

*MODERN DRAMA*  
*IN THEORY AND PRACTICE*

J. L. Styan

*MODERN drama*  
*IN THEORY AND PRACTICE*

VOLUME

1

---

*REALISM AND NATURALISM*

Дж.Л.Стайн

*Сучасна драматургія  
в теорії  
та театральній практиці*

---

*Реалізм і натуралізм*

книга

2003

Львівський національний  
університет імені Івана Франка

ББК  
УДК

**Стайн Джон: Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 1. Реалізм і натуралізм/Modern drama in theory and practice. Volume 1. Realism and Naturalism.** Переклад з англ. – Львів: 2003. – 256 с.

Праця відомого англійського вченого Дж. Стайна “Драматургія ХІХ-ХХст. в теорії та практиці” відкрита тепер для українського читача.

Укладена з 3-х книг, вона охоплює період від драматургії натуралізму та реалізму (книга 1), через символізм, сюрреалізм, театр абсурду (книга 2) до експресіонізму та епічного театру (книга 3). Застосовуючи новітні методики, автор висвітлює взаємовпливи і взаємозалежність драматургії та театру, аналізує п’єси та їх режисерське втілення, подає оцінки театральної критики і глядацьке сприйняття вистав, оперуючи численними фактами театального життя Європи й США. У праці розглянуто велику кількість драматичних творів, подано імена драматургів, дати прем’єр, імена режисерів, сценографів, акторів, що творили різні стилі драматургії та напрямки театального мистецтва.

Книга може бути використана як посібник для вивчення історії зарубіжного театру (і драматургії зокрема) кінця ХІХ – ХХ ст. Увазі читача пропонуємо першу з трьох книг “Реалізм і натуралізм”

### **Кафедра театрознавства та акторської майстерності філологічного факультету ЛНУ імені Івана Франка**

*Переклад з англійської:* Босак Ірина (розділ 1-5)  
Дзера Оксана (розділ 6-10)  
Ковальська Ірина (розділ 11-13)  
Пехник Галина (розділ 14-17).

*Ідея видання  
та наукова редакція:* Козак Богдан  
*Літературний редактор:* Бічучя Ніна.  
*Дизайн та верстка:* Шкльода Інна.

ISBN 966-613-233-8

© Cambridge University Press, 1981  
© ЛНУ імені Івана Франка, 2003

Подяка .....	7
Передмова .....	9
1. Бунт натуралістів.....	13
2. Рання теорія: Золя.....	20
3. Новий театральний стиль: Саксо-Майнінгенська трупа.....	25
4. Внесок Ібсена в реалізм .....	33
5. Реалізм у Франції: Антуан і Вільний театр.....	50
6. Внесок Стріндберга в реалізм .....	57
7. Реалізм у Німеччині: Брам і Гауптман .....	66
8. Реалізм у Британії: Арчер і Грайн .....	74
9. Бернард Шоу. Його внесок у реалізм .....	80
10. Реалізм у Росії: Немирович-Данченко Станіславський і МХАТ .....	96
11. Внесок А. Чехова у розвиток реалізму .....	109
12. Конфлікти в Дубліні: ірландський драматичний рух.....	122
13. Реалізм в Америці: від Беласко до “методу” ....	144
14. Реалізм в Америці: ранні періоди .....	159
15. Реалізм в Америці: Вільямс та Міллер.....	177
16. Новий реалізм у Великобританії: від 1956 р. до сьогодні.....	191
17. Реалістичний театр: ретроспектива .....	210
Таблиця театральних подій.....	213
Бібліографія .....	231
Індекс прізвищ .....	251



## Подяка

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка висловлює подяку ректорові, докторові фізико-математичних наук, професорові Іванові Вакарчукові та Вченій Раді Університету за розуміння важливості й потреби видань українською мовою підручників та посібників у галузі історії та теорії театру, зокрема книги Джона Луїса Стайна “Драматургія ХІХ-ХХ ст. в теорії та практиці”.*

*Окрему подяку висловлюємо Президії Ради Співки українців у Британії та її Генеральному секретареві панові Федорові Курляку за фінансову допомогу в отриманні авторського права на друк книги Дж. Стайна, а також дякуємо працівникам Британської ради у Львові, голові пані Світлані Яворській та панові Артурові Плесакові за сприяння в роботі над книгою.*

## Джон Луїс Стайн (1923-2002)

Народився 6 липня 1923 року в Лондоні.  
1965-1974 – професор англійської філології в Університеті Мічігану (з 1973 завідувач відділення).

1974-1977 – професор англійської філології в інституції Ендрю Мелоуна в Університеті Пітсбурга.

1977-1987 професор англійської літератури в інституції Франкліна Блісс Снайдера в Північнозахідному Університеті (з 1984 професор театрознавства).

1987 після виходу на пенсію повернувся до Британії.

Помер 1 липня 2002 року в Мілфорді, графство Гемпшир.

Автор понад 80 статей та 18 книг, серед яких:

*The Elements of Drama* (1960); *The Dark Comedy: the development of modern comic tragedy* (1962); *The Dramatic Experience* (1965); *Shakespeare's Stagecraft* (1967); *Chekov in Performance* (1971); *The Challenge of Theatre: an introduction to drama* (1972); *Drama Stage and Audience* (1975); *The Shakespeare Revolution: criticism and performance in the twentieth century* (1977).



## *Передмова*

Чимдалі ширшого визнання набуває твердження, що манера написання п'єси невіддільна від типу того театру, для якого вона пишеться. Новизна підходу полягає у трактуванні сучасних п'єс не ізольовано, а з огляду на їхнє втілення й акторську гру. Хотілося б розглянути певні взаємозв'язки між драматургом і виконавцем-артистом (цей термін об'єднує всіх, хто причетний до творення: акторів і режисерів, художників з освітлення і художників-сценографів), а предметом аналізу, в найширшому розумінні, є перенесення теорії на практику і практики на теорію. Як і будь-яку іншу форму мистецтва, драму деколи породжує стрімкий бунт, але її творення завжди пов'язане з випробуванням ідей на глядачах, а також з усім театральним досвідом минулого.

Історія театру – це історія бунту та реакції, де нові форми кидають виклик старим, а старі, своєю чергою, стають основою для нових. Але ярлики, які ми використовуємо, – реалізм, символізм та ін. – занадто спрощено визначають деталі історії драми та сценічного мистецтва. Ці деталі важко знайти в законах драматургії чи в маніфестах модних рухів, але їх можна завжди підмітити у тому, що день у день відбувається на сцені. Висновки треба робити не так з намірів, як з результатів, беручи до уваги, що теорія і практика частіше суперечать одна одній, аніж взаємодоповнюються: за словами Джона Гасснера, “ми повинні розпізнавати різницю між амбіцією і досягнен-

ням”. Неохідно заглянути до суфлерських примірників п’єс та робочих нотаток режисерів, сценографів, до критики, інтерв’ю та мемуарів, а також до самого тексту п’єси, щоби знати, що відбулося.

Виходячи з поглядів історика мистецтва, Е. Г. Гомбріха, драма зароджується з нашої реакції на світ, а не з самого світу. За цим твердженням, зміни, що їх глядачі помічають на сцені між, скажімо, понурим натуралізмом п’єси Максима Горького *На дні* і божевільними фантазіями п’єс Едварда Бонда, – це зміни в них самих. Таємниця драматичної інтерпретації незмінно полягає в її стилі, у способі бачення письменника, актора чи глядача, і стиль є саме тим компонентом, який, в ідеальному випадку, мабуть, має бути спільним для п’єси та спектаклю, оскільки без нього немає самої драми. Більше того, якщо митець сприймає реальність через призму часу, в якому живе, і середовища, в якому працює, то ключі до їхнього розуміння він знайде у розумінні стилю. Таким чином, ця книга, розглядаючи межі й можливості драми від Бюхнера і Вагнера, Золя та Ібсена, може допомогти досягнути нас самих і проникнути в наш спосіб сприйняття.

Проте, у сценічному втіленні кожної окремої п’єси переплітається мереживо різних стилів. Це особливо стосується ХХ ст., яке черпає величезну кількість умовностей з “уявного джерела”. На практиці неможливо знайти, скажімо, неприкрашено реалістичну чи суто символістську п’єсу, найкращі драматурги завжди використовують різні засоби: Ібсен є реалістом і символістом; стиль Стріндберга охоплює і натуралізм, і експресіонізм; створивши символістську драму, Піранделло стає предтечею абсурдизму; Вайс вкладає жорстокість Арто в епічні рамки Брехта і т.д. Театральні митці теж виявляють гнучкість: Мейєрхольд, засновник конструктивізму, створив на сцені незрівнянного *Ревізора*, Жуве показав себе знавцем Мольєра і майстерним постановником *Пекельної машини*, Барро чудово поставив *Федру*, але також досконало відчував настрої п’єс Чехова.

Останнє пояснення. Щоб чіткіше зорієнтуватися у джунглях деталей, ця праця представлена у формі трьох ґрунтовних книг про реалізм, символізм та експресіонізм, з переходом в двох останніх до сюрреалізму, абсурдизму та епічного театру. Для досягнення якомога більшої конкретності виклад базується на знакових виставах сучасності. З одного боку, появу трьох книг окремо можна вважати недоліком, бо створюється штучний поділ цілісності театрального процесу. Та все ж вивчення паралельно існуючих систем сигналів та відповідних реакцій з боку сцени і глядачів розкриває надзвичайні логічні зв'язки. Принаймні, я сподіваюся бодай трохи докластися до розвитку театральної критики, зорієнтованої належним чином на сцену, задля створення історії сценічного мистецтва аналізуючи як вистави, так і теорію.

Висловлюю свою вдячність Фондові Національної Підтримки Гуманітарних наук (США)/Fellowship from the National Endowment for the Humanities of the United States, рівно ж як і Північно-західному університетові/Northwestern University, які дали мені можливість написати це дослідження. Почуваюся також боржником Британської бібліотеки/British Library, Газетної бібліотеки Коліндейлу/Colindale Newspaper Library, музею Вікторії та Альберта і Британського театрального центру/Albert Museum and the British Theatre Centre, а також театрального відділу Форда Кертиса Гільманської бібліотеки Пітсбурзького університету та Бібліотеки Південно-західного університету/Ford Curtis Theatre Collection of the Hillman Library of the University of Pittsbburgh and to the Library of Northwestern University. Добирати матеріали мені допомагали Роберт Шнайдеман з Північно-західного університету, Леонард Поулік з Університету Уїлкс-Бар/Wilkes-Barre University і Джон та Барбара Кеванаг з Моттісфонтського абатства/Mottisfont Abbey. Від початку й до кінця роботи мене підтримувало видавництво

Кембриджського університету/Cambridge University Press. Значною мірою завдячую обізнаності багатьох блискучих студентів, які вивчають сучасну драматургію, і творчій діяльності ще більшого числа театральних митців.

# 1 Бунт натуралістів

Термін “реалістичний” досить хиткий в театральній критиці. У 1909 р., вже після появи найкращих реалістичних драм, Едвард Ґордон Крейґ у праці *Про театральне мистецтво/On the Art of the Theatre* зауважив, що своєю штучністю Кембл поступилися природнішому Едмундові Кіну, якого в природності перевершив Макреді, а той виглядав штучно з приходом Генрі Ірвінга. З часом на тлі Антуана вже Ірвінг виглядав фальшиво, і, своєю чергою, театр Антуана “став просто фальшем поруч з театром Станіславського”. Що ж тоді, запитує Крейґ, означає “бути природним”? І сам відповідає: “На мою думку, вони всі без винятку є просто прикладами нової штучності – штучності натуралізму” (с. 290). Як на сцені, так і в драматургії старе поступається новому, яке, своєю чергою, старіє. Кожне покоління – й це не потребує доведення – відчуває, що його театр певною мірою “реальніший” від попереднього: Еврипід – реальніший від Софокла, Мольєр – від *commedia dell’arte*, Ґолдсміт – від Стіла, Ібсен – від Міллера, Брехт – від Ібсена. Твердження здаються ніби відлунням одне одного. Звичайно ж, змінюється саме розуміння театральної реальності, і реалізм, зрештою, необхідно оцінювати не за стилем п’єси чи вистави, а за тим, наскільки правдиво вони виглядають для публіки.

Епоху Ібсена, Стріндберґа, Чехова і раннього Шоу вважали реалістичною з огляду як на стиль, так і на зміст п’єс, але наша віддаленість в часі дозволяє

побачити, що досягнення тодішніх акторів на сцені були нічим іншим, як ще однією умовністю. Проте, хоча реалістичний напрям проіснував не довго (всього тридцять років припадає на період від першої соціально-реалістичної п'єси Ібсена *Підпори суспільства* у 1877 р. і, мабуть, до *Дилеми лікаря* Шоу в 1906 р.), його вплив був потужним: Артур Міллер проголосив себе боржником Ібсена, а Теннессі Вільямс через п'ятдесят років став боржником Чехова, хоча стиль їхніх п'єс значно змінився під впливом інших факторів.

Все ж можна виділити характерний реалізм, той, який серед неймовірного розмаїття панував на сцені ХІХ ст., і стверджувати, що саме він започаткував сучасну драму. Цей процес збігся з науково-технічною революцією, яка підірвала інтелектуальний оптимізм початку століття. І ранні наукові погляди на суспільство Огюста Конта (Система філософії позитивізму/*Système de philosophie positive*, 1824 р.), біологічна теорія природного відбору Чарльза Дарвіна (Походження видів/*The Origin of Species*, 1859 р.), праці історика літератури Іполіта Тена (Історія англійської літератури/*Histoire de la littérature anglaise*, 1864) і психолога Клода Бернара (Вступ до етюдів про експериментальну медицину/*Introduction a l'étude de la médecine expérimentale*, 1865 р.), і вчення Карла Маркса про людину економічну (Капітал/*Das Kapital*, 1867 р.) відображають цю революцію. Паралельно літературний рух у Франції, представлений такими романістами-натуралістами як Бальзак, Флобер і Золя, прискорив появу нового типу драми й, відповідно, нового типу вистав.

Нова драма і спосіб її втілення свідомо повставали проти форми відверто романтичної драми, популярної на той час. Дев'ятнадцяте століття почалося з пишного розквіту романтичного напрямку, який вплинув фактично на всі форми мистецької експресії завдяки своїй радикально-ідеалістичній настроєвості, спонтанності почуттів і вірі у мрійливу уяву. В театрі цей напрям особливо пов'язувався з політичними

чварами і нестабільністю суспільства після французької революції. Він восторжествував у новознайденій свободі духу і сміливо кинув виклик усталеним цінностям. Особливо чітко це проявилось у Німеччині, де *Гамбурзька драматургія /Hamburgische Dramaturgie* Лессінґа відкидала формалістичну модель французької класичної трагедії, а драматургічна діяльність *Бурі і Натиску /Sturm und Drang* театру Гете і Шіллера заповнила сцену сповненими палких національних почуттів п'єсами, які прославляли героїв. Романтизм швидко поширився в Європі, та в процесі свого поширення став таким же схематичним, як і класична трагедія, яку він витіснив.

Романтичний ідеал драми викладений у відомому маніфесті 1827 р. – передмові до *Кромвеля* Віктора Гюґо (1802 –1885). Вишуканими фразами Гюґо висміяв неокласицистичні закони трьох єдностей: єдиними законами повинні бути закони “природи”. Беручи Шекспіра за зразок, театр повинен утверджувати свою природну свободу вибору часу й місця, дозволяючи, щоб високе й гротескне, трагічне й комічне зустрічалися і перепліталися, як у житті. Гюґо застосував ці нові принципи у 1830 р. в романтичній історичній віршованій мелодрамі *Ернані*, яку поставили в Театрі Франсез | Théâtre Française. Подію визнали найголовнішою у театральній історії XIX ст. Вистава викликала бунт, прихильники старих принципів виступали проти прихильників принципів нових – це була перша з-поміж тих подальших публічних суперечок, які позначають шлях розвитку сучасного театрального мистецтва. Віктор Гюґо переміг у цій битві, і, хоча на сцені його п'єса *Ернані* була далекою від реального життя, проте вона відкрила шлях сучасному реалізмові.

На примітивному рівні романтичний театр створив драму сильних почуттів і однозначних моральних засад. У Великій Британії та Америці сімейна драма, або “мелодрама” відкрила просту формулу успіху, яка й надалі чудово спрацьовує навіть сьогодні. Можна

було розраховувати на те, що головні герої мелодрами, переслідувані нищістю і злом, які набули форми відвертої соціальної несправедливості, багатства чи влади, витримують усі знущання, моральну спокусу, і цього буде достатньо для того, щоб примусити публіку хвилюватися і розділити з ними страждання. Проте глядач погоджується співпереживати з героєм, знаючи, що зрештою втрутиться провидіння, і добродіє, як завжди, переможе. Таким чином, зло і добродіє розглядалися з суто практичного кута зору, тобто добродієна людина отримувала винагороду відповідно до своїх страждань. Для споживацького мистецтва така концепція була зручною, і згодом вона породила цілу низку акторських кліше, які від вистави до вистави повторювали ці стереотипи чорного й білого. Стиль гри відповідав заданій формулі: рішучі впевнені жести підсилювалися відповідними риторичними промовами, сповненими сентенцій, а все інше на сцені, аж до костюмів і гриму, чітко вказувало на соціальний та моральний статус героя. Театральна техніка дозволяла робити декорації ефектними, та все ж і вони мали символізувати добродієність або розпусту, загрозу або спокій. Ця драма у своїй основі була романтичною, піднесено нереальною, в ній спліталися тривіальні ситуації та дрібні витівки, які прекрасно спрацьовували в межах заданої формули.

Під проводом Юджина Скріба та його безпосереднього послідовника Віктор'ена Сарду (обидва були обдаровані непересічним театральним хистом) романтична драма в Парижі розвивалася за популярною тоді схемою, прикрашала її сповненими пафосу промовами, надавала їй сучасного звучання, вкраплюючи революційний сентимент, відповідно будувала сюжет, щоб захопити публіку та утримати інтерес широкої аудиторії. Переклади п'єс Скріба та Сарду знайшли палких шанувальників повсюдно в Європі та Америці, стали зразком для всіх другорядних драматургів. Найкращі п'єси Бульвера-Літтона, Тома Тейлора й



Т.В. Робертсона в Лондоні завдячують своїм успіхом зразкам Скріба. І пізніше драматурги, які виступили проти романтичної драми, навіть Ібсен, Оскар Вайльд, Бернард Шоу, користувалися засобами, які самі ж критикували. З легкої руки Скріба французький стиль драматургії отримав відповідну назву “добре скроєної драми”/la pièce bien faite, і цей термін з часом став синонімом будь-якої механічної драматичної творчості, яка забагато уваги приділяє ефектному сюжету і наповненню каси. Творчий доробок Скріба – 374 твори – свідчить про виняткову здатність організувати як себе, так і своїх співробітників та глядачів, а також про винятковий талант до komponування п’єс. “Добре скроєної драми” Еміля Ог’єра і Дюма-сина додали романтичній драмі нового виміру завдяки застосуванню морального аспекту. Це було початком драми ідей, або драми з тезою/la pièce a thèse. Цей тип соціальних п’єс на кшталт тих, які писав Дюма, викликав підвищений інтерес до соціального походження героїв і міг надати моральній проблемі сили реалізму, але щоразу схематична побудова сюжету постійно руйнувала сміливі наміри: докази завжди здавалися підробленими.

Формула “добре скроєної драми” виявилася напрочуд стійкою. Підміна документів, плутанина у визначенні особи персонажа, загублені листи – усе це могло траплятися часто, але послідовність подій у мелодрамах Скріба до кінця була логічною і правдоподібною. В центрі уваги на сцені завжди був головний герой чи героїня, або ж вони обоє, і глядачам належало з ними співпереживати (терміни тут виділяю курсивом). В експозиції глядачам розповідали все, що їм треба було знати про передісторію героя до моменту підняття завіси. Таким чином, глядачі могли зрозуміти і сприйняти подальше ускладнення дії, до якого зазвичай спричинявся суперник героя, негідник або якась перешкода. З розвитком подій ситуація погіршувалася, напруження зростало аж до моменту, коли героєві, здавалось, загрожувало невідворотне лихо. Цей рух

від протилежного (приблизно те ж, що й перипетія в грецькій трагедії) застосовується спеціально, щоб викликати неспокій і відтягнути розв'язку п'єси. Проте, в сюжеті здебільшого вдавалися до таємниці, про яку знали глядачі, але не мав жодного уявлення сам герой, аж поки в критичний момент несподівано виявлялася правда (подібно до грецького впізнавання або анагнорісіс). Такий поворот сюжету критик Франциск Сарсі визначає як *scène à faire*, тобто як обов'язкову сцену, коли ворог визнавав свою поразку, а герой міг відсвяткувати тріумф. Незабаром після того опускалася завіса, звістуючи кінець.

Хоча “добре скроєна драма” може містити елементи політичної сатири, соціальної критики або навіть критики підступної натури персонажа, все ж головним був вишуканий сюжет (жоден з цих елементів не був обов'язковий для інтриги). І справді, у передмові до *Ненависті Сарду* не приховав, що він спершу вигадував *scène à faire*, а потім розробляв інтригу у зворотному порядку. Тож не дивно, що герої та ситуації були подібними між собою у більшості п'єс як дві краплі води. Та все ж цей спосіб був надзвичайно дієвим аж до ХХ ст. Честолюбний драматург міг знайти правила написання драми у книзі Вільяма Арчера *Створення п'єси: підручник ремесла/Play-Making: A Manual of Craftsmanship* (1912) або у *Драматичній техніці/Dramatic Technique* (1919) американця Джорджа Пірса Бейкера, керівника відомого семінару в Гарварді.

Коли настав час бунту реалістів, багато хто вважав його неприємним, зумисно шокуючим. Загалом, реаліст того часу повставав проти романтичних ситуацій і характерів, намагаючись відтворити на сцені лише те, що сам міг перевірити на підставі власних спостережень за повсякденним життям. У ХІХ ст. воно вважалося синонімом життя середнього класу, але навіть і тоді вся правда про це звичайне життя могла деформуватись, коли автор показував глядачам те, що хотів показати, намагаючись вразити їх. Так само,

як Ібсен, реаліст намагався писати діалоги мовою, позбавленою поетичного польоту і надмірної сентиментальності, але співвідносно зі “справжньою, простою мовою, якою розмовляють у реальному житті” (лист Ібсена до Люсі Вулф від 25 травня 1883 р.). Однак чіткі вимоги до сценічної дії і жорстка структура театрального сюжету, зазвичай, заперечували будь-яке точне відтворення реального мовлення.

Радикальніші вимоги могли змусити реаліста відійти ще далі від життєвої правди і стати ще доскіпливішим у доборі матеріалу для своєї п'єси. “Натуралістичний” – це театрознавчий термін, він теж хиткий, але його значення конкретизується у характеристиці драматургів, що належали до так званої групи письменників-натуралістів, які постійно намагалися, як побачимо пізніше, показати реальне життя під особливим кутом зору. Спираючись на наукове обґрунтування, натураліст намагався показати, що людським життям керують потужні сили, які ми не можемо до кінця пізнати і якими лише незначною мірою можемо керувати – це сили спадковості та оточення. Його п'єси показували інстинктивну поведінку чоловіків і жінок, а його герої та ситуації мали вказувати на їхню класову чи вікову, статеву чи економічну приналежність. Так, зрештою, втрачалася та важлива індивідуальна характеристика, притаманна, як ми знаємо, реальному життю. Парадокс стає відчутнішим, коли приглянемося, як деякі письменники прагнули нав'язати публіці свої соціальні переконання, втрачали наукову об'єктивність, яка й спонукала їх до написання насамперед реалістичних п'єс. Але тих, хто схилився до драматичних ефектів, було таки чимало.

## 2 Рання теорія: Золя

*Тереза Ракен* (1873).

Першим теорію натуралізму в літературі сформулював романіст Еміль Золя (1840 – 1902). Він вважав свої романи (деякі з них він потім переробив на п'єси), клінічними лабораторіями, де він міг науково дослідити вплив, який мають на персонажів середовище та походження. Герої Золя неодмінно ставали жертвами суспільства, а всі висновки виглядали песимістично.

Золя використав свої п'єси як можливість написати сміливі теоретичні передмови до них. Серед них – найвідоміша передмова до Терези Ракен. Письменник також зібрав і розширив критичні тексти, які писав для паризьких газет. Вони вийшли під назвами *Натуралізм у театрі/Le Naturalisme au Théâtre* та *Наші автори-драматурги/Nos auteurs dramatiques* і стали частиною шеститомного видання критичних творів Золя, яке з'явилося у 1880 і 1881 рр. Розділ про театр увійшов до однієї з книг шеститомника *Експериментальний роман/Le Roman expérimental*. Книга значною мірою базувалася на науковому методі, запропонованому Клодом Бернаром. Хоча п'єси Золя, адаптовані для сцени з його романів, і не узгоджуються з його ж теоретичними принципами, проте, завдяки своїм критичним творам письменник був визнаний лідером натуралізму того часу.

Роман *Тереза Ракен* (1867) повсюдно вважали першим проголошенням натуралізму. Це похмура історія статевої пристрасті на тлі середовища середнього класу. Йдеться про перелюбне кохання Терези, про те, як вона втопила свого хворого чоловіка. Почуття вини веде врешті до самогубства Терези та її коханця Лорана. У 1873 р. Золя перетворив свій роман у п'єсу.

Він мав намір сприяти поширенню натуралізму в театрі та збалансувати зміни в драматургії і прозі. П'єсу без особливого успіху поставив Іполіт Остейн (його найпопулярнішою виставою була адаптація *Пастки*, яка йшла на сцені 300 разів). *Тереза Ракен* звичайно ж є прикладом наскрізної теми Золя: тиск характеру і минулого на сьогочасні події, але письменник навряд чи прагнув відтворити реалістичний бік життя. Характерним для його стилю є бурмотіння Терези “Убивця, убивця!” з авторськими коментарями: “Вона відчуває напади болю, хитаючись добирається до ліжка, чіпляється руками за запону, стягуючи її додола. На хвилину вона спирається на стіну, важко дихаючи, – видовище жахливе”.

Та хоч би яку гнітючу атмосферу викликали декорації, хоч би як ретельно відтворювалася поведінка і дії героїв, як чітко б вимальовувалась їхня внутрішня боротьба, хоч яким неминучим здавався б кінець драми, її схематичність занадто нав'язливо нагадувала схему “добре скроєної п'єси”. Елементи занадто виразного сенсуалізму і неминучої катастрофи суперечили вимогам натуралізму, які полягали у безсторонності й науковості. Хоча тема занедбаності й злиднів була для Золя лише засобом емоційного проголошення своїх ідей, вона стала характерною для п'єс цього напрямку. Наукове спрямування Золя безсумнівно дозволяло йому вибирати відразливу тему, адже, як пише Рене Веллек у своїй *Історії сучасної критики/A History of Modern Criticism* (том 4, ст.16), не можна критикувати “лікаря за те, що той вивчає відразливу венеричну хворобу”. Та читаючи романи, п'єси, критичні статті Золя, годі позбутися враження, що йому подобається шокувати читачів. Все ж головним залишається саме світобачення, яке породило п'єсу *Тереза Ракен*, поява якої на сцені викликала бурхливі дискусії.

Золя сповідував філософію абсолютної об'єктивності. Як у романах, так і в драматичних творах середовище, характери, діалоги мали бути відтворені жит-

тєво, достовірно, щоб ілюзія реальності була переконливою для глядачів. Драматург мав змалювати середовище, в якому існував персонаж, наповнити його життям і показати, що одне породжує друге, і те, що здавалося мізерним і незначним, може бути важливим і необхідним.

Він мав рацію, вважаючи натуралізм русійною силою філософії та літератури того часу і, хоча ще не міг побачити його джерела, все ж розумів значення розвитку природничих наук у XVIII ст. і вважав століття наступне епохою експериментального методу. На його думку, натуралізм з'явився насамперед у романах, оскільки театр був у полоні закостенілих традицій, які дуже повільно змінювалися. Золя не помітив, – як це згодом вдалося Стріндбергові, – що менша і не така посполита аудиторія швидше сприйняла зміни. Об'єктом критики Золя був традиційний французький театр романтичної драми і бульварної мелодрами, театр Ог'єра і Дюма-сина з їхніми галантними претензіями на реалістичність. Він не довіряв насамперед моді на історичну драму, оскільки вона відкрито заохочувала до видовищ та помпезності; саме тепер ми знаємо, що він мав на увазі, адже бачимо приклади сучасних масштабних костюмованих фільмів і претензійних історичних вистав. Золя порівнював цю барвісту театральну нісенітницю з серйозними французькими романами Стендаля, Бальзака, Флобера і братів Гонкур, підкреслюючи точність, якої вони досягли в описі деталей та в аналізі.

Найкращі письменники не змалювали романтичних персонажів, вважаючи їх просто символами-фікціями, що представляють достоїнства або вади. Вони відмовлялися вигадувати величні романтичні сцени, де будь-яке правдиве спостереження за людською поведінкою мусило поступатися вимогам демонстрації почуттів. Вони відійшли від заявленої схеми побудови п'єси, що поставала перед Золя як “дитяча гра, коли треба зв'язувати нитки докупи, щоби потім побавитися з їх розв'язуванням”. Новий об'єктивний

погляд витіснив будь-яку потребу в пишномовності чи вияві благородних почуттів. Настав час, коли театр мав очистити сцену не тільки від фальшивих прикрас, а й від штучного змісту. Але навіть Золя не міг не взяти до уваги інертності акторської професії: стиль гри невіддільний від сценічного втілення п'єси, а змінити акторів за одну ніч він не міг. І справді, великі реалісти Ібсен, Шоу, Чехов та інші, кожен по-своєму, мусили або пристосовуватися до самих акторів, від яких вони залежали, або боротися з ними.

Золя визнавав, що драматургові бракує свободи романіста, і тому заохочував відмовитися від обмежень неокласицизму. Романіст може не рахуватися з вимогами щодо часу й місця, адже йому досить догодити лише одному читачеві, який сидить собі біля каміна, а не глядачам у театральній залі. Проте Золя відмовлявся визнавати неповноцінність театру як посередника, хоча й пророкував йому швидку смерть, якщо той не підкориться вимогам часу. Він зауважував, що в історії театру драмі завжди вдавалося пристосуватися, і вона зробить це знову, доповнюючи натуралістичний рух властивою їй силою безпосередності та інтенсивності дії.

Як критик драми, Золя наголошував на важливості реалістичної поведінки персонажа – найпромовистішої ознаки правдивості п'єси. Герої романтичної драми були занадто поверховими, занадто стереотипними. Він вказував на ту увагу, яку приділяли витворенню своїх героїв французькі драматурги-класицисти – Корнель, Расін і Мольєр, – і вважав, що герої їхніх наступників з XIX ст. – просто дерев'яні ляльки, якісь абстракції обов'язку, упередження патріотизму чи материнської любові. Нова натуралістична драма зверталася до аналізу характерів, тільки що тепер героями ставали прості люди в їхньому природному оточенні, і п'єса вивчала ті фізичні й соціальні впливи, які й робили їх тими, ким вони були.

Тепер декораціями могли слугувати лише розмальовані задники і куліси, це був театральний відпо-

відник описового елемента в прозі. Крім того, весь час, поки завіса була піднята, перед очима глядачів декорації поставали живим тлом і середовищем для персонажів, як їх уявляв собі автор. Навіть якщо в п'єсі головна увага сконцентрована на драматизмі, а не на декораціях, картини фабрики, шахти, базару, вокзалу чи іподрому можуть створити всю ту необхідну барвистість, життєвість, яка тільки-но може бути потрібна у виставі. У своїх міркуваннях про реалізм Золя підкреслює необхідність кожної п'єси мати своє відповідне художнє оформлення; він не міг собі уявити, що абстрактне чи нейтральне тло може у виразити деталі, особливо деталі діалогу та поведінки. Для нього існувало одне правило: використання реалістичних декорацій тягне за собою використання достовірних костюмів, а ті, своєю чергою, – правдивих діалогів.

Ще точнішим був Золя у своєму аналізі романтичного театру, коли стверджував, що ключем до змін у п'єсі є мова персонажів. Сценічне мовлення ХІХ ст., яке брало свій початок у трагедії неокласицизму, передбачало спеціальний “театральний голос” і пишну декламаційну манеру, хоча всі бурхливі пристрасті, романтичні сентименти й бравада, надлишок кліше і банальностей безпосередньо виникали з існування стандартних паперових героїв. У серйозній сцені мова звучала патетично, врівноважено, риторично; та як тільки настрої змінювалися до веселішого, вона відразу ставала дотепною, парадоксальною, іскристою, але жоден з цих варіантів не відтворював реального мовлення людей. Золя також вважав, що, попри все розмаїття героїв у п'єсах Дюма-сина, вони все ж спілкувалися на сцені однаковою сценічною мовою. Таким чином, новий діалог мав бути гнучким і точним, передавати тон і почуття героя як індивідуальності. Згодом цей погляд знайде своїх послідовників, серед яких буде Г. Ібсен.

Усі ці принципи підтверджували основний постулат Золя: театр не повинен вводити в оману, він називав себе “чесним солдатом правди”. Тепер ми можемо



поблажливо усміхатися з приводу твердження, що література могла б стати наукою, адже вигадка ніколи нічого не може довести. Проте, “експериментальний” підхід натуралістів давав творчій уяві письменника величезний матеріал і забезпечував мистецтву новий життєдайний стимул. Золя стверджував, що мистецтво й література повинні служити допитливому розумові: досліджуючи, аналізуючи і описуючи людину та суспільство, вони пізнають факти й логіку людського буття. Нову драму зовсім не треба було позбавляти поетичності, адже правда розкриє справжню поезію: реальність сама сповнена величі. Тож Золя чекав на прихід генія, справжнього новатора, який би змінив сцену, просякнуту “сірим дощем затхлої посередності”, і наблизив відродження театру.

Цим новатором став Ібсен, який дуже не любив, коли його порівнювали з Золя. Він казав, що “Золя спускається в канаву, щоби там викупатися; я ж – щоби її почистити.” Хоч як би там було, насправді питання полягало в тому, чи могли б Золя, Ібсен або будь-хто інший змінити стиль декламаторської гри, який зробив романтичний театр таким популярним. Що, коли б актриса, граючи Терезу по-новому, виглядала як давня Камілла? Зміни, які принесла нова смілива натуралістична драма, не стануть відчутні доти, доки не зміняться засади самої акторської професії.

## **З** *Новий театральний стиль: Саксо--Майнінгенська трупа*

На щастя, низка змін у театрі того часу почала привертати увагу Європи. Коли герцог Георг II (1826 – 1914) зійшов на трон маленького Саксо-Майнінгенського герцогства в Тюрингії (1866), його аматорське захоп-

лення в галузі історії та археології, мистецтва, дизайну і театру, а особливо його захоплення реалістичністю шекспірівських постановок Чарльза Кіна в Лондонському театрі Принцеси/Princess's Theatre in London спонукали до виняткової особистої участі в роботі Майнінгенського театру. Герцог був прихильником реформ, штучна умовність сценічного мистецтва середини ХІХ ст. викликали в нього відразу. Він вважав, що потрібна одна людина – художній керівник, який би повністю відповідав за всю театральну виставу. Така потреба виникала в Німеччині вже у ХVІІІ ст.

У деяких тогочасних театрах художник-декоратор був сам собі закон, не говорячи вже про прем'єра-актора, який часто був і всевладним керівником, і міг по-своєму інтерпретувати роль, не звертати уваги на партнерів на сцені або навіть не брати участі в репетиціях. Від спектаклів Майнінгенського театру можемо вести відлік сучасного поняття режисури, коли вже режисер відповідальний за єдину концепцію, єдиний стиль і кожну деталь вистави. У Майнінгенській трупі не було актора-прем'єра, не існувало зіркової системи, натомість трупа працювала як ансамбль, де актор, який грав провідну роль в одній п'єсі, міг стати особою з натовпу в іншій; тут ішлося про досягнення єдиної художньої мети. Герцог сам був видатним майстром, та йому допомагав асистент Людвіг Кронек, прихильник суворої дисципліни. На думку Йозефа Левінського, відомого актора віденської сцени, герцог був найкращим режисером, якого будь-коли знав німецький театр.

Коли нові принципи почали втілювати на практиці, на чільне місце виступив етап планування всього спектаклю, і репетиції часто тривали упродовж кількох місяців. Опрацьовували при тому найдрібніші деталі, об'єднання чи групування персонажів, їхні рухи. До того масові сцени радше занедбували, тепер їх планували так, немов гурт акторів був єдиним персонажем, але кожен його елемент трактувався як особистість.

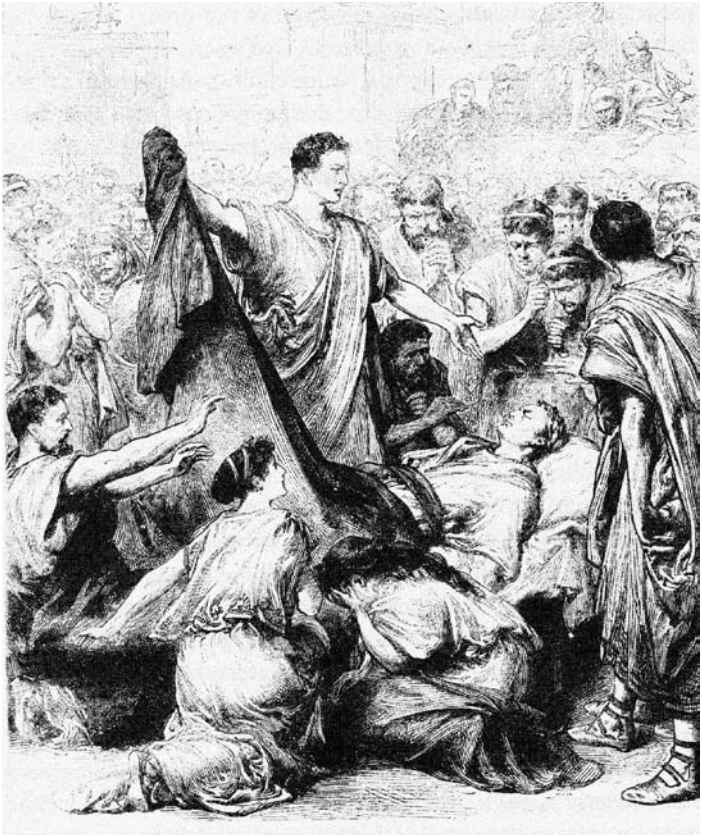
Завдяки цьому у виставі виникав вражаючий ефект реальності сценічного світу.

На щастя, герцог написав статтю для часопису Німецька Сцена/Deutsche Bühne, де виклав деякі свої принципи режисури. Зараз вони здаються нам очевидними, оскільки кожен з них став загальноприйнятим.

*Образ сцени.* Герцог намагався уникати групування та розташування акторів у центрі, оскільки через це вони здавались статичними, невиразними. На підтримку своєї позиції він цитував Буало: “Неприємності починаються тоді, коли з’являється одноманітність” . З цієї ж причини неприйнятними були прямі й паралельні лінії. Щоб створити ефект безперервної дії, необхідне постійне відчуття руху на сцені: так, на сходах актор повинен стояти однією ногою на вищій сходинці, а другою – на нижчій. Герцог застерігав, що не можна допустити зміну позиції актора відносно декорацій, які творять ефект перспективи, оскільки при цьому актор здаватиметься непропорційно малим або непропорційно великим. Актор також не повинен торкатися куліс, бо вони коливатимуться. Тривимірні реквізити не можна виставляти на тлі намальованих об’єктів, як і живі актори не можуть співіснувати з намальованими декораціями; водночас, торкаючись елементів оформлення, актор стверджує їхню матеріальність.

*Гра в історичних п’єсах.* Необхідно проводити костюмовані репетиції, щоб актори звикали носити незвичний для них одяг.

*Робота над масовими сценами.* Найнятих статистів треба вчити в невеликих групах під керівництвом досвідченішого актора. Гамір натовпу не повинен лунати в унісон. Спершу необхідно виокремити певні слова, потім їх вивчити і зіграти, як і будь-яку іншу роль. Щоби не допустити одноманітностей у повороті голови чи поставі тіла, деяким акторам доведеться присісти або зігнути. Статистові не слід дивитися в залу для глядачів. Натовп можна використовувати, щоб частково приховати момент, коли виносять мерт-



В. Шекспір. *Юлій Цезар*, Рим.. Дія III, сцена на форумі. 1879. Ескіз герцога Ґеорга II, зроблений на основі малюнків Археологічного інституту.

вого чи пораненого. Для створення ефекту “великого” натовпу частина статистів повинна немов зникати за кулісами, ніби за сценою їх ще чимала кількість.

Таким чином, кожен деталь старанно достосували до створення надзвичайно важливої ілюзії реального життя, і неважко помітити, що ці методи досконало служили потребам нової натуралістичної

драми. Особливості нових реалістичних персонажів чітко вимальовувалися за допомогою цих деталей, на тлі яких перед уважними глядачами вже починали виокремлюватися особистості. Перед тим, як розробити декорації для драм *Марія Стюарт в Шотландії* Бйорнсона і *Орлеанська дівка* Шіллера, Георг відвідав Фотерінгей і Домремі, Ібсен своєю чергою навіть надіслав йому детальний опис будинку не надто заможного норвежця, коли майнінгенці готувалися ставити п'єсу *Примари*. Зосередження на історичній автентичності костюмів та декорацій в образотворчому трактуванні Шекспіра та Шіллера зараз здається педантичним і хибним, адже їхні поетичні драми виходили за рамки реалізму, проте такий підхід якнайкраще відповідав вимогам реалізму, що було підставою успішного втілення багатьох п'єс Ібсена та його послідовників. У книзі *Драматична техніка Ібсена/Ibsen's Dramatic Technique* (ст. 54) П.Ф.Д. Теннант навіть стверджує, що надміру деталізовані режисерські вказівки Ібсена можна пояснити майнінгенським методом режисури. Робота трупи стала беззаперечним зразком для когорти нових режисерів, які підтримували незалежний театральний рух кінця століття.

Майнінгенці підкорили Берлін у 1874 р. і далі продовжували подорожувати Європою, демонструючи свій революційний підхід до театального мистецтва. Ібсен побачив у них свою ранню п'єсу *Боротьба за престол* у 1876 р. в Берліні. Вільям Арчер дивився їхнього *Юлія Цезаря* та інші вистави 1881 р. в Лондоні. Андре Антуан був на спектаклі *Вільгельма Телля* 1888 р. в Брюсселі. Станіславський вперше зустрівся з мистецтвом майнінгенців у Санкт-Петербурзі і згодом провів з ними цілий рік\*. Під впливом їхніх вистав у Лондоні Генрі Ірвінг значно вдосконалив масові сцени. І Антуан, і Станіславський твердили, що саме завдяки

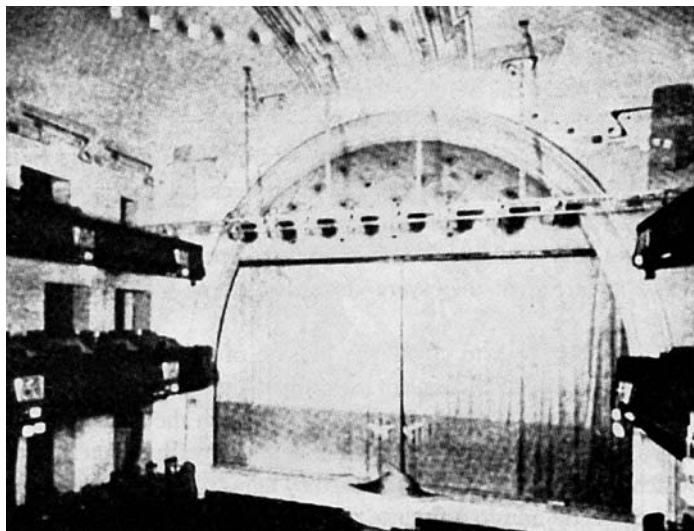
---

\*К. Станіславський бачив тільки вистави і репетиції майнінгенців у Санкт-Петербурзі 1885, 1990 р.

майнінгенській трупі у них виробився новий підхід до театру, а скрупульозні репетиції, зіграність упорядкованого ансамблю, злагодженість усіх елементів вистави стали характерними ознаками Вільного театру/*Théâtre-Libre* та Московського Художнього Театру.

Коли трупа привезла у своєму репертуарі до Лондона першу й останню революційні драми Шіллера – тобто *Розбійники* та *Вільгельм Телль*, а також п'єси Шекспіра *Юлій Цезар*, *Дванадцята ніч* і *Зимова казка*, майже всі критики відзначили і високо оцінили постановку масових сцен. Від захоплених відгуків утримався лише один кореспондент альманаху Ате-неум/*The Athenaeum*. У випуску від 4 червня 1881 р. він зазначив, що справжнім досягненням була лише манера, з якою звичайнісінькі статисти носили історичний одяг і “з розумінням брали участь у діях і сценах, про які не могли мати жодного поняття в реальному житті”. Сцену на форумі з *Юлія Цезаря* він вважав недоладною: “Скларлося враження, що жорстокість повстання не відповідає квазі-симетричній організації усїєї картини”, – такий коментар, мабуть, спантели-чив і роздратував герцога. На щастя, цей всевідаючий критик вважав, що табір розбійників на берегах Дунаю з п'єси Шіллера виглядав натуральніше і більше від-повідав його смакові, хоча він так і не міг утриматися від критичного зауваження щодо чоловічих костюмів, які, на його думку, були “занадто розмаїтими”. Так несподівано значно зріс рівень вимог щодо реалістичного спрямування в театрі.

В огляді тієї самої постановки Юлія Цезаря для газети Лондонський Фігаро/*The London Figaro* від 4 червня 1881 р. Вільям Арчер повідомляв, що натовп не просто створював тло для трибунів: “Навпаки, Флавій і Марулл, прощтовхуючись через натовп, змішувалися з ним, деколи майже губилися. Тут панували така ж непевність і хвилювання, що й у реальному натовпі, а досконале – завдяки пробам – вишколення справляло враження, ніби ніякого того вишколу й не було”. Коли



Інтер'єр Московського художнього театру (близько 1910 р.)  
Див. також розділ 10.

Антоній промовляв на форумі, “він звертався не до уяви глядачів, а до живого і неспокійного люду перед собою... Ми усвідомлюємо силу красномовності Марка Антонія, і справа тут не в особистих відчуттях чи інтуїції, а у відповідних логічних висновках. Ми спостерігаємо, як промова зворушує натовп, і доходимо висновку, що саме так і мали слова пролунати, щоб викликати таку реакцію”. Над цим зауваженням слід замислитися всім тим режисерам, котрі примушують Антонія у цій сцені ніби звертатися до реальних глядачів, наче вони з римлянами стоять на кону.

Метою майнінгенців було створити ілюзію природного простору в неприродно вузьких рамках авансцени. У декораціях до *Вільгельма Телля* Арчера вразило те, як кожен листок був розмальований іншим кольором і як гра світла на рухомому чорному полотні створювала ефект дощу. Він захоплювався використанням пари для створення ілюзії, що наче піднялися

хмари пилу, коли швейцарці зруйнували австрійський замок, і відзначив підсилення ефекту віддаленості завдяки тому, що в глибині сцени на риштуванні поставили малих хлопчиків з наклеєними бородами. Проте опис режисерських прийомів не був для нього головним завданням. Коли Антуан побачив цю виставу через сім років, то написав емоційного листа до Сарсі, і цей лист, згодом передрукований в книзі С.М. Вексмана *Антуан і "Вільний театр"/Antoine and the Théâtre Libre*, став головним документом до історії вистави:

“Вони показали нам щось абсолютно нове і дуже повчальне. Натовпи на їхній сцені не схожі на наші, створені з випадкових статистів, звичайних робітників, найнятих лише для костюмованих репетицій, погано одягнених, не звиклих носити такі костюми, вони чудернацькі та незручні, чим точніше прагнуть відтворити автентичний одяг давнішої епохи. В наших виставах натовп нерухомих, в той час як статисти майнінгенців повинні грати своїх персонажів. Не думай, однак, що вони перетягують на себе увагу від головного героя. Зовсім ні, картина є цілісною, і хоч в який бік ти б кинув оком, зосереджуєшся на деталі, ситуації чи дії героя. У певні моменти сила цих сцен просто незрівнянна (ст. 95-6)”.

Антуан був уражений, як герої на сцені могли одним порухом контролювати шум і поривання натовпу, і зауважував, що статисти дивилися не на глядачів, а на актора, який до них звертався. Проте, йому не подобалося розташування і барви декорацій, а особливо прикре враження справляло те, що високо в горах, здається, скрипіла підлога. На його думку, злива припинялася занадто несподівано, а руки й коліна горян були занадто білими – “чистими, ніби з комічної опери”.



Цікаво згадати, що Антуан також спостеріг ще один феномен Майнінгенського театру, може, й незначний, але про нього неможливо було забути. Убивство Гесслера було позначене одним дивовижним штрихом:

“На шляху Гесслера з’явився жебрак і двійко його дітей, які довго й благально щось просили, стоячи спиною до глядачів, а Телль спостерігав за ними. Побачивши цю сцену, ви б погодилися, що у певних випадках гра спиною до публіки допомагає акторові бути переконливим і поглиблює створювану ілюзію...”

Режисер Порел випробовував цей прийом у Театрі Одеон /Odéon у 80-х рр. XIX ст., але на авансцені актор рідко коли наважувався грати спиною до глядачів, незалежно від того, була п’еса реалістичною чи ні. Тепер перед акторами, режисерами та драматургами, які спостерігали за цією надзвичайною німецькою трупкою, здавалося, відкривалися безмежні можливості ввести публіку в оману, і вони жадібно всотували будь-які способи, щоб тільки створити священний ефект реальності.

## 4 *Внесок Ібсена в реалізм*

*Ляльковий дім* (1879), *Примари* (1881)

Коли Генрік Ібсен (1828 – 1906) побачив у Берліні 1876 р. Майнінгенського театру свою п’есу *Боротьба за престол*, вона вже йшла дев’ять вечорів з повним аншлагом. Через десять років опісля Георг II був одним з перших, хто поставив його суперечливу

драму Примари. Кожен з них захоплювався мистецтвом іншого, що значною мірою сприяло розвиткові реалістичного руху.

Ібсен почав писати п'єси в двадцять років, і першу з них поставили в Крістіанському театрі/Christiana Theatre (Осло) через два роки. В нашому контексті важливішим є той факт, що упродовж шести років він сам був помічником режисера і керівником Бергенського національного театру/National Theatre in Bergen, де поставив не менше 145 п'єс, більшість з яких написані Скрібом або в його манері. Потім Ібсен провів ще п'ять років на посаді художнього керівника Норвезького театру в Крістіанії. Таким чином, він здобув добру школу старого професійного театру від 1851 до 1862 р., займаючись режисурою і творячи в рамках романтичної традиції, перше ніж розпочав свій революційний хід до реалізму, написавши у 1877 р. п'єсу *Підпори суспільства*. До цього треба додати ще один факт. Широко відома промова Ібсена перед студентами університету, які вшанували його походом з факелами 10 вересня 1874 р., прозвучала задовго до того, як його ім'я набуло розголосу завдяки скандальним виставам *Лялькового дому* та *Примар*. Проте вона ознаменувала важливий крок Ібсена на шляху самоусвідомлення як драматурга і вже містила головні штрихи його прийдешніх великих п'єс. У своїй промові він підкреслював, що митець повинен володіти певним досвідом того життя, яке намагається відтворити в своїх драмах. І власне все, що Ібсен-реаліст писав упродовж бурхливих років свого бунту, було для нього важливим досвідом.

Після драматичних поем *Бранд* і *Пер Гюнт* у своїх п'єсах він послідовно відкидає старі творчі методи. Техніку *scène à faire* він вважав надто корисною, щоб її позбуватися: вона виявилася потрібною, аби якомога яскравіше показати, що для Нори чи фру Альвінг означало довідатися правду про власні подружжя. Та коли він порвав з механікою скрібівської схеми, проявилися ознаки нових особистісних цінностей. Важливість

минулого для персонажів виглядала тепер правдивіше, а деталі їхніх спогадів і стосунків автор продумував глибше. Та передовсім його проблематика – це тільки його проблематика. У листі до свого видавця Фредеріка Гегеля 31 жовтня 1868 р. він писав, що свідомо почав загострювати “сили і протиріччя сучасного життя”, і це згодом виявило себе в реалістичнішій, хоча й легкій соціальній комедії *Спілка молоді* (1876). То була перша прозова п'єса, написана сучасною розмовною мовою, але й тут ще панували канони відмираючої драми. Говорячи про свою п'єсу *Кесар і галілеянин* (1873), він стверджував, що сам бачив, як усе відбувалося, наче “на власні очі”, і в листах до Едмунда Госсе від 20 лютого 1873 р. і 15 січня 1874 р. зазначив, що створив п'єсу в прозі, аби переконати свого читача, що події відбувалися насправді. Від ускладненої метафізичної проблематики цієї епічно-розлогої п'єси з історії Риму починається рух до драм особистісних.

На цей час Ібсен уже ознайомився з роботою Саксо-Майнінгенської трупи, але поворотний момент у його творчості стався все ж завдяки приязні з молодим данським критиком Георгом Брандесом. Брандес у лекціях та статтях закликав скандинавських літераторів повстати проти романтичного ідеалізму і боротися з сучасними соціальними проблемами. Критика спантеличив детермінізм п'єси *Кесар і галілеянин*, але водночас захопила глибина психологічного аналізу, у чому й полягала, на його думку, сила цієї драми. Брандес, який вивчав французьку драму, виділив у п'єсі наскрізну тему як зв'язок між моральністю і грошима, і тому, можливо, навіть натяк на те, що мало згодом стати ібсеновим образом “нової жінки”, певною мірою підштовхнув Ібсена до реалістичного спрямування в *Підпорах суспільства*. Для цієї п'єси Ібсен запозичив зі *Спілки молоді* спосіб дослідження провінційного життя як мікрокосму зовнішнього світу, а потім додав до цього психологізм персонажів з *Кесаря і галілеянина*.

Зрештою, вимога Брандеса розкривати на сцені сучасні соціальні проблеми набули належного відгуку в Ібсена. Дедалі більше відчувається присутність норвезького тла: суворі гори і фйорди розділяють місцевий люд, кожне містечко вирішує на власний розсуд свої проблеми, – і на цьому тлі надзвичайно яскраво увиразнюються проблеми місцевої політики й соціальні звичаї. Суворий кальвінізм, який формував національний характер, особливо жорстко поставив моральні питання в середині XIX ст. Настав нарешті час, щоб на сцені з'явилися персонажі, які мали б реальне походження і жили б реальним життям. Необхідно було чесно дослідити причини й наслідки соціальних проблем у суспільстві, і перед науковцями відкривалися нові обшири. Скромний початок Ібсена – *Підпори суспільства*, де автор оповідає нам дидактичну історію консула Берніка, кораблебудівника з малого містечка, який вибудував і свій шлюб, і кар'єру на брехні, а свій бізнес – на шахрайстві. В останній дії Бернік сповідається у гріхах і провинах перед публікою, і п'єса закінчується “щасливо”. З'являється надія, що старе лицемірство відступить перед духом правди і свободи. Сьогодні ця п'єса навряд чи викличе якусь реакцію. Річ не тільки в тім, що сповідальна кінцівка занадто поверхова, а й у тім, що, незважаючи на ознаки яскравіших характерів та індивідуального мовлення, патетика п'єси вимагала старої декламаційної манери гри. Джеймс Волтер МакФарлейн, перекладач оксфордського видання п'єс Ібсена, звернув увагу на багатослівність і розтягнутість останньої дії: “ритми мови – як на злам сучасної реалістичної драми – вражаюче повільні” (том 5, с.12). У порівнянні з *Ляльковим домом* чи *Примарами у Підпорах суспільства* для глядача все було занадто просто: кожен міг спокійно стати на бік порядності, а сама сатира і за формою, і за змістом була якоюсь беззубою.

Як показали нинішні вистави, *Ляльковий дім* (1879) майже так само актуальний, як і сто років

тому. Проте критики й тепер, як у ХІХ ст., не помічають досконалої форми п'єси, бо її провокативна тема привертає до себе увагу настільки, що стає просто неможливо дати п'єсі об'єктивну оцінку. Про це пише Майкл Майєр у неперевершеній біографії Ібсена. Якщо нас приваблює проблема прав жінки і ми вважаємо, що жінка насамперед має бути сама собою і не ставати жертвою в подружньому житті, то нас, напевно, вразить і те, як Ібсен до найдрібніших деталей витворив образ Нори – аж до “блакитної вовняної сукні”. Він однаково ґрунтовно продумував як характеристику персонажа, так ідею твору. Звичайно, виникає запитання, чому п'єса зачіпає за живе всіх. Але чи стала ця п'єса шедевром лише завдяки аналізу проблеми жіночої емансипації і ефектній емоційності, коли Нора безжально різко грюкає дверима, йдучи з життя Торвальда Гелмера? Навряд чи можна було б створити таке сильне враження, якби з ним не контрастувала послідовність роботи Ібсена: з кожною новою редакцією п'єси характер Нори ставав витонченішим, поступово набираючи багатшого підтексту.

Американська актриса Елізабет Робінс 1928 р. в Королівському товаристві мистецтв/Royal Society of Arts прочитала лекцію *Ібсен і артистка/Ibsen and the Actress*, де зазначила, що у своїх творах драматург фактично “співпрацює” зі своїм актором. Цитуючи уривок з п'єси *Будівничий Сольнес*, коли Гільда сидить на стільчику біля ніг Аліни і промовляє: “Ах, тут можна сидіти й вигріватися на сонечку, як кішка”, Е. Робінс підкреслила, що тепло і чуттєвість цих слів уже за мить контрастують з холодом подальших слів: “Я щойно вийшла з могили”. Коли Робінс пізніше грала Гедду Габлер, вона вирізняла “надзвичайний дар Ібсена давати акторам вказівки – універсальні ключі до постаті”, бо вона сама відчувала Гедду “теплою на дотик” і, незважаючи на чимало відразливих рис Гедди, бачила “вартою співчуття з її хворобливою потребою самотності”. “Тож не робіть помилки, – радила акт-



Г. Ібсен *Ляльковий дім*. Дія II, епізод із тарантелю. Королівський придворний театр, Копенгаген, 1879.

риса колегам, – дозвольте Ібсенові грати вами і не наполягайте на тому, що самі гратимете Ібсена” (с.56).

Усупереч тому, що проникливий Джордж Мур, як і всі ті критики, яких шокував *Ляльковий дім*, вважав цю п'єсу “дерев'яною”, “важкою”, “алогічною”, жодна з акторок, що бодай раз грали Нору, не залишилася байдужою до невербальних деталей, за допомогою яких Ібсен вибудовував настрій і характер героїні. На початку п'єси Нора тішиться різдвяною ялинкою і подарунками, які вона придбала, іграшками для дітей; вона дає порт'є надто щедрі чайові; їй подобається мигдалеве печиво, і вона їсть його по-дитячому, ховаючи пакунок від Торвальда і крадькома витираючи губи; вона бере від нього гроші, а тоді смикає його за гудзик пальто, щоби дав ще. Сцени з печивом і грошима Ібсен додав лише в останній версії драми, і це незаперечно свідчить, що він свідомо створював

життя у всіх деталях, щоб за їх допомогою актриса могла збагатити сценічний образ. Сцену, коли Нора бавиться з дітьми, драматург притримує як тло для зловісної появи Кrogстада. І хоча тут можна вбачати елементи мелодрами, ефект цей Ібсен вдало використав, щоб драматизувати роздвоєність Нориного життя. У давнішій версії в другій дії не було сцени з ялинкою; однак виявилось, що у виставі вона створює особливу атмосферу: деревце стояло неприкрашене, марне, з відгорілимим свічками. До цієї дії Ібсен додав і панчохи тілесного кольору, коли Нора фліртує з доктором Ранком, а в кінці цієї дії, коли Нора повинна перешкодити Торвальдові знайти викривальний лист Кrogстада, Ібсен замінив турецький танець з *Пер Гюнта* на тарантелу, яка символізувала щось нове. Нора з розпущеним волоссям шалено танцює під звуки тамбурина. А в третій дії ця непокірна дружина банківського службовця одягає свій неаполітанський костюм з великою чорною шаллю, що продовжує екзотичний образ тарантели, а потім переодягається – знову ж таки, це символічно – у своє понуре буденне вбрання, готуючись до драматичного фіналу.

Та навіть рецензент Королівського театру в Копенгагені, де відбулася прапрем'єра вистави, вважав, що рішення Нори психологічно “невмотивоване”. Мало хто з критиків відзначав, як це зробив оглядач *Фолькетс Авис/Folkets Avis* у номері від 24 грудня 1879 р., надзвичайну економію засобів і відсутність крові, сліз та інших мелодраматичних ефектів. Фінал *Лялькового дому* позбавлений пишномовності, і висловленою залишається лише суть. Помітно значний поступ у стилістиці, але зміст викликав шквал обурення, і п'єсу назагал не сприйняли. Перед німецькою прем'єрою Ібсена змусили дописати так званий “щасливий кінець”, інакше б його дописали за нього: у німецькій версії Нора, змучена сумнівами – покинути чоловіка чи залишитися з ним задля дітей – просто знеможено падає на підлогу. Показовим є той факт, що, хоч ім'я

Ібсена і було у кожного на вустах у всій Європі, протягом десяти років ця п'еса не з'являлася на британській сцені, а на французькій – протягом п'ятнадцяти. Поневіряння п'еси в англомовному світі свідчать про цілковите неприйняття її проблематики. Америка побачила першу англійську виставу у 1882 р. в Мілуокі, але це була лише вихолощена версія В. М. Лоуренса під назвою *Жінка-дитина*. Лондонцям п'есу представили у 1884 р., щоправда адаптовану Генрі Артуром Джонсом до англійського середовища, під назвою *Приборкання метелика/Breaking a Butterfly*, тут Торвальд став Гамфрі, а Нора – Флорою, або Флоссі, тож уже можна й не казати, що під завісу Гамфрі та Флоссі приходять до зворушливого примирення. 1885 р. Лондон побачив цей аматорський спектакль, та ще й на підтримку – не більше й не менше – Товариства з попередження жорстокого ставлення до дітей. Один з перекладачів Т.Вебер так переписав відому прикінцеву репліку Нори: “Як разом жили ти і я, то могла бути в нас сім'я!” Це неймовірно вразило Гренвілл-Баркера. На його думку, Королівська академія драматичного мистецтва мала би визначити нагороду для студента, якому б вдалося промовити цю репліку, не викликавши сміху серед публіки.

Лондону довелося чекати на суто професійну виставу аж до 1889 р. Її здійснив Чарльз Чаррінгтон у Театрі Новелті/Novelty Theatre, у Кінгсвеї на основі перекладу Вільяма Арчера. Сам Чаррінгтон зіграв роль крижаного доктора Ранка, а його двадцятип'ятирічна дружина, Дженет Ачерч – Нору. Це було перше значне сценічне втілення Ібсена в Британії. П'есу зіграли, як згадує Елізабет Робінс і її товаришка Маріон Лі, перед “убогою, досить таки вульгарною публікою” в “злиденному, вульгарному театрику”. Як і очікували, п'еса викликала бурхливу реакцію, і, крім одного-двох таких ентузіастів як Вільям Арчер чи Джордж Бернард Шоу (він ще прочитає у Фабіанському товаристві свої лекції на тему ібсенізму в 1890 р.), її загалом засуджували



як приклад нового патологічного і деморалізуючого культу, спрямованого на деградацію жінки. Саме в цей час Клемент Скотт в одному з випусків Театру/Theatre від 1 липня 1889 р. вперше вживає слово “ібсенівський” у зневажливому сенсі. І знову ж таки всі художні здобутки Ібсена, зокрема мова, а також гра акторів, залишилися поза увагою критики. Лише в Таймсі/The Times’s поспішно засудили “майже повний брак драматичної дії”, а газета Піпл/The People’s винесла вирок сумнозвісному фіналу, визнавши його не тільки аморальним, а й “істотно недраматичним”. Широка публіка ще не була готова змінювати свій спосіб сприйняття, тож вона вважала п’єсу якщо не цілком непристойною, то, принаймні, жахливою.

Звернімося до коментарів Елізабет Робінс з вистави. Її вразила відсутність у спектаклі “театрального” ефекту: це радше була не вистава, а “приватна зустріч”. Так приємно було дивитися, як Ачерч ламає встановлені правила, за якими головна героїня повинна щоразу з’являтися в новому вбранні! Вона справляла враження веселої і простої людини: “Коли вона кусала те заборонене мигдалеве печиво, видно було, як зблискували білі зубки, як пустотливо сяяли блакитні очі”. Е.Робінс особливо вразило те, “як тепла і світла довіра Нори розбивається об цей намогильний пам’ятник”, яким є доктор Ранк. Лише тарантела виглядала дещо театралью – “єдина данина ефектності, від якої Ібсен сам застерігав”.

Лондонський театр вирушив з цією виставою у турне і 1895 р. прибув до Америки. Публіка Нью-Йорка аплодувала Норі у виконанні Ачерч (того самого сезону вони аплодуватимуть і французькій Норі – Габріель Режан). Дженет Ачерч і Елізабет Робінс започаткували новий стиль акторської гри, який сприяв створенню ібсенівського образу нової жінки. Він остаточно сформувався пізніше, що видно зі створених ними образів Гедди Габлер. Поняття “нової жінки” полягало не тільки у визнанні її інтелекту і незалежності; вона також

мусила поводитися зовсім інакше. Глядачам досить було лише порівняти надмірну емоційність і повчальні нотки Маргрете з *Боротьби за престол* (1863 р.), яка вигукує: “Шануйте горе дружини!” і “Благословенні хай будуть твої уста, навіть якщо зараз вони проклинають мене!”, з мовою й поведінкою Нори, щоб одразу зрозуміти: ці героїні належать до двох різних світів.

Вільям Арчер був одним з перших, хто усвідомив, що на роль Нори потрібна актриса, особливо обдарована розумово й фізично. В Театральному світі /*The Theatrical World* за 1893 р. він пише, що бачив італійську Нору у виконанні Елеонори Дузе в Ліричному театрі /*Lyric Theatre* і йому сподобалася її “спонтанна, бурхлива, веселкова” веселість у першій дії. Проте, на його думку, вона все ж менше відповідає цій ролі, ніж Ачерч. Свої міркування він будує на засадах, властивих критиці натуралістичного театру. Дузе не вдалося інтонаційно вірно передати значущість деяких слів, які вимагають від актриси набагато проникливішої реакції, як, наприклад, у сцені, коли Кrogстад сказав Норі, що її батько, виявляється, підписав вексель через... три дні після своєї смерті, а також, коли Торвальд звинувачує у злочині Кrogстада, а Нора знає, що винна саме вона. Арчер також вважав, що італійська актриса не зуміла досягнути прихований ритм другої дії, яка передбачала перехід від пригніченості через ейфорію до усвідомлення власної гідності, а натомість змалювала всю сцену однією барвою. Проте, як не дивно, він схвалив її рішення скоротити тарантелу, яку вважав “останньою даниною Ібсена старим засадам” і “нижчою її [Нори] гідності”, хоча йому і сподобався контраст в останньому акті між костюмом з Капрі і смертельно-блідим обличчям Нори.

Згодом почали з'являтися значно фаховіші коментарі. У Сетердей Рев'ю /*The Saturday Review* від 15 травня 1897 р. Б.Шоу писав про нове втілення *Лялькового дому* в Театрі Глобус /*Globe Theatre* у Лондоні. Він порівнює цю виставу з тим, що бачив вісім років тому, і називає Торвальда у виконанні Кортні Торпа

“неперевершеним”, оскільки його репліки звучать з непідробним почуттям, і стверджує: “Даний твір перестав бути для нас лекцією, що відбиває погляди на тему людини-творця, посилаючись виїмково на наші соціологічні зацікавлення”. Проте Шоу також помітив, що Торвальд вимовляв деякі недоречні фрази як “пункти”, таким чином руйнуючи реалізм виконання. (У вікторіанському театрі “пункт” був ключовим моментом у виставі, коли актор розкривав суттєву рису характеру постаті або ситуації, підкреслюючи її мімікою або вимовляючи репліку піднесеним тоном; вікторіанські актори заживали собі слави, виділяючи якомога більшу кількість “пунктів”). Ожила свою незабутню Нору на сцені Глобуса і Жанет Ачерч. У її виконанні наївна жінка ставала дорослішою і досвідченішою. На тлі критики 90-х рр. XIX ст. ці міркування Б.Шоу вражали проникливістю. Свій огляд він закінчив словами: “Актори дотепер лестять собі думкою, що Ібсена може заграти будь-хто, але досвід заперечує це поширене твердження”. Ми побачимо, як вимоги Ібсена до акторів зростатимуть, коли від Нори він перейде до Фру Альвінг і Гедди.

П'єса *Примари* (1881) була природним продовженням *Лялькового дому*. “Після Нори повинна була з'явитися Фру Альвінг,” – так написав Ібсен у листі від 24 червня 1882 р. Фру Альвінг – це Нора, яку переконали залишитися вдома. Не покинула вона дім тільки для того, щоб довідатися про венеричну хворобу сина, яку той успадкував від свого батька. У п'єсі знову постає проблема обов'язку і свободи, але вона торкається інших заборонених тем: сифіліс, перелюб, вільне кохання, інцест, евтаназія. Ібсен знав, що кидає виклик соціальним традиціям, однак не сподівався такої жорстокої й ворожої реакції на свою п'єсу. Майже ніде її не сприймали, вважаючи патологічно непристойною, і навіть освічені люди не хотіли мати книгу в себе вдома. Ібсен знайшов лише кількох прихильників, як завжди, серед студентів і ліберальних мислителів

– Бйорнсона й Георга Брандеса. Про появу на сцені Примар хоча б у якомусь європейському театрі навіть не могло бути й мови, тож уперше норвезькою вона з'явилася на сцені в Чикаго. Своєї появи на сцені в Європі п'єса чекала до 1883 р., та й то шведською мовою: її поставив у Гельсінгборзі відомий актор і керівник театру зі Стокгольма Август Ліндберг.

Щоб підготуватися до ролі Освальда, Ліндберг відвідував лікарню для хворих на сифіліс у Копенгагені, і, зрештою, глядачі, які додивилися виставу, були глибоко зворушені його грою. Особливо сильне враження справляв образ фру Альвінг у виконанні досвідченої актриси Гедвіг Шарлотти Вінтер-Г'єльм. Ліндберг згадував, що на початку вистави публіка сиділа, затамувавши подих. Після страхітливої картини останньої дії завіса опустилася в завороженій тиші, а за мить зірвався шквал оплесків. Мабуть, завдяки напрузі, притаманній самій п'єсі, вистава перемогла критиків-моралістів. Вільямові Арчеру вдалося побачити гру Вінтер-Г'єльм згодом у місті Крістіанії. Хоча, на думку критика, її репліки до Мандерса були сповнені театральності та “пишномовної гіркоти”, але загалом вона грала гарно і дотримувалася аристократичних манер. Та особливо вразив Арчера Освальд – бліде обличчя Ліндберга, постійне кліпання очима, хода сомнамбули (“манера чоловіка, для якого світ став нереальним”) – це доводило, що актор опрацював свою роль в найдрібніших деталях.

Лондон уперше побачив *Примари* 1891 р. в аматорській виставі на сцені Королівського театру/The Royalty Theatre, вщерть заповненого глядачами. Роль фру Альвінг добре зіграла аматорка – місіс Теодора Райт. Перша англійська професійна вистава з'явилася лише 1914 р. Прем'єрний спектакль 1891 р. поставив Дж.Т. Грайн, розпочинаючи діяльність новоствореного Незалежного театального товариства/Independent Theatre Society. Саме ця скандальна п'єса Ібсена ознаменувала відкриття у Берліні театру Вільна сцена



Г. Ібсен *Примари*, Гельсінґборґ, 1883. Перша вистава в Європі. Режисер Август Ліндберг. Дія III за участю Ліндберґа та Гедвіґ Шарлотти Вінтер-Г'ельм.

1889 р. Подія сколихнула всю аристократію Лондона. Немає потреби подавати тут перелік тих лайливих епітетів, якими – особливо Клемент Скотт з Дейлі Телеграф/*The Daily Telegraph* – щедро наділяли п'єсу, Ібсена і його прихильників. Їх сумлінно зібрав Арчер на сторінках Пелл Мелл Газетт/*The Pall Mall Gazette* у числі від 8 квітня 1891 р., і того самого року з великим задоволенням передруковував Шоу в своїй *Квінтесенції ібсенізму/Quintessence of Ibsenism*. Тільки

А.Б.Воклі писав у газеті Стар/The Star, що ця п'еса – “велика драма духовності” і, безумовно, справжній шедевр. І знову вже вкотре всіх захопила дискусія з приводу натуралістичного характеру теми, і майже ніхто не звернув уваги на новаторство форми.

Коли вистава знову з'явилася в Нью-Йорку 1903 р., відгук на неї Вільяма Вінтера був нищівним: “В Ібсеновій драмі рідко коли залишається можливість для самої гри. Головна причина полягає в тому, що більшість героїв цілковито неприродні” (*Гаманець часу/The Wallet of Time*, т.2, ст.567). Це була просто відмова дивитися і бачити, хоча погляди інших критиків і різнилися від оцінки Вінтера. На думку Воклі Ібсен не сприймав награності, а С. Е. Монтег'ю писав у книзі *Драматичні цінності/Dramatic Values*, що Дженет Ачерч у ролі фру Альвінг 1907 р. вдалося встановити новий рівень чуттєвої гри: “Коли вона, щоб приховати розпач на обличчі, ставала за кріслом Освальда, все ж намагаючись підбадьорити його брехнею про надію, у грі Дженет Ачерч було стільки краси й ніжності, що їх неможливо передати словами, бо один вид мистецтва не здатний відтворити неперевершеність іншого”. Натомість, фру Альвінг у виконанні Елеонори Дузе у 1923 р. – “чарівна жінка, яка переходить від одного лиха до іншого в якійсь сарабанді нещастя”; як писав Джеймс Еґейт в Сандей Таймс/The Sunday Times, але вона не була ібсенівською “завше бунтівливою жінкою, майже неприхований егоїзм якої проривається в гіркій насмішці над пастором Мандерсом”. Ще 2 серпня 1883 р. в листі до Ліндберга Ібсен наполягає на необхідності “безжальної правдивості” на сцені і додає:

“Діалог повинен звучати надзвичайно природно, і в кожного персонажа має бути свій спосіб самовираження. Багато змін можна внести в діалог під час репетицій, коли легко побачити, що звучить природно й невимушено, а що треба знову й знову пе-

реглядати, поки воно нарешті не зазвучить цілком реально і правдоподібно. Враження від п'єси значною мірою залежить від того, чи вдасться створити у глядача відчуття, що він дійсно сидить, слухає і дивиться на події реального життя”.

Сьогодні нас може дивувати, що про таке треба було говорити. У порівнянні з романтичною драмою, соціальні п'єси Ібсена містять, по суті, мало фізичної дії; наголос робиться на новому психологічному протистоянні, коли герої кружляють навколо заборонених тем, боячись їх торкнутися.

Позначена соціальною забороною тематика *Примар* і невпинний потік натяків на вікторіанські “подвійні стандарти” сексуальної поведінки такою ж мірою спричинилися до створення нової форми діалогів у п'єсі, як і надмірне використання Софоклової манери ретроспективної оповіді, тобто такої композиційної побудови, коли головні події нібито вже відбулися ще до того, як піднялася завіса. Чимало зі сказаного на сцені приховувало глибокі почуття персонажів або й те, що нібито вже було пережито. У біографії Ібсена Майкл Майер пояснює: “Фру Альвінг і особливо пастор Мандерс проводять багато часу, кружляючи навколо теми, до якої бояться звернутися прямо, і саме в ці моменти діалог стає непрямим, а місцями навіть важким для сприйняття” (с. 490). Це був наступний крок до нового способу гри. Коли драматург залишає щось невисловленим, то перш ніж приховати ці невисловлені почуття, актор повинен знайти їх між рядками. Отже, поняття “підтексту” з усіма відповідними вимогами до композиції п'єси та її сценічного втілення бере свій початок від *Примар*. Коли порівняти *Примари* з *Ляльковим домом*, то можна побачити, що в останній версії п'єси Ібсен подав набагато менше візуальних деталей, менше предметів, які символізують прихований смисл, але словесна вишуканість діалогу просто неповторна.

У ранніх заввагах до п'єси Ібсен пише: “Все – примари”. Звичайно ж, глядачі прочитають назву п'єси і передбачатимуть розвиток її дії, вони уявлятимуть примари з минулого, почнуть виокремлювати їх відразу ж після підняття завіси, а не тільки тоді, коли фру Альвінг сама почує з сусідньої кімнати зловісний відгомін розмови Освальда і Регіни. Приховані стосунки, заборона, соціальна усталеність, таємні страхи і неспокій причаїлися у кожному акті п'єси. Упродовж всієї дії в центрі сцени на столі лежать заборонені книги як звинувачення, а оскільки глядачі ніколи не знатимуть їхнього змісту, то домисли про них виявляються якнайгіршими. Похмура від безконечного дощу оранжерей таїть у собі примари з минулого у пам'яті фру Альвінг – і в нашій також. Змовницьким шепотом Регіна вітає Енгстранда, весь час підкреслено кульгає; Енгstrand постійно двозначно натякає на майбутнє Регіни; Мандерс здригається, коли молодий Освальд заходить з люлькою в устах, як живий образ померлого Альвінга. Дім сповнений примарами, і ця нерозгадана таємничість триває до кінця. Коли Ібсена запитали, чи фру Альвінг зрештою отруїть свого сина після страхітливої фінальної сцени, він дав просту відповідь: “Я не знаю”.

Рональд Грей не так давно поставив під сумнів майстерність Ібсена у змалюванні реалістичних персонажів. У своїй книзі *Ібсен – протилежний погляд / Ibsen - A Dissenting View* (1977) Грей закидає драматургові, що той пожертвував характеристиками задля сюжету, зводячи, наприклад, Торвальда з *Лялькового дому* до стереотипного вікторіанського чоловіка, щоб виправдати неправомірність рішення Нори покинути його. Він також звинуватив Ібсена, що той непослідовний в описі характеру фру Альвінг з *Примар*, оскільки її спершу шокує, як Освальд в сусідній кімнаті залицяється до Регіни, та трохи згодом вона погоджується на їхній шлюб – кровозмішання. Навіть ті характери, які традиційно вважалися найяскравішими в Ібсена, – Ребек-



ка Вест з драми *Росмерсгольм* чи монументальна Гедда Габлер – Грей вважає певною мірою недосконалими. Можна назвати чимало п'єс, де Ібсен дозволяв своїм сюжетам визначати характери, і, звичайно ж, необхідно перевіряти твердження, які зазвичай приймають апріорно. Та втім, це Грєєві кабінетні зауваження, а Ібсен на сцені – щось зовсім інше. Ступінь “реалізму”, того, що здається реальним, змінюється від покоління до покоління, але лише пізніші втілення п'єси можуть підтвердити реалістичність характерів. Таке випробування вже відбулося, згадаймо хоча б деякі видатні вистави цього сторіччя з Едіт Еванс у ролі Ребекки, Євою Ле Гальєнн у ролі Гедди, Флорою Робсон у ролі фру Альвінг. Причина, мабуть, у тому, що Ібсен творив персонажі, наділені тими рисами, які загалом дають простір для індивідуалізованої гри акторів. Сьогодні якраз ми можемо досконало перевірити тривкість характерів ібсенівських персонажів, оскільки достатньо відійшли від обмежень більшості соціальних устоїв, що панували серед його перших глядачів. Вони зробили Нору і фру Альвінг грішницями, а Торвальда, Парсона Мандерса і Грегєрса Верле з *Дикої качки* святими.

У творчості Ібсена соціально-реалістичні п'єси невдовзі поступилися творам символістського спрямування: від *Дикої качки* до *Росмерсгольма* і *Гедди Габлер*. Значно зросли вимоги автора щодо виконавиць ролей Ребекки і Гедди. Відтворивши всі тонкощі невимовного, невисловлюваного, Ібсен сягнув глибин у дослідженні людських стосунків, послідовно керуючи також елементами позасвідомого. Конфлікти набирали дедалі алегоричнішої форми, а характери існували на сцені лише символічно. Та поки що можна сказати, що в історії розвитку драматичного мистецтва Ібсен був винятковим прикладом письменника, який задає тон сучасним акторам і режисерам. Підтвердженням служить те, що на зламі століть він став особою світового значення.

## 5 Реалізм у Франції: Антуан і Вільний театр

Андре Антуан (1858 – 1943) був послідовником Золя та Ібсена у Франції. 1887 р. цей доти нікому не відомий клерк з газової контори разом з групою акторів-аматорів заснував власний Вільний театр, де поставив чотири скромні одноактні п'єси, однією з яких була інсценована повість Золя Жак Дамур. Антуан фінансував свій театр за рахунок передплати, зібравши 3500 франків на перший сезон; з цієї суми 1000 франків пішла на оплату місця для репетицій, деякі з них відбувалися у барі на вулиці Лепік. Для декорацій він приносив меблі з маминого дому (ще досі актори-аматори зазвичай використовують як реквізити свої приватні речі), а його друзі самі розносили запрошення до театру, щоб заощадити на поштової пересилці. Та вже незабаром театр почав заповнюватися вщерть з кожною наступною виставою. Наступного сезону передплата принесла 40 000 франків, тож Антуан зміг придбати декорації та розрахуватися з акторами.

Сам театр був усього лише напівтемним дерев'яним приміщенням на другому поверсі будинку образотворчого мистецтва в кінці провулку Єлисейського пасажу. Він мав усього 343 місця, мініатюрну сцену, яка підходила для втілення вибраних Антуаном п'єс, що не вимагали великих декорацій. Провідний тетральний критик Парижа, Жуль Леметр, у своїй книзі *Враження про театр/Impressions de théâtre* писав без особливого захоплення:

“Простягнувши руку над рампою, можна було доторкнутися до акторів, а ноги при бажанні поставити на суфлерську буд-

ку. Сцена така вузька, що на ній можна використати лише найпримітивніші декорації, а глядачі сидять до неї так близько, що зникає будь-яка ілюзія сцени”.

Отже, усе в театрі Антуана ставало справді викликом для реалістів.

Вільний театр був першою сучасною театральною лабораторією в Європі, а система фінансування через передплату мала позитивне значення – змушувала глядачів брати участь в експерименті, у пошуках на сцені нових методів і нового матеріалу. За наступні сім років Антуан вивчив мистецтво натуралістичної гри і режисури значно глибше, ніж Майнінгенська трупа, і, хоча не обмежувався тільки виключно натуралізмом, все ж збагатив світовий театр, впроваджуючи на сцену магичні нові імена реалістичного напрямку: Л.Толстой (Влада темряви, поставлена 1888), Ібсен (*Примари*, 1890 і *Дика качка*, 1891), Стріндберг (*Фрекен Юлія*, 1893), Гауптман (*Ткачі*, 1893).

*Влада темряви* була заборонена в Росії, а для Вільного театру її показ став найважливішою подією першого сезону. Жорстока п'єса Толстого викриває деградацію російського селянства і зростання потягу до злочинності. Дюма, Ог'єр, Сарду, відомий критик Франциск Сарсі – всі вважали п'єсу занадто похмурою і відраджували ставити її. Проте Антуан наважився, і вистава стала тріумфом. У *Рев'ю дес Де Монд /Revue des Deux Mondes* повідомляли:

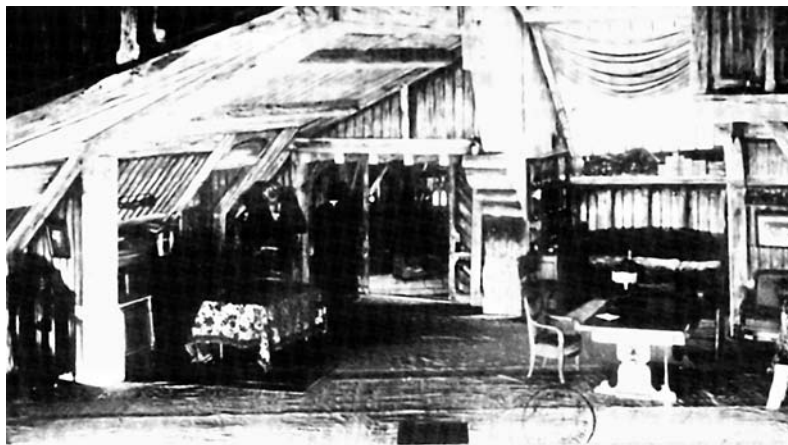
“Це був Аустерліц. Завіса опустилася під бурю аплодисментів за останню сцену, глядачі були зачаровані. Упродовж усіх чотирьох годин вистави я не помітив і миті розслаблення чи неухважності... Вперше декорації та костюми з'явилися на французькій сцені не в оперетковому обрамленні і без штучного блиску й облуди, що, здавалося б, завше було притаманне на-

шому театрові відтворювали традиційний російський побут”.

Після цієї події слава Вільного театру розійшлася по всій Європі.

Поставлені Антуаном *Примари* стали першою виставою Ібсена у Франції. Перед тим саме ця п'єса ознаменувала початок діяльності берлінської Вільної сцени і лондонського Незалежного театру/London's Independent Theatre. Джордж Мур писав у книзі *Враження та думки/Impressions and Opinions*, що мистецький та літературний Париж заповнив партер і ложі, а спеціально орендований Театр Задоволення/Theatre des Menus Plaisirs був переповнений. Однак, на думку французів, вистава лише “блискуче провалилася”. Їх не хвилювали моральні проблеми, окреслені в драмі, вони вважали Ібсена відстороненим і незрозумілим, ба навіть нудним. Його називали “Золя на дерев'яних ногах”, оскільки йому бракувало французької ясності, і жодна з очікуваних від нього ідей виразно так і не прозвучала. Але з цим погоджувалися не всі французькі критики, і для Жуля Леметра *Примари* були “гарною і сильною трагедією”, а Поль Дежарден, зауваживши високий рівень вистави, називав Ібсена “найзначнішим серед живих драматургів”. Найменше клопотів з інтерпретацією мав іноземець Джордж Мур, який подав коментар з приводу “безжальної павутини, спряденої життям, щоб заплутати бідолашного хлопчину”. Коли Освальд у виконанні самого Антуана просив матір дати йому отруту, Мур відчував вражаючу моторошність, “яка витає між глядачами”. Він вважав, що “нервова роздратованість хворої людини” була “відтворена безпомилково”, а сцена, коли фру Альвінг бачить, як Освальд цілує Регіну, “така неймовірно жахлива, така шокуєче правдива”.

Поza тим, *Примари* проголосили провалом, а вже зовсім загадкова *Дика качка*, на думку Сарсі, стала ще більшим провалом. З усієї безлічі п'єс лише *Ткачі*, як виявилось, були зараховані до доволі успішних, і як



Г. Ібсен, *Дика качка*, 1891. Режисер Андре Антуан, Вільний театр, Париж.

згадував Антуан у *Споминах про Вільний театр*, що, коли спалахнув будинок фабриканта в четвертій дії, то весь зал звівся на ноги, охоплений жахом. Але Антуан не міг прийняти усталену оцінку Ібсена. Роль Освальда принесла йому як акторові нові переживання, “майже повну втрату власної особистості”, – як він сам казав. Можна по-різному інтерпретувати те, як він описав свою оригінальну реакцію на власну роль: “Після другої дії я нічого не пам’ятав, ані публіки, ні враження від вистави, а після того, як опустилася завіса, я ще довго, тремтячи і відчуваючи слабкість, приходив до тями”.

Антуан як режисер у 1897 р. зробив Театр Антуана центром молодих прихильників нової драми. Зрештою, 1906 р. він удостоївся посади керівника Одеону. Він був першим французьким *metteur en scene*, першим у Франції підніс аматорську гру до шанованого рівня і завдяки йому розпочалося руйнування зіркової системи, в якій він вбачав одну з найбільших перепон на шляху розвитку драми в Парижі.

Антуан кинув виклик усталеному стилю гри Паризької консерваторії, школі гри театру Комеді Фран-

сез/Comédie-Française, класичного французького театру загалом, який, на його думку, паралізував професію. Актора класичного французького театру заохочували творити певний “тип” персонажа для задоволення потреб репертуару; його вчили мистецтва красномовності і призвичаювали “декламувати” свою роль, а не жити нею; вимовляти свої репліки з пафосом, підкреслювати ключові слова, а не говорити природно; він не мав права говорити, поки рухався; і мусив вивчити це та сотню інших правил. Як результат випадів Антуана проти загальноприйнятого стилю гри, його актор перестає усвідомлювати присутність публіки, він грає всім тілом, а не тільки голосом і жестами. Антуан ніколи не дозволяв акторові зруйнувати характер ані поглядом на суфлера, ні ставанням у позу чи грою задля ефекту; він був готовий змінювати постановку, аж поки вона не відповідатиме кожній окремо взятій ролі. Актори в Театрі Антуана використовували природні жести і на сцені поводитися, мов у звичайному житті, навіть поверталися спинами до глядачів: і справді, *Вільний театр* жартома називали “театром Антуанової спини”, а один дотепник запевняв, буцімто багатий дядько Антуана погрожував викреслити його з заповіту, якщо колись побачить його обличчя на сцені.

Антуан-режисер вірив у можливість вдосконалення якнайдрібніших деталей, жестів, сценічного мовлення, ситуації, тож постійно намагався поєднати їх у загальну картину. Він говорив: “Відкласти олівця чи перевернути горнятка – це може стати так само значущим і справити таке саме глибоке враження на публіку, як і пишномовні надмірності романтичного театру”. Він вірив у необхідність репетицій з використанням справжніх меблів і справжнього реквізиту для досягнення належного ефекту у грі актора. На його думку, режисер повинен старанно й терпляче працювати, щоби примусити глядачів повірити у реальність світу, який існує на сцені.

Особливу славу принесло йому вміння оформляти сцену. Декорації мали творити досконалу картину

життя або, як влучно висловився один з провідних молодих драматургів Жан Жульєн, вони мали бути “шматками життя”. Сцена мусила виглядати як кімната, з якої забрали четверту стіну, і Антуан пояснював у своїй написаній для Ля Ревю де Парі | *La Revue de Paris* статті *Невимушена розмова про оформлення сцени* / *Causerie sur la mise en scéne* (1 квітня 1903 р.):

“Щоб декорації були оригінальні, вражаючі й реальні – чи то ландшафт, чи інтер’єр – їх необхідно зробити подібними до того, що ви колись бачили. Якщо це інтер’єр, то його слід вибудувати з чотирма стінами, не переймаючись тією четвертою стіною, яка згодом зникне і відкриє перед публікою те, що відбувається всередині”.

Тут виникає ще одна головна засада натуралістичної драми, яка бере свій початок від Ібсена: ідея “четвертої стіни”. Інтер’єр треба розробити так, ніби кімната є частиною цілого будинку зі стелею або з перекриттям над головою, щоб додати йому міцності. Декоратор повинен наповнити сцену дрібним реквізитом, щоб створити враження обжитості. Це мали бути точні копії справжніх речей. З часом Антуан відмовився від світла рампи, як пропонували раніше Золя і Стріндберг: “В житті світло падає зверху, а не знизу”.

Принцип, який лежав в основі незвичного акцентування на оформленні сцени, пояснити можна досить просто. Якщо для натуралізму, який надихнув на появу нової драми, важливим було оточення, то так само важливим було і те безпосереднє середовище, в якому герої жили й рухалися. Тож Антуан почав спершу створювати декорації, а вже потім проводити репетиції на вже готовій сцені, щоб самі декорації частково визначали поведінку героїв. Він вважав, що таємниця його раннього успіху полягала в умінні оформляти сцену. І справді, його декорації виглядали надзвичайно приємно.

Працюючи в Одеоні, Антуан намагався застосувати свою нову сценічну філософію не тільки до нових реалістичних п'єс, а й до творів класиків: Есхіла, Софокла, Шекспіра, Кальдерона, Расіна, Мольєра, Гете, Шіллера. Він стверджував, що не мав на меті сценічну модернізацію їхніх п'єс, а хотів показати на сцені їхню епоху, у простіших і відповідніших декораціях. Він любив цитувати Мольєра, який казав, що важливо “говорити на сцені так, як у житті”, і був переконаний, що коли грати такого класика як, наприклад, Расін, з природною простотою, то можна зворушити глядача ще більше, ніж це траплялося раніше. На радість одним, обурюючи інших, у ХХ ст. ідея трактування класиків як сучасників стала загальноприйнятою практикою.

Вистави Антуана набирали розголосу, однак славу він завоював насамперед завдяки тому, що підтримав цілу когорту молодих драматургів. Завдяки йому Париж зміг побачити психологічну драму Франсуа де Куреля, проблемні п'єси Джованні Верга, пізніше твори Анрі Бека, комедії Жоржа де Порто-Ріш. Але з усіх протеже Антуана найшвидше успіху досягнув Ежен Бріє. Одного разу Шоу сказав про нього у притаманній йому вишуканій манері: “Європа має сьогодні Софокла в особі Ежена Бріє”. Шоу мав на увазі скандальну п'єсу Бріє *Пошкоджені товари*, в якій герой, шанований буржуа М.Лош, позбувається ілюзій, так само як Едіп у одноіменній п'єсі Софокла. Автор викриває при цьому деякі менш класичні таємниці з його минулого. Шоу вважав Бріє логічним наступником Ібсена і віддав належне його “науковому духові” у передмові до *Трьох п'єс Бріє/Three Play by Brieux* (1911). Мабуть, найбільше подобалося Шоу, що Бріє постійно кидав виклик французькій цензурі своїм трактуванням на публічній сцені всіх заборонених тем: сифіліс, шлюб з розрахунку, аборт, контроль за народжуваністю, проституція та інші, проте Антуан вважав цей епатаж аморальним. Та виявилось, що через ди-



дактизм Бріє цікавість до його п'єс досить швидко минула. Правду кажуть, що немає нічого гіршого, ніж поганий натуралізм.

## 6 Внесок Стріндберга в реалізм

*Батько* (1887), *Фрекен Юлія* (1888)

До певного моменту між драматургічною кар'єрою Йогана Августа Стріндберга (1849 – 1912) та Ібсена можна провести паралелі. Ранні п'єси Стріндберга були, за модою того часу, романтичними історичними драмами. У 1884 р. він написав *Одруження*, два томи оповідань з передмовою про права жінок і чоловіків як відповідь на *Ляльковий дім*, у результаті його засудили за аморальність, хоча невдовзі й виправдали. Потім, як і Г. Ібсен, він приголомшив скандинавську публіку двома п'єсами, настільки безкомпромісно реалістичними, що послідовники натуралістичного напрямку в Європі вирішили: з'явився новий лідер. Проте, хоча ці п'єси все ж були написані частково як реакція на фемінізм Ібсена, вони дещо додали до натуралізму на сцені. Це були *Батько* (1887) і *Фрекен Юлія* (1888), які, що характерно для Стріндберга, він написав упродовж двох неповних тижнів. Сюди ж слід додати п'єсу *Кредитори* (також 1888), написану за якийсь місяць. Але реалізм у цих п'єсах містить уже ознаки свого занепаду, отож доробок Стріндберга наступних років від *Дорога до Дамаска* (1898) і *П'єси мрій* (1902) до *Сонати Примар* (1907) та інших “камерних” п'єс відверто експериментальний і нереалістичний і відводить драматургові іншу роль – роль експресіоніста. Стріндберг ніколи не заспокоювався, шукаючи відповідні форми для своїх задумів, про що свідчать усі шістьдесят дві

його п'єси. Він створив вражаючу кількість драматичних манер і форм, які стали панівними в західному театрі ХХ ст.

Стріндберг скрупульозно аналізував французьку натуралістичну школу – безпосередню попередницю його власної творчості. Він усвідомлював оригінальність *Терези Ракен* Золя і бачив, що це щось набагато більше, ніж драма з тезою. І коли Дюма та Ог'єр використали б убивство Терезою свого чоловіка як можливість покритикувати закони про розлучення, Золя зосередився на мотивах Терези, простежував хід її мислення, наслідки її вчинку. Але чи достатньо Золя заглибився у ці мотиви? Стріндберг пише: “У докорах сумління злочинців [Золя] бачить лише вираження підірваної соціальної гармонії, результати звички і успадкованих ідей”. Він зауважував зокрема, що цілий рік, який минає після вбивства, руйнує цілісність п'єси і силу ілюзії. Потреба єдності дії та сценічної ілюзії привертають увагу Стріндберга все його життя. Він також застерігав від небезпечної тривіальності: простий реалізм на поверхні був “фотографією, яка ввібрала все, навіть пилінку на лінзі фотоапарата”. Натомість справжній натуралізм вишукував природні конфлікти, що є головною причиною боротьби: справжній натуралізм означає вірність природі. Тож Стріндберг твердо вирішив, що його п'єси стосуватимуться лише фундаментальних істин, як от статеві стосунки, психологічний конфлікт сильних особистостей, тяжіння минулого над теперішнім.

Вільний театр Антуана значною мірою слугував йому прикладом. Стріндберг захоплювався простотою декорацій, які зовсім не нагадували пишноту комерційних театрів. Яскраві декорації, на його думку, мали метою примусити глядачів вважати п'єсу кращою, ніж вона є насправді. Щоб показати “найпотужніші конфлікти, які зустрічаємо в житті”, достатньо стола і двох крісел. Він також схвалював те, що Антуан вибирав одноактні п'єси, бо вони й давали завжди ту

бажану єдність часу й місця. Йому подобався і репертуар, в якому не було старих сюжетів з надуманими інтригами, а перевага надавалася психологічному дослідженню поведінки героя, коли той мусить боротися за щось важливе: за існування, за кохання, честь або свободу, врешті, за саме життя. Стріндберг бачив, що у Вільному театрі новий письменник мав можливість випробувати нові теми, нові форми.

Обидві великі натуралістичні п'єси Стріндберга було сприйнято вороже. П'єсу *Батько* не могли поставити у Швеції, а втілення *Фрекен Юлії* затяглося тут аж на шістнадцять років. Через цензуру першою виставою була лише єдина аматорська вистава *Фрекен Юлії* в Студентській спілці при Копенгагенському університеті в 1889 р., де роль Юлії зіграла дружина Стріндберга Сірі фон Ессен. Повторно п'єса з'явилася на сцені 1892 р. знову лише один раз у режисурі Отто Брама в його театрі Вільна сцена в Берліні. І тільки 1893 р. п'єса увійшла до поточного репертуару в театрі Антуана французькою мовою. Перша шведська прем'єра з'явилася 1904 р., але як ще одна аматорська вистава, цього разу при університеті в м.Уппсала. Повний шведський текст прозвучав на сцені аж 1949 р., коли Альф Сйоберг відновив уривки, викреслені раніше цензурою, у своїй виставі в Королівському драматичному театрі в Стокгольмі.

*Батько* – це глибокий аналіз подружніх стосунків, гірка боротьба між Ротмістром, який втрачає глузд і внутрішню цілісність, та Лаурою, жінкою, яка мучить його, викликаючи сумніви щодо батьківства. Ніцше погоджувався з молодим автором, що стан війни між статями – це фундаментальний закон життя і шлюбу. Стріндберг хотів, щоб ця п'єса була для нього його *Агамемноном*, сучасним варіантом трагедії грецького царя, який став жертвою ненависті власної дружини. І справді, класична економність засобів і дія, що стрімголов веде до фіналу, коли Ротмістра лестощами вмовляють одягнути гамівну сорочку, роблять цю п'єсу

не подібною на інші натуралістичні драми. Можна навіть стверджувати, що образи Ротмістра й Лаури взагалі недостатньо індивідуалізовані, вони просто є виразниками чоловічого і жіночого начала. Навіть більше, п'єса не потребує жодної зовнішньої реалістичної деталі, щоб розкрити свою головну ідею. Врешті-решт, її можна грати на порожній сцені тільки з двома реквізитами: запаленою лампою, яку Ротмістр кине в дружину, і гамівною сорочкою, яку одягнуть на нього у фіналі. Складається враження, що Стріндберг перевінив свій принцип "стола і двох стільців". П'єса стає довершено-символічним відтворенням первісного конфлікту статей, а її форма вже вказує на перші спроби Стріндберга досягнути майбутню поетику експресіонізму.

Для зображення боротьби між стáтями реальна кімната взагалі не потрібна. Навіть *Фрекен Юлію* попри всі реалістичні деталі грали як балет, театральна форма якого найбільш багата на символіку.

Золя вважав Батька надто абстрактним і надуманим, і після негативної оцінки п'єси Стріндберг збачнуv, що він повинен захистити свою техніку. Саме тому в 1888 р. драматург публікує передмову до *Фрекен Юлії*, що водночас є і вступом до нової п'єси, і апологією Батька. Це есе стало не лише маніфестом натуралізму, але й важливим документом в історії сучасної драми. Як зазначив Еверт Спрінчорн у зимовому номері журналу Драма рив'ю/Drama Review за 1968 р., усі ідеї, висловлені у передмові, Стріндберг запозичив із праць тогочасних французьких філософів. Однак далі додав, що нікому досі не вдавалося з такою повнотою синтезувати теоретичні й практичні цілі нового напрямку.

Стріндберг знав, що його нове вино розсадило старі пляшки, отож у передмові до *Фрекен Юлії* виклав принципи новітньої драми. Центром його теорії стало розуміння постаті як безконечно складної субстанції, яка може бути живою лише завдяки величезному розмаїттю мотивів кожного її вчинку:

“Кожен вчинок у реальному житті – до речі, це досить нове відкриття – загалом породжений цілою серією глибоко прихованих мотивів, більш чи менш істотних, проте, переважно, спостерігач вибирає лише один із них – той, що найлегше піддається його сприйняттю, або такий, що найбільше відповідає його розумовим здібностям. Отож хтось скоїв самогубство. Банкрутство – скаже буржуа. Нещасливе кохання – мовить жінка. Хвороба – запевняє хворий. Розпач – зробить висновок невдаха. Однак цілком можливо, що мотив вчинку лежить у всіх цих твердженнях або у жодному з них. Покійний міг приховати справжній мотив свого вчинку, висуваючи інший, благородніший”.

Отже, Стріндберг пояснив, що вчинки Юлії вмотивовані її народженням і вихованням, манерами слуги, який її звабив, настроєм Купальської ночі і взаємодією багатьох інших причин.

Як зазначає Б. Г. Медсен у праці *Натуралістичний театр Стріндберга/Strindberg's Naturalistic Theatre*, драматург, можливо, йшов услід за французькими психологами Рібо і Шарко. Задовго до Фрейда він був переконаний, що, як натураліст, повинен показувати так званий “комплекс душі” особистості з багатством наслідків, які в її свідомості витворили минулі й теперішні події. Тут ніщо не вказує на моралізаторську і дидактичну позицію драматурга, хоча нам тепер важко не помітити у деяких мотивах Юлії антифеміністичні настрої її автора. У рецензії на *Батька* Жюль Леметр називає Стріндберга “відомим жінконенависником”. Однак сам Стріндберг був незадоволений тим, як його дружина Сірі фон Ессен зіграла роль Юлії, показуючи її страдницею, а не емансипованою чоловіконенависницею.

Проте найсуттєвіше у *Фрекен Юлії* зовсім не пов'язане з таємницею сексуальних прагнень Юлії, як і з планами слуги Жана стати на сходинку вище на суспільній драбині, чого Стріндберг аж ніяк не схвалював. Найважливішим є те, в який спосіб ці мотиви пов'язуються між собою. Прихована структура п'єси, що проглядається крізь деталі поведінки й настроєву атмосферу, ґрунтується на зв'язку між суспільною і статевною позицією. “Сексуально, - писав Стріндберг, - [Жан] – аристократ завдяки своїй чоловічій силі“. І якщо Юлія домінує у класовій боротьбі, то він – переможець у боротьбі статей. Отже, одна лінія іронічно накладається на другу і, фактично, посилює її виразність. Сексуальні бажання розкриває і підсилює суспільний мотив, так як це спробував пізніше повторити лише Жан Жене у п'єсі *Балкон* (1957 р.), де сексуальні фантазії розглядаються не як сенсаційне, а як чуттєва закономірність.

У передмові до *Фрекен Юлії* Стріндберг говорить і багато інших важливих речей. Він зазначає, що відкинув механічну схему “питання – відповідь”, характерну для діалогів французької романтичної драми. Натомість, він дозволяв діалогу виникати випадково або, принаймні, створювати видимість того, що один співрозмовник, ніби випадково, захоплює увагу іншого, а теми повертаються і розвиваються, “як у музичному творі”. Через такий метод організації діалогу Стріндберг, як бачимо, досягнув і докладно описав те, чого на практиці досяг десять років потому Антон Чехов. Такий тип діалогу найкраще ілюструє перша сцена у *Фрекен Юлії*. Сексуальні виверти і затамовану агресію спостерігаємо, насамперед, коли присутність куховарки Крістін змушує Юлію і Жана приховувати свої справжні наміри. Варто звернути увагу на те, як “підтекстовий” стріндберґів тип діалогу початку п'єси радикально змінюється тоді, коли Жан звабив Юлію і вже нічого приховувати. Саме тоді діалог стає чітким і недвозначним і перестає блукати. Коли Юлія усвідомлює своє приниження, вона падає на коліна, заламує



А. Стріндберг, *Міс Жулі*, балетна адаптація 1959 р. для Шведського телебачення, сцена I. Хореографія Бергіта Кульберга, у ролях Ельза-Маріана фон Розен та Маріо Менґареллі.

руки і плазує перед Жаном, який символічно стоїть над нею як гордовитий переможець. Її поведінка тут походить від тієї ж театральної традиції, що й відвертий обмін образливими репліками: “Чудовисько!” – “Чорт!” – “Слуга! Лакей!” – “Повія, коханка слуги,

лакейська шльондра!”. Стріндберг повертається тут до експресивної мови Золя і відходить від неї, може, в останні хвилини драми, коли дія стає наскрізь символічною: Жан витягає з клітки улюблену пташку Юлії і бритвою відсікає їй голову; несподівано лунає дзвоник, що протягом цілої п’єси німо висів на стіні, і Жан поспішно одягає ліврею, а в руку Юлії вкладає бритву. На світанку Юлія, як у гіпнотичному сні, йде назустріч смерті. Такий хід, напевно, запозичений із праці Бернгайма *Навіювання/De la suggestion* 1884 р. У фіналі діалог уже цілковито позбавлений будь-яких слідів реалістичних меандрів, тому майже неможливо помітити, що *Фрекен Юлія* – це, власне, наріжний камінь натуралізму.

Стріндберг захищає свою техніку, якій судилося суттєво вплинути на сучасний театр. У *Фрекен Юлії* він відмовився від поділу на дії, тим самим уникаючи антрактів, які нищать “сугестивний вплив автора-гіпнотизера” (ще один термін, запозичений у Бернгайма), що з іронією пригадає Бертольд Брехт. Щоб не руйнувати ілюзії, Стріндберг прибрав з-перед очей глядачів театральний оркестр. Згадаємо, що Брехт дотримувався протилежної точки зору – він розташовував музикантів посередині сцени. Стріндберг не був прихильником спільних вечірок, на які збиралися глядачі після вистави, не сприймав будь-якого розпорошення уваги, характерного для вікторіанського театру. Він вимагав абсолютного затемнення зали. На думку ж Брехта, глядач мусить цілком усвідомлювати, що прийшов до театру. Всі Стріндбергові вимоги щодо необхідності напруженої уваги глядачів під час вистави чітко пов’язані з його ідеєю сценічної ілюзії. Його глядачі мали бути незаперечно переконані у реальності світу на сцені і повністю піддатися його впливові.

Декорації до *Фрекен Юлії*, за задумом Стріндберга, мали відтворити лише частину кухні, де відбувалася б дія, він вимагав, щоб вони були асиметричними, аби глядачі могли витворити в уяві ту частину, якої бракувало. Відразу помічаємо провокативність вибору



кухні як місця, де принижують панянку з вищого світу. Стріндберг у передмові визнав, що запозичив ідею асиметрії та простоту декорації у художників-імпресіоністів. Саме ці елементи є вагомим доказом подальшого згасання його реалістичного стилю. Відлунням потреби часу була його вимога реальних декорацій - справжніх кухонних полиць і посуду, а не намальованих на полотняній завісі. На додаток, як і Антуан, він закликав відмовитися від освітлення сцени рампою і заборонити акторам загравати з публікою. Актори не мали права виходити на авансцену до суфлерської будки, яка містилася в центрі авансцени вікторіанського театру. Однак усе це було далеким від заклику до стриманої гри, що суперечило б шведській традиції. Стріндберг також вірив, що мистецтво драми може розвиватися й процвітати лише в невеличкому театрі з камерною сценою. Цю умову він реалізував у власному Дагмарському театрі /Dagmar Theatre у Копенгагені (1888 р.), змодельованому за зразком Вільного театру Антуана. Пізніше його Інтимний театр /Intima Theatre у Стокгольмі був ще меншим. Загалом, передмова Стріндберга до *Фрекен Юлії* була справді видатним документом, який послідовно наближав численні ключові зміни у театральній практиці ХХ ст. Навіть Бернад Шоу попросив, щоб декорації до першої дії його *Розпусника* (1893) не були прямокутними.

Коли експеримент у театрі в Копенгагені провалився, Стріндберг, як і Ібсен, став режисером, а отже, безпосередньо відчув на власній шкірі, що означають труднощі реалістичної сцени. Однак, переконавшись, що реальність, яку він прагнув виразити, дедалі більше ускладнюється, Стріндберг розробив нові прийоми драматургії та сцени, які завели його далеко від наряду натуралістів. Справді, Стріндберг сам усвідомив поворот до експресіонізму у своїй творчості і зазначив: “Мені припало завдання заповнити прогалину між натуралізмом і над-натуралізмом; я зробив це, проголосивши, що останній – лише розвиток першого”.

## 7 РЕАЛІЗМ У НІМЕЧЧИНІ: БРАМ І ГАУПТМАН

Ткачі (1892)

“Ми створили вільну сцену сучасного життя”, – заявив Отто Брам (1856-1912). Натхнений Вільним театром Антуана, він у 1889 році відкрив Вільну сцену в Берліні. Як і слід було очікувати, першою поставили п'єсу *Примари* Ібсена. Брам 10 років працював науковим критиком у берлінській газеті *Фоссіше цайтунг/Vossische Zeitung* і був у Німеччині головним популяризатором Золя, Ібсена й натуралізму. Вже в перших рядках його маніфесту одразу почулися знайомі євангельські нотки:

“Було колись мистецтво, яке уникало сьогодення й помічало поезію тільки у темряві минулого. Жахаючись реальності, воно намагалося прибитись до тих ідеальних далеких берегів, де вічною молодістю буяє те, що ніколи і ніде не відбувалося. Мистецтво нашого часу обіймає все живе – природу й суспільство. Саме тому найближчі й найтонші стосунки єднають сучасне мистецтво з сучасним життям; і кожен, хто хоче зрозуміти сучасне мистецтво, мусить спробувати проникнути у сучасне життя, в тисячі його мінливих форм, у його заплутані й суперечливі інстинкти. Гаслом цього нового мистецтва, що його золотими літерами вивели наші духовні провідники, є одне слово – Правда. Правда, правда в кожному прояві життя – це те, чого ми прагнемо. Не об'єктивна правда, якої не помічає войов-

ник, а індивідуальна правда, що її легко добути з найглибших переконань і легко висловити: правда незалежного духу, який не має прикрашати чи приховувати; і який знає лише одного одвічного й смертельного ворога: брехню у всіх її проявах”.

З відкриттям Вільної сцени Брам міг на власному досвіді перевірити свої теорії щодо правди в драмі, щирості акторської гри у виставі. На відміну від Антуана з його аматорами, Брам співпрацював з відомими акторами й режисерами, серед яких був знаний на той час актор Емануель Райхер. Усі вони, поділяючи погляди Брама, разом проголошували і втілювали на практиці концепцію драми, що ґрунтувалася на ширшому, проникливішому створенні сценічних образів. Як і в Антуана, ця концепція передбачала заперечення стереотипу, бундючного діалога-тиради, штампованих жестів і патетики старого театру.

У своїй головній теоретичній статті *Старе і нове мистецтво акторської гри /The Old and the New Art of Acting* Брам спробував насамперед з'ясувати, від чого залежить сценічна правда. У своїй типовій академічній науковій манері він стверджує, що нове акторське мистецтво перед ХІХ ст. нічим не відрізняється від традиційного німецького театрального мистецтва і т. зв. “гамбурзьких реалістів”, представників низького німецького стилю ХVІІІ ст. Класицизм зайняв панівні позиції у німецькому театрі лише коли Ґете став художнім керівником Веймарського придворного театру та театральної школи поетичної драми і почав ставити, як свої, так і Шіллерові драми. Актори класичного театру робили свій голос підкреслено виразним і перебільшено глибоким, а жести – у житті й на сцені – стилізованими і штучними; декламація і скульптурні пози були обов’язковими/*de rigueur*. На думку Брама, Ґете диригував п’єсою, як диригент оркестром чи оперою, відбиваючи ритм слів паличкою. Хоча класичний

стиль акторської гри сприяв поетичності вистав, проте пошуки універсальних істин та типологізації призводили до втрати й обмеження індивідуальних рис персонажів. Новий актор, заявляє Брам. – не антиквар, і живе акторське мистецтво повинно перекреслити класичні правила, якщо хоче вижити. Актор повинен повернутися до спостереження за справжньою живою людиною, і звіряти свою роботу з природою. Таким чином Брам пропонував подивитися на все очима сучасності.

Майнінгенці впровадили реалістичні декорації, але не зуміли розташувати в них живих людей. Тому, шукаючи зразків нового стилю гри, Брам цитує працю Франсуа Жозефа Тальма, французького актора початку ХІХ ст., як приклад бажаного оновленого стилю. Тальма обмежив декламаторську манеру в трагедії, надаючи перевагу сенсу, а не розміру рядків. Він закликав грати з партнерами на сцені, а не з глядачами, і навіть інколи повертатися спиною до публіки, що обурювало його сучасника Гете, який вбачав у тому цілковитий брак чуття міри. Брам сприйняв це як символ нової акторської гри. Повернутися до публіки спиною – це водночас показати різницю між правдою та умовністю у виставі. Однак критики, скажімо, Карл Френзель, сприйняли гру спиною з такою ж відразою, як колись Гете.

Брам висунув ще іншу тезу. Він був переконаний, що образотворче мистецтво й література історично внутрішньо споріднені з акторським мистецтвом: вони впливають одне на одного і розвиваються паралельно. Якщо перебільшені ефекти у малярстві й драматургії нав'язані справжніми почуттями, то акторові тим більше не можна стояти осторонь від пошуків своїх колег-митців. Однак революції в театрі, який є синтезом багатьох мистецтв, даються нелегко. Антуан створив свою трупу з аматорів, навчаючи їх по-своєму. Професійні актори Брама натомість не виявили особливого бажання до створення трупи на засадах натуралізму. Виник типовий конфлікт, як завжди, коли

є спроби змінити театральну практику надто швидко. Коли, наприклад, Брам працював з актором старої школи Йозефом Кайнцом, який викликав загальне захоплення надзвичайною ритмічністю мови та рухів, то таке дбайливе ставлення актора до “гармонії” слів і дії обов’язково конфліктувало з психологічним реалізмом, якого вимагав режисер.

Інший типовий конфлікт виник після офіційного визнання Брама і його призначення на посаду режисера Німецького театру/Deutsches Theatre у 1894 р. Як Антуан в Одеоні, Брам теж спробував застосувати свої нові методи до класичної драми, зберігаючи, однак, внутрішній настрій і дух оригіналу п’єси. Такий підхід до західної класичної драми ще не раз активно застосовували у ХХ ст. і завжди з суперечливими результатами. Брам вважав, що класика повинна жити і змінюватися разом зі своїми глядачами. Він висловлював припущення, що хоч якою старою буде п’єса, драматичне мистецтво завжди нове й безпосереднє. Наприклад, ставлячи *Антигону* Софокла у Німецькому театрі, Брам подбав про те, щоб уникнути традиційної для грецької трагедії симетричної платформи з колонадами, яку сприймали як простий відповідник давньогрецького проскеніону. Натомість Брам сконструював асиметричний будинок і поділив сценічний простір на дві частини, нижню й верхню, зі сходами, що з’єднували їх. Прикрашений деревами й гобеленами, новий палац почав нарешті виглядати обжитим. Та й хор більше не збирався навколо вівтаря, а вільно рухався по сцені і промовляв з якогось одного боку. Фіванські патриції майже нічим не відрізнялися від глядачів у залі, хіба що музика Мендельсона робила їх трохи схожими на хор великої опери.

Причина найбільшого незадоволення Брама старими методами крилася у традиційному способі акторської гри. Він вибрав *Антигону* через її вічну тему – конфлікт між вимогами суспільства і правами особистості. Проте, на його думку, Софоклів Креон

залишався надто холодною і символічною фігурою володаря, щоб його крах міг схвилювати глядача. Стилістична структура п'єси строго обмежувала кожне намагання Брама зробити велику трагедію реалістичнішою. Антігона й Ісмена також були маєстатичні й абстрактні, без вияву індивідуальності, якої він прагнув. Тільки другорядні ролі Вартового й Гемона видавалися більш-менш людяними. Правда полягала у тому, що реалізм Брама не відповідав піднесеній мові трагедії і ще менше – традиційної стилізованої комедії. Щоразу, коли Німецький театр грав класику, актори розривалися між двома завданнями, які ставили з одного боку драматург, а з другого режисер.

Найбільшим досягненням Брама, як і Антуана, було ознайомлення глядачів з новими драматургами, зокрема з Ібсеном і Стріндбергом, але, насамперед, із Гергартом Гауптманом (1862-1946). П'єси цих авторів кидали виклик звичній суспільній моралі та владі. Щоб уникнути цензури, Брам запровадив передплату вистав, хоча така система звужувала коло глядачів Вільного театру до представників середнього класу. Це підштовхнуло радикальнішого Бруно Вілле відкрити у 1890 р. свій Вільний народний театр/*Freie Volksbühne*, а в 1892 р. – Новий вільний театр/*Neue Freie Bühne*, пропонуючи місця за низькими цінами, щоб привабити ширшу аудиторію. Було б наївно припускати, що натуралізм у той час став мистецькою формою буття робітничого класу, проте німецький театр як джерело суспільної свідомості, безсумнівно, почався з Отто Брама.

Вільна сцена відкрила свій другий сезон п'єсою, створеною для того, щоб приголомшувати й шокувати публіку: п'єсою Гауптмана *Перед сходом сонця* (1889), написаною під значним впливом похмурого реалізму у *Владі темряви* Л. Толстого. Гауптман відверто й грубо показує наслідки алкоголізму в середовищі бідняків – аж до інцесту. Об'єктивний критик міг би з повним правом запитати, чи справді життя завжди було таким безпросвітно темним. Під час другої дії у залі почався



Г. Гауптман, *Ткачі*, 1894. Плакат

гармидер, а в п'ятій дії, коли за кулісами народжується дитя, хтось кинув на сцену пару хірургічних щипців. Устами агітатора Альфреда Лота автор закликає до соціальних реформ. Цей момент загострюють патетичні страждання героїні Гелени Краузе. Однак використання сцени як трибуни для соціальної критики багатьом видавалося надміром і зловживанням, бо театр перетворювався на стічну канаву. У будь-якому випадку, легко зрозуміти, чому цю виставу вважали початком німецького натуралізму, але набагато важче уявити нинішнього глядача, який з такою наполегливістю обстоює естетичні норми.

Проте жодна п'єса не характеризує новий напрям у розвитку реалістичного театру краще, ніж *Ткачі* (1892) Гауптмана. Це його найвідоміший твір, відверто й повністю побудований на політичній темі. Основою сюжету стало невдале повстання ткачів Сілезії у 1844 р. Гауптман писав абсолютно щиро, адже він був онуком сілезького ткача. Тема була особливо актуаль-

ною, оскільки Сілезія пережила голод у 1890 р. Гауптман побував у цьому регіоні 1891 р., відвідав халупи робітників і став свідком їхнього злиденного й голодного існування. Отже, у *Ткачах* драматург перший на смілився втілити принципи автентичності, розвиваючи історичний сюжет у безпосередньому наближенні до сучасності. Сьогодні цей твір можна назвати “інсценізованим документом”.

Перші спроби поставити п'єсу відбувалися у боротьбі з цензурою, яка не сприймала твір через його тенденційність, виявлення гострих суспільних конфліктів, соціальне спрямування, що вважалося соціалістичним. Спершу автор намагався поставити п'єсу в Німецькому театрі, однак власті її заборонили “з політичних міркувань, пов'язаних із громадським порядком”. Особливо серйозний закид стосувався того, що твір написано на сілезькому діалекті, і що ткачі зрозуміють його підбурювальні заклики. Коли у 1893 р. Гауптман переписав п'єсу літературною німецькою мовою, її знову заборонили уже на тій підставі, що тепер вся публіка осягне проблематику твору. Тривалий час п'єса всюди нашттовхувалася на схожу опозицію. Лише 1903 р. п'єсу поставили в Австрії, а 1904 р. – в Росії. Однак у 1894 р. її захоплено вітали глядачі Вільного театру, бурхливо аплодуючи після кожної дії. Коли на сцені юрба громила кабінет підприємця, публіка своїми вигуками закликала робити це ще енергійніше.

*Ткачі* суттєво відрізняються від соціальних п'єс Ібсена, які при порівнянні видаються сценічними диспутами між трьома-чотирма персонажами. Щоб переконливіше змалювати картину масового голоду і загальної бідності, Гауптман вводить у п'єсу понад сорок персонажів, які розмовляють на діалекті. Він розглядає ткачів як колектив, і це одразу помітили критики, вказуючи, що у п'єсі бракує традиційного героя, його заміняє “колективний герой”, робітнича маса. Гауптман називає себе ученим-біологом: він прагне якнайдокладніше відтворювати правду і викликати співчуття до





Г. Гауптман, *Ткачі*, 1894. Постановка Отто Брама на Вільній сцені у Берліні. Дія V.

стражденної соціальної групи. У цьому сенсі *Ткачі* заповідають *На дні* М. Горького (1902) і готують зразок для п'єси *Рознощик льоду прийде* Ю. О'Ніла (1946).

Ефект натовпу персонажів на сцені міг виявитися невиразним, а сама дія – безладною, однак Гауптман опрацював свій матеріал у формі мозаїки, що складається з дрібної, точної деталі, і розгорнув картину так, що вона змінюється з плином часу, не потребуючи наявності традиційного сюжету. Він пояснював, що його драма – “не стільки готовий результат думки, а сам процес мислення”. Це поняття виникне знову, як пізніше ідея діалектичного процесу в брехтівських драмах, така потрібна для захоочення глядачів до спільних з акторами роздумів про причини соціальних конфліктів. Дія у *Ткачах* відбувається спершу на текстильній фабриці, де ткачі намагаються продати свою працю, потім – злиденній домівці одного з робітників, далі – в таверні, в будинку роботодавця, де й починається бунт, і врешті, із розгортанням повстання, – в халупі іншого ткача в зовсім іншій місцині. Зміна декорацій і масові сцени вичерпно відтворюють соціальні умови, а побудова дії нагадує послідовність кінокадрів.

Однак у той час німецький незалежний театр розробляв уже інший, якісно новий принцип. У 1968 р. в *Огляді драми* Мартін Еслін висловив думку, що натуралізм надав “перевагу змісту над формою”: драма змогла відтворити через сценічну дію будь-який момент, узятий із життя, пов’язаний як із соціальними й політичними проблемами, так і з суб’єктивними мотивами людських вчинків. Драматургу залишалося тільки знайти такий драматургічний метод і таку форму, які б щонайкраще розкрили тему й мету: “Мистецьку форму починають розглядати як органічне вираження змісту”. Слушність цього твердження Есліна, мабуть, неможливо ані заперечити, ані довести. Однак як принцип воно може пояснити той вражаючий факт, чому кожний великий натураліст – Ібсен, Стріндберг, Гауптман і Чехов – невдовзі після написання успішної п’єси в реалістичній манері відчували потребу змінити стиль.

## 8 РЕАЛІЗМ У БРИТАНІЇ: АРЧЕР І ГРАЙН

Незадовго до того, як Ібсен штурмом захопив Європу, у Лондонському театрі реалізм робив власні скромні кроки. Т. У. Робертсон (1829-1871) писав соціальні комедії, що зараз видаються нестерпно сентиментальними й мелодраматичними. Проте м’які сатиричні сцени з життя англійського міщанства й аристократії, а також побіжний, однак незвичний погляд на вікторіанський робітничий клас поставили драматурга далеко попереду свого часу. Робертсон написав цикл п’єс на соціальні теми для Театру принца Валійського/Prince of Wales’s Theatre. Агресивно обрубані, однослівні на-

зві цих п'єс говорили самі за себе: *Суспільство* (1865.), *Наш* (1866), *Каста* (1867). У статті *П'єси і дискусії/Plays and Controversies* Йетс засудив Тома Робертсона за поверхове відображення життя і пророкував йому забуття:

“Автор *Касты* зробив собі ім'я, коли вперше вивів на англійську сцену те, що видавалося звичайним повсякденним життям і звичайною повсякденною мовою, водночас замінивши уявні крайці хліба і чашки чаю справжніми (с. 155)”.

Без сумніву, таке судження Йетса вплинуло на наше сприйняття досягнень Робертсона, навіть якщо це судження про натуралізм не було оригінальним. Відповідно до своєї епохи Робертсон був моралістом, проте він виявляв бажання по-сучасному проілюструвати свої моральні засади, а не просто розкидатися афоризмами з приводу споживацького суспільства і класових бар'єрів. Наприклад, комедія *Каста* показує долю Естер Екліс, дівчини з робітничої родини, й проблеми, на які вона наштотується після одруження з багатим Джорджем д'Алроем. П'єса також виводить суто англійські характери – п'яничку-батька Екліс, її сестру Поллі та лудильника Сема, друга Поллі, – щоб окреслити контраст між світом бідної Естер і снобізмом сім'ї д'Алрой. Робертсон, як і його однодумці на континенті, критикував стару театральність і був захоплений ідеєю реалізму не лише в сюжеті, але й у декораціях і діалозі. Артур Вінг Пінеро, учень Робертсона і представник наступного покоління, змалював свого вчителя у п'єсі *Трелоні з Велзу* через персонаж бідного автора Тома Ренча, що бореться за визнання свого нового драматургічного стилю: “Я прагну змусити моїх персонажів говорити і поводитися як люди, – пояснює він, – прагну робити героїв з простих непримітних чоловіків з вулиці, а героїнь – із звичайних дівчат у муслінових сукнях”. Побажання майже у стилі Чехова.

Робертсон помер, так і не ознайомившись із творами Ібсена. Перше значне визнання у Британії скандинавський автор здобув завдяки статтям свого палкого прихильника Едмунда Госсе (1849-1928), опублікованим у Спектейтор/*The Spectator*, Академі/*The Academy*, Фрейзерз мегезін/*Fraser's Magazine*, Фортнайтлі рив'ю/*The Fortnightly Review* за 1872-1873 р. Як і багато критиків після нього, Госсе вивчив норвезьку мову, щоб читати Ібсена в оригіналі. Спочатку він опублікував відгуки на Поеми, а потім перейшов до рецензування п'єс, називаючи себе першим поборником Ібсена у Британії. Спершу Госсе вважав Ібсена автором сатиричних і поетичних драм, вибудовуючи своє судження на підставі *Спілки молоді*, *Бранда* і *Пер Гюнта*. Проте інтерес критика до творчості Ібсена дещо охолов, коли той від своїх ранніх поетичних драм перейшов до соціальних реалістичних п'єс, які Госсе вважав песимістичними. По-своєму він далекосяжно передбачив конфлікт – ключовий конфлікт першої половини ХХ ст. між представниками “мистецтва заради мистецтва”/*l'art pour l'art*, і представниками соціального спрямування. Проте у Ібсена й реалізму Британії вчасно з'явився інший прихильник.

Шотландський критик Вільям Арчер (1856-1924) підхопив справу Ібсена там, де її покинув Госсе. Перевага Арчера полягала у тому, що він виріс у Норвегії і вільно володів норвезькою. Відповідно, він сприяв популярності Ібсена, перекладаючи його п'єси, допомагаючи безпосередньо в постановці п'єс на лондонській сцені, захоплено коментуючи нову драму. Його найкраща книга *Стара і нова драма/The Old Drama and the New* (1923), попри дещо надмірний ентузіазм, компетентно оцінює історію драми у світлі досягнень Ібсена, впевнено зараховуючи його до великих драматургів. Арчер також вникав і в саму суть театру і в своїй надзвичайно цікавій праці стосовно акторського мистецтва *Маски чи обличчя?/ Masks or Faces?* (1880), він, як це не дивно, випереджає постулат Станіславського про те,

що актор, який бажає повністю перевтілитися в свого героя, повинен полюбити його.

Першим показом Ібсена у Лондоні була адаптація *Підпор суспільства* під назвою *Сипучі піски* у стилі Робертсона – результат дворічних зусиль Арчера, хоч і обмежилася єдиною денною виставою у Театрі Гейті/ Gaiety Theatre (1880 р.). Вистава пройшла без особливого резонансу, хоча, коли публіка почала викликати автора, молодий Вільям Арчер, не вагаючись, вийшов на поклон. Відтоді він сам призначив себе опікуном Ібсена в Англії, і ніщо стосовно Ібсена не пройшло повз його увагу. Елізабет Робінс, перша англійська Гедда, згадувала, як він “обстоював інтереси Ібсена на кожній репетиції” і з записником напоготові “нагадував ангела-реєстратора, що вів рахунок нашим гріхам і злочинному недбальству”. Протягом кількох наступних років Арчер продовжував невпинно писати про творчість Ібсена, вказуючи на силу його реалізму і хвалячи за те, що драматург обличив легкодоступний ідеалізм. У січні 1881 р. у часописі Сент Джеймс/St. James’s Magazine Арчер виявив неабиякий хист передбачення, називаючи Ібсена “одним із найпотужніших нігілістичних голосів нігілістичного століття”.

У тому ж році відбулась важлива зустріч Арчера з Джорджем Бернардом Шоу. Це трапилося у величезному читальному залі Бібліотеки Британського Музею/ British Museum Library, де Арчер застав Шоу за “почерговим, якщо не одночасним” штудіюванням *Капіталу* Карла Маркса французькою і оркестрової партитури опери Вагнера *Трістан та Ізольда*. Їм обом було по двадцять п’ять, і невдовзі після тієї випадкової зустрічі виникло їхнє спільне захоплення Ібсеном і модерою драмою.

До 1889 р. вийшли друком кілька Арчерових перекладів п’єс Ібсена. У тому ж році в Театрі новизни/ Novelty Theatre на Кінгсвей відбулася перша лондонська прапрем’єра *Лялькового дому* у його перекладі. Цей спектакль став першим формальним визнанням Ібсена на англійській сцені, гучною прелюдією

до вибуху, що пролунав три роки потому після вистави *Примари*. Тепер же *Ляльковий дім* усі визнали нудним, а правдоподібність діалогів викликала неприємний шок. Загалом, глядач, якого роками годували романтичною мелодрамою, не зміг перетравити негероїчних персонажів Ібсена. Після цієї вистави Клемент Скотт розпочав свої образливі напади на Ібсена. 1 липня 1889 р. передплатники журналу *Театр/The Theatre* були вражені, прочитавши таку оцінку:

“Атмосфера жахлива – постійно я, я, я!  
– купка чоловіків і жінок без жодної іскри  
благородства у своїй натурі, чоловіки без  
совісті і жінки без почуттів, огидне зібрання  
істот, не здатних кохати і бути коханими”.

Того літа знову пролунали відомі вже нам скарги, що Ібсен “шкідливий своїми гнітючими настроями”. Спершу був невдалий грудневий спектакль *Росмерсгольм* у театрі Водевіл/*Vaudeville*, а в травні 1891 р. справжню бурю викликала лондонська вистава *Примар*. У біографії Ібсена Майкл Майер зазначає, що ця вистава була “настільки ж суперечливою та епохальною, як прем’єра *Ернані* Віктора Гюго чи *Гульвіса із західного світу* Сінга”.

Поставивши *Примари*, ініціативу перехопив Джекоб Ґрайн (1862 – 1935), молодий голландець, що прийняв британське підданство у 1895 р. Працюючи в Лондоні і час від часу займаючись критикою драми, він перетворив свій письмовий стіл на справжнє місце обміну п’єсами між Лондоном і континентом. Ґрайн заповзязвся створити у Лондоні вільний театр і вільну сцену. У 1891 р. з 80 фунтами в кишені він заснував Незалежне театральне товариство/*Independent Theatre Society* з конкретним наміром ставити “п’єси, що мають радше літературну й художню, ніж комерційну вартість”. Пародіюючи журналістів – потенційних критиків Ґрайна, Арчер запитував: “Хто він, цей голландець, який сміє бути незадоволений нашою чесною, здоровою, зручною, вгодованою і процвітаючою драмою?” І справді, перша

пропозиція Грайна, Примари, виявилась цілковито неприйнятною п'єсою для комерційного театру чи для лорда Чемберлена. Товариство мало бути фінансоване за передплатою і ставити вистави в орендованих театрах. Як і непоступливий Джордж Мур, який написав рішучу статтю *Необхідність англійського Вільного театру/The Necessity of an English Théâtre-Libre*, Грайн розумів, що традиція театрів Вест Енду, де грають упродовж років одну п'єсу, робить неможливим показ експериментальної драми. У цьому Грайна активно підтримували і Арчер і Шоу.

Побачити *Примари* змогли на відкритій репетиції в костюмах і одній виставі у Королівському театрі. Однак голоси розлючених критиків були досить галасливими, щоб зробити Ібсену ім'я в Британії і привернути увагу до діяльності Грайна і нової драми, чого не змогла б досягнути жодна похвала. Досконалою рекламою виявилася, зокрема, критика Грайна, яку висловив Клемент Скотт у Дейлі Телеграф/*The Daily Telegraph* від 14 травня 1891 р. Скотт засудив п'єсу як “брудний акт, винесений на публіку”. У листопадовому випуску на сторінках Фортнайтлі рив'ю/*Fortnightly Review* Арчер проголосив:

“Я не можу пригадати жодного іншого випадку в історії літератури, де б драматург здобув такий раптовий і широкий розголос у чужій країні... Це вперше за півстоліття (щоб утриматися в певних межах), коли серйозна літературна подія стала також і театральною подією”.

Дехто, однак, побачив у *Примарах* щось більше, ніж нестерпну образу. Зокрема, за нашим спостереженням, А. Б. Волклі помітив духовне начало у бунті проти конвенційної моральності. Проте для простого глядача кожна натуралістична п'єса, особливо закордонна, відтоді асоціювалася з тією чи іншою формою непристойності і скандалу.

Незалежне театральне товариство протистояло загальній опозиції ще шість років, поки остаточно не припинило своєї діяльності в 1897 р. За цей час було поставлено *Терезу Ракен* (1891) і ушлявлену *Дику качку* (1894). Свого часу Товариство ознайомило Лондон із новим символізмом, коли у 1895 р. Ґрайн запросив Люні-По показати не лише *Росмерсгольма* і *Будівничого*, але й *Неминучу* та *Пелеаса і Мелісандру* французькою. Крім того, Ґрайн проклав шлях для безлічі інших товариств, які з'явилися у Британії на початку ХХ ст. У 1921 р. Шоу писав до Ґрайна:

“Коли газети оголосили, що менеджера театру слід притягнути до суду за утримання будинку розпусти і що тебе і твого спільника, підлого іноземця на ім'я Ібсен, необхідно депортувати як особливо небажаних, ти зробив дірку у загороді, а сила зовнішнього потоку завершила справу”.

У своїх спогадах Ґрайн писав, що він був задоволений роллю того, хто зробив дірку: “Впускаючи Ібсена, я впустив океан”. Дуже важливо, що до Ґрайна почали стікатися рукописи, так що він читав їх не менше десяти на тиждень. Без сумніву, він шукав англійського Ібсена. Молодий Бернард Шоу чекав свого шансу.

## 9 БЕРНАРД ШОУ ЙОГО ВНЕСОК У РЕАЛІЗМ

*Професія місіс Воррен* (1893 р.),  
*Зброя і людина* (1894 р.)

Дж. Т. Ґрайн попросив Джорджа Бернарда Шоу (1856-1950) випробувати свої сили в написанні реалістичної п'єси для Незалежного театального



товариства/Independent Theatre Society. Власне, сім років перед тим Шоу вже намагався написати п'єсу у співавторстві з Вільямом Арчером, однак автори не дійшли згоди щодо сюжету. Оригінальна передмова до п'єси *Будинки вдівця* подає кумедну історію про це співавторство чи радше контракт, оскільки Арчер мав створити сюжет, а Шоу – діалоги. Арчер сумлінно розробив план для цілої п'єси за “добре скроєними” зразками і передав його Шоу. Невдовзі Шоу заявив: “Послухай, я написав половину першої дії комедії і використав увесь твій сюжет. Дороби його, щоб я міг продовжувати”. Можна лише уявити лють Арчера. Про п'єсу забули.

Пізніше у відповідь на прохання Грайна Шоу відновив фрагменти цієї п'єси, дописав третю дію і дав твору псевдобіблійну назву *Будинки вдівця*. Це був полемічний напад на “власників нетрів”, як їх назвав Шоу – своєрідне уособлення капіталістичної системи. Скромний показ цієї п'єси у Королівському театрі 1892 р. викликав вибухову реакцію, при цьому похвала чи осуд залежали від політичних переконань глядачів. На вигуки: “Автора!” Шоу швидко піднявся на сцену і цілком невимушено виголосив лекцію на тему соціалізму. Однак ця подія мала значно глибші наслідки, ніж оцінка позитивних якостей і недоліків однієї вистави чи навіть самої п'єси. Товариство відкрило видатного драматурга і показало талановитому молодому автору, яку могутню трибуну театр може надати для того, кому є що сказати, особливо щось на зразок пророцтва. Наступного ранку Шоу прокинувся знеславлений за одну ніч, що радше пасувало до його характеру і було для молодого драматурга, безсумнівно, чимось кращим, ніж глухе мовчання.

Ніхто не сприйняв наступну п'єсу Шоу, – де було непривабливе, проте дотепне зображення нещасливого шлюбу, сексуальних звичаїв і такого собі Леонарда Чартеріса, самозакоханого і неперебірливого Дон Жуана. Це був *Розпусник* (1893), комедія, у якій Шоу відійшов

від ібсеністів і антиібсеністів, щоб поговорити про нову соціальну свободу. Однак того ж року Шоу написав щось інше, і цій п'єсі судилося прислужитись авторові так, як *Ляльковий дім* прислужився Ібсенові.

У *Професії місіс Воррен* Шоу проводить моральне дослідження економічного боку проституції, і навіть Грайн засудив це, не ризикнувши поставити п'єсу. Початок створює хибне й оманливе враження – чарівного літнього дня у саду замиського будинку гарненька дівчина гойдається у гамаку – до того ж, проституція і те, що називають торгівлею білими рабами, жодного разу не згадується у п'єсі. Ця напружена тема прихована під поверхнею дотепної комедії. Правда полягає у тому, що місіс Воррен – власниця міжнародної мережі борделів, прибутки від якої оплатили дорогу освіту в Кембріджі для її дочки Віві. Про цей жахливий факт ми дізнаємося одночасно із самою Віві. Спільник місіс Воррен говорить дівчині: “Пам'ятаєш свою стипендію у Кембріджі? Так от, її заснував мій брат. Він має двадцять два відсотки з фабрики, де працює 600 дівчат, і жодна з них не отримує зарплатню, на яку можна було б прожити. Як, на твою думку, вони викручуються, коли у них немає сім'ї, на яку можна було б опертися? Запитай свою матір”. Віві змушена, таким чином, почуватися співницею у скоєнні злочину.

Однак Шоу не писав сентиментальної мелодрами, і його місіс Воррен – не лиходійка. Натомість, він підступно переконає нас, як спершу це робить з Віві, прийняти виправдання, що його місіс Воррен знаходить для своїх дій: “Для чого виховують будь-яку порядну дівчину, як не для того, щоб спіймати багатого чоловіка і скористатися його грошима через одруження? – так ніби шлюбна церемонія щось змінює в поняттях добра і зла!” Отже, Віві послали до університету отримати високий ступінь з математики, а потім вивчати статистику – вона, як це роблять чоловіки, повинна заробляти гроші, щоб ніколи не торгувати собою. Віві – одна з перших “нових жінок”, “нежіночних”



Б. Шоу, *Професія місіс Ворен*, уперше поставлена 1902 р. Дія II, за участю Фанні Брау та Медж Макінтош.

жінок Шоу; після роботи вона отримує задоволення від сигари, склянки віскі і цікавого детективного роману. В останній сцені вона стає дорослою, коли з дещо зайвим пафосом відштовхує матір із її добрими чи лихими намірами. Віві все ще молода, вона створить своє майбутнє на кращих засадах. Але навіть тоді місіс Воррен не видається злочинницею. Отож виникає запитання: якщо Шоу не нападає на неї і не захищає її, хто ж тоді лиходій? Суспільство, відповідає Шоу; ми всі співучасники соціального злочину.

*Професія місіс Воррен* містить усі шокуючі моменти, характерні для стилю Шоу. Однак ця п'єса навряд чи сприяла його іміджу драматурга. Через деякий час він казав: “Ніщо не змогло б завдати більшої шкоди моїй кар'єрі на її злеті”. П'єса не сподобалася лорду Чемберленові, і її зняли зі сцени на вісім років. У 1902 р. Сценічне товариство пододало цензуру і дало дві аматорські вистави. Коментуючи ці вистави, Грарін згадує зняковіння, яке відчував глядач:

“Того дня панувала атмосфера надзвичайного зняковіння, бо переважна частина жінок слухала те, що могла зрозуміти лише менша частина чоловіків... І оскільки я майже певен, що більшість жінок і досить багато чоловіків – спершу не знали, а наприкінці лише здогадувалися про те жіноче ремесло, мушу висловити думку, що вистава була непотрібною і болісною... [Шоу] просто погрався з небезпечною темою; він розглянув її напівсерйозно, – у тій особливій, властивій лише йому зневажливо-жартівливій манері. Він дав волю своєму розумові і примусив замовкнути своє серце”.

Арчер, попри свою дружбу з Шоу, свого часу вважав *Будинки вдівця* цинічними, а *Місіс Воррен* визнав тепер цілком неприйнятною: “Цілковито нестерпною у п'єсі є майже всепронизуюча легковажність тону”. Думки про зневажливо-жартівливу манеру і легковажний тон – це передбачення того, чому судилося стати особливою манерою реалізму Шоу.

Інша “хворобливо цікава публіка” зібралася 1905 р. у нью-йоркському Театрі Гарріка/Garrick Theatre на *Професію місіс Воррен* у режисурі Арнольда Делі (з Делі у ролі Френка). Прем'єра відбулася у жовтні на Нью-Гейвені і п'єсу сприймали майже добре, аж доти, доки її не закрила поліція. Тепер погана слава йшла попереду п'єси. Америкен/The American

назвав її “прикрашеною гангреною”, а Нью-Йорк Гералд/*New York Herald*, як і лондонська преса, обізвав п’єсу “морально гнилою” і зауважив, що “досягнуто межі сценічної непристойності” (31 жовтня). Рецензія була сповнена скандованих вигуків:

“Вона захищає аморальність,  
Вона прославляє розпусту,  
Вона ганьбить святість  
священницького покликання etc, etc.” -

Проте було зацитовано вступну промову Делі, яку він виголосив перед прем’єрою:

“Ця п’єса – не розвага, а драматична проповідь і викриття соціального зла, що його обходять увагою наші пуристи”.

Незважаючи на це, обурення преси змусило поліцію заарештувати Делі і всю його трупу. Місяцями він зазнавав морального лінчування, доки суд виправдав його. Характерною стала заява Шоу про те, що тріумфом було послати “на вулиці блідий натовп критиків, які верещали про руйнування підвалин суспільства і про наближення загибелі Штатів”. Проте ранні п’єси Шоу мали більший успіх в Америці, ніж у Англії, можливо, через те, що 1897 р. в Олбані відбулася прапрем’єра відкрито передреволюційної п’єси *Учень диявола*. У Британії заборону на *Місіс Воррен* не знімали до 1925 р., але тим часом публіка призвичаїлася до Шоу і його сенсаційності.

Шоу, як театральний критик Сетидей рів’ю/*The Saturday Review*, з 1895 по 1898 р. постійно засуджував заземлену філософію романтичної драми і схематичність “добре скроєної” п’єси. Розповідаючи про те, чому він відхилив сюжетну побудову *Будинків вдівця* Арчера, Шоу пояснював, що його метод написання п’єси вимагає розповісти “історію”, яка виросла в уяві; це не повинен бути “штучний виріб, зліплений ремісником за планом і списком”. Варто нагадати, що Шоу захоп-

лювався Шеллі та Ібсеном. Коли критики твердили, що його п'єси, дидактичні за задумом, не можуть вважатися мистецькими творами, він гордо проголосив себе дидактичним драматургом і визнав, що *Будинки вдівця* – “пропагандистська п'єса - п'єса з наміром [...] зумисне спрямована на те, щоб змусити людей проголосувати за лібералів на наступних виборах –...”. На завершення, Шоу висловив переконання, що всі великі драми повинні повчати. Відтоді його ім'я нерозривно асоціюється з ідеєю тенденційної п'єси.

Як автор проблемних п'єс, Шоу також вважав, що йде слідами Ібсена. Його захоплення Ібсеном з особливою силою проявилось у *Квінтесенції ібсенізму* /*The Quintessence of Ibsenism* (1891 р.). Загальновідома думка критиків про те, що ця яскрава книга розповідає нам більше про раннього Шоу, ніж про Ібсена: ірландець залишає поза увагою особливо глибокі питання людського духу, які дедалі більше захоплювали Ібсена. Власне, Шоу назвав цю свою роботу “звичайною експозицією до творчості Ібсена”. Лише у 1913 р. він додав розділи про чотири останні, виразно символічні п'єси Ібсена, починаючи від *Будівничого Сольнеса*. Варто пригадати, що *Квінтесенція ібсенізму* вперше прозвучала у Фабіанському товаристві /*Fabian Society* як серія лекцій на загальну тему *Соціалізм у сучасній літературі* /*Socialism in Contemporary Literature*, і це частково пояснює провокативний тон праці.

Шоу вбачав у Ібсені великого вчителя і критика суспільства, який виступав проти того, що Шоу вважав рабською покірливістю ідеалам та ідеалізму. Тим часом, літературна творчість вимагає, писав Шоу, щоб ми були готові критикувати власні ідеали: це форма рятівної самокритики. Ідеаліст ухиляється від істини, реаліст сміливо дивиться їй у вічі. Він знав, що реалісти і першовідкривачі неминуче розтопчуть ідеалістів, неминуче осквернять те, що вважалося святим.

З погляду Шоу, кожен персонаж-ідеаліст у творах Ібсена є лиходієм, а головна героїня, яка запере-

чує ідеал жіночності, повинна виглядати нежіночною жінкою. На його думку, мотивація в п'єсах Г. Ібсена полягає в тому, що санкцію на людські вчинки надають їхні життєві наслідки, а не відповідність будь-яким ідеалам: “Золоте правило полягає у тому, що немає золотих правил”.

Практично це означало, що п'єса впливає на публіку, коли вона підносить проблеми, важливі для кожного глядача особисто. Відповідно, автор проблемної п'єси перетворювався на “мораліста й учасника дебатів”. Шоу вважає, що коли Нора із *Лялькового дому* в мить емоційної напруги у п'єсі говорить: “Нам необхідно сісти і поговорити про те, що трапилось”, – вона знаходить новий сценічний стиль. Але навіть переносити дискусію на закінчення вистави, коли глядач втомився? Чому б не дати дискусії “проникнути всередину дії”? І якщо формальна дискусія не має моральної правоти і неправоти, чому у п'єсі повинні бути герої і лиходії? Отож, у *Квінтесенції ібсенізму* Шоу підійшов до своєї першої теорії модерної драми, правда, може, надуживаючи іменем Ібсена. Старі драматургічні трюки

“Ібсен замінив жаскими пострілами у бік глядачів, заманюванням їх у пастку, фехтуванням із ними, прицілом у найболючіше місце їхнього сумління. Ніколи не вводити публіку в оману – таким було старе правило. Однак нова школа обманом змусить глядача сформуванати невірне судження, а потім його ж і засудить за це в наступній дії, часто на його ж превеликий жаль... У театрі Ібсена ми – не улещені глядачі, які марнують час на споглядання забавної штучки; ми – “винуватці, присутні на виставі”, і розважальна процедура тут паєсує не більше, ніж на судовому процесі.” (с. 145-146).

У Нью-Йорку за листопад 1891 р. Арчер доречно зауважив, що Шоу помилявся у всьому і що Ібсен не був соціальним пророком: “Ібсен не проголосив жодної доктрини, ніяких систематично упорядкованих знань”. Треба погодитись, що проста схема поділу на “реалістів” та “ідеалістів”, запропонована Шоу, руйнує тонкий ібсенівський механізм створення характерів. Проте філософія модерної драми точно відтворює власну доктрину Шоу і дає ключ до поезики його ранньої драматургії.

Розвиваючи свою теорію, Шоу невпинно і вперто критикував вікторіанські театральні традиції. Наприклад, гру Ірвінга він називав “заяженими сценічними трюками”. Він заявляв про необхідність нової школи театального мистецтва, де б актори позбулися своїх сентиментальних шаблонних амплуа. Егоїстичний ідеаліст – не обов’язково лиходій, неегоїстичний реаліст – не завжди герой, а сатиричний образ не в усіх випадках має грати комік. Гелмер з *Лялькового дому* не був лицемірним Джозефом Серфісом, а Грегер Верл з *Дикої качки* – кумедним правдолюбом Джорджем Вашингтоном. Персонажів Ібсена не можна грати як театральне кліше, оскільки саме двозначність – основа їхнього сценічного життя. Актор нового театру повинен бути пластичним настільки, щоб набувати щоразу форми, потрібної для створення того чи іншого персонажа. Шоу вважає Дженет Ечер (яка грала Нору), Флоренс Фар (Ребекка Вест у *Росмерсгольмі*) і американок Елізабет Робінс і Маріон Лі (відповідно Гедда і Теа у *Гедді Габлер*) актрисами, які, на щастя, є надто молодими, щоб потрапити у пастку стереотипної гри. Крім того, Шоу визнає, що Ібсен як першовідкривач нового театру наштовхнеться на значне протистояння з боку акторів, менеджерів і критиків, коли стане зрозуміло, що новий реалізм вимагає нового акторського стилю. У цьому випадку не Шоу, а його друг Гарлі Гранвіль-Баркер присвятив себе, як у критиці, так і на практиці, проблемам зміни акторського стилю на



англійській сцені і переходу від театру, де домінує актор, до театру, де головну роль грає драматург.

Деяко парадоксальне твердження Шоу, що найдидактичніше може бути найреальнішим. У *Авторській апології /Author's Apology*, передмові до *Професії місіс Воррен*, він підтверджує своє переконання у тому, що “високе мистецтво – найтонший, найпокусливіший і найефективніший у світі інструмент моральної пропаганди”. Шоу особливо обурювала цензура, накладена на п'єсу, з убивчим натяком на те, що п'єса може розбестити глядача. “Я першим заявляю, – пише Шоу, – що, якби внаслідок постановки *Професії місіс Воррен* збільшилася кількість осіб, які займаються цією професією, або наймають її прихильників на роботу задля зиску, мені й на думку б не спало заперечити, що показувати цю п'єсу було б моральним злочином”. Замість п'єси про романтичні почуття він запропонував проблемну п'єсу “безжальної логіки” із “металевим скелетом фактів”. Він доходить висновку, що драма передбачає “не просте націлення камери на природу; це притчовий показ конфлікту між волею Людини і її оточенням”. Тому його персонажі більше нагадують реальних людей, ніж істот, що підкоряються романтичній умовності. Чи могла б якась дівчина ставитися до матері, як Віві Воррен? – запитує Шоу. – Ніколи – у романтичній драмі, лише в реальному житті.

Проте Шоу усвідомлював межі проблемної п'єси. У статті під назвою *Чи треба розглядати соціальні питання у драмі /Should social questions be freely dealt with in the drama?*, надрукованої у *Г'юманітерієн /Humanitarian* за травень 1895 р., він стверджував, що сценічний успіх п'єси зросте, якщо вона розглядатиме фундаментальні процеси життя: “Драма, що ґрунтується на питаннях соціальних проблем, не може пережити конфліктів, які її породили”. Коли ж боротьба точиться між людиною і якоюсь державною інституцією, “життя п'єси не може тривати довше, аніж життя самої інституції”. Великі письменники досягали



Б Шоу, *Зброя і людина*, Лондон, 1894. Дія I, за участю Альми Меррей та Йорка Стефенса. Театр Авеню.

все, із соціальними і політичними проблемами включно, але їхньою фундаментальною темою було людство в цілому, як у *Гамлеті*, *Фаусті* чи *Пер Гюнті*. Однак навіть скороминущі проблеми можуть бути важливими, і

Шоу доходить іншого, нібито суперечливого висновку: “*Ляльковий дім* сплине, як вода, тимчасом *Сон літньої ночі* залишиться яскравим, наче свіжа фарба, проте *Ляльковий дім* зробив більше для світу”.

Кілька років по тому Шоу змінює свій погляд на проблемну п'єсу. Він продовжує заявляти, що просте розважання публіки не може бути метою великого митця, однак у передмові до *Трьох п'єс* 1911 р. додає, що митець повинен “тлумачити життя” і переходить до пояснення цієї екзегетичної фрази. Щоденні події і випадки життя не мають для нас значення, поки їх не розташувати у важливих взаємозв'язках. Великий митець перетворює нас “із спантеличених глядачів неосязного хаосу на розумних людей, здатних мислити про світ і його долю”.

Таким чином, ми знаємо майже всі міркування Шоу щодо реалізму. Він ніколи не відчував потреби показувати на сцені відрізок життя; це означало б “просто націлити камеру на природу”. Він писав, щоб донести суть. Проте правда життя була його першою і останньою заповіддю. Тому він відчував, що п'єса на зразок *Будинків вдівця* ніколи не стане “приємним і улюбленим твором”:

“П'єса насичена грубістю показаного життя: люди не розмовляють високим стилем, не живуть витончено і не визнають своєї позиції щиро. Автор не дає волі вияву приемних фантазій про глибинну красу і романтику щасливого життя, а докопуються під гладенькою поверхнею “респектабельності” до багна і бруду її оскверненого ложа, протиставляючи ваш сміх, викликаний скандалом викриття, вашому страхові перед його бридотою”.

Так він писав у передмові до п'єси. Проте з часом гіркий досвід спілкування з цензурою і неоднозначне сприйняття його п'єс наштовхує Шоу на думку, що йому

слід попрактикуватися в обмані глядача. Він навчився обеззброювати критиків їхнім власним сміхом, запозичувати методи блазня й абсурдиста і, врешті, використовувати форми та умовності народної драми, захисні стандарти глядача. Легковажність, властива всім його творам, швидко висувається на перший план. Свою наступну групу п'єс Шоу називає “приємні п'єси”/plays pleasant, сподіваючись, що більшість людей повірить надрукованому. Цими п'єсами були *Зброя і людина* (1894 р.), *Кандіда* і *Ніколи не скажеш* (1895 р.) – іскрометне тріо серед найкращих комедій Шоу.

П'єса *Зброя і людина* – добряче підсолонена пігулка. Твір увійшов до циклу як перехідна п'єса, компроміс із серйозністю “неприємних п'єс”/plays unpleasant, оскільки тут використано бурлескную форму (попри заперечення Шоу), щоб приховати антивоєнну тему. На відміну від ранніх п'єс її швидко поставили у Театрі Авеню в Лондоні. П'єса здобула схвальну реакцію публіки і витримала 50 вистав. Водночас вона дещо спантеличила критиків Шоу. У п'єсі показано комічний маленький світ Болгарії, що намагається йти в ногу з західними цивілізаціями і воєнним вмінням, таким чином, мимохіть, кумедно уособлюючи всі ідеали та ілюзії століття. У п'єсі з'являється швейцарський офіцер Блюнтшлі, професійний солдат-ветеран і надзвичайно досвідчений реаліст, неначе сповнений рішучості зруйнувати глядацькі уявлення про армію. Солдатська служба – “безславне заняття”. Блюнтшлі одразу засуджують за боягузтво, бо важко уявити собі, що мужність солдата перед лицем ворога може мати якісь межі і що солдат може вважати за краще вижити, ніж померти славною смертю. Цей швейцарський офіцер одразу схоплюється, коли дівчина краде у нього пачку цукерок і, здавалося б, підтверджує звинувачення у боягузтві. Однак все це – типовий для Шоу легковажний спосіб зображення почуттів і настрою солдата, який три дні перебуває під ворожим вогнем. Цілковитою протилежністю Блюнтшлі виступає

Сергіус, болгарський капітан кавалерії, який атакує во-рога як новобранець або, за твердженням самого Шоу в кумедній апології п'єси *Драматичний реаліст своїм критикам/A Dramatic Realist to His Critics* у Нью-Рів'ю за липень 1894 р., як сценічний герой, що знаходить у “смерті” “найкращу можливість підвестися й піти додому, коли опустять завісу”. Блюнтшлі приносить на поле бою шоколад замість патронів, усвідомлюючи, що виживання залежить від їжі не менше, ніж від зброї. Тому критики помилково сприймають його як “боягуза, що віддає перевагу шоколадові, а не битві”. Лише А. Б. Воклі написав у Спікер/*The Speaker* за 28 квітня, що цього швейцарського солдата показано відверто неромантичною, проте реальною людиною.

Критики не мали багато матеріалу для порівняння з п'єсою такого типу, однак прийшли до єдиного висновку, що це форма “буфонади у стилі Гілберта”. На сторінках Ворлд/*World* Арчер назвав її кумедною і “несерйозною комедією”, навіть якщо Шоу розповідає про “зворотний бік речей, виключаючи все інше”. Проте Арчер із видимим захопленням додав: “Я починаю твердо вірити, що одного дня він напише серйозну і навіть художню річ”. Газета Стар/*Star* вважала п'єсу “надзвичайно забавною, але трохи заплутаною... Не завжди розумієш, на що (Шоу) натякає”. Відлуння цього спантеличення знаходимо у Тріб'юн/*Tribune*, коли того ж року п'єсу відкрив для себе Нью-Йорк. Вільям Вінтер назвав п'єсу потішною, “навіть якщо іноді треба довго дошукуватися в ній сенсу”. І знову лише Воклі підійшов до аналізу серйозно: “у формі смішного, фантастичного фарсу вона критично викладає нам теорію життя”.

До того ж *Зброя і людина* з'явилася згідно з рецептом “добре скроєної” п'єси. Її відносний успіх довів авторові одну річ: як колись Мольєр, кожен драматург може дати у театрі найкращий урок, використовуючи традиційні методи, головним із яких є жанр комедії. На щастя, Шоу народився жартівником.

Драматургічній кар'єрі Шоу майже відразу сприяло друге Сценічне товариство/Stage Society, яке ґрунтувалося на тих самих принципах, що й Ґрайнове. Це *Сценічне товариство* виникло в 1899 р. в Лондоні і до його Ради керівників належали такі визначні особистості, як Дж. М. Беррі, Ґранвіль-Баркер, Сент-Джон Генкін і сам Шоу. Було проголошено, що мета *Сценічного товариства* – “заохочувати драматичне мистецтво” і “надавати сцену для експериментальних вистав”. Діяльність Товариства розпочали п'єсою *Ніколи не скажеш*, що відкрила шлях для сценічного втілення інших творів Шоу: *Навернення капітана Брассбаунда* (1900), першого варіанту *Кандіди* (1902), *Професії місіс Воррен* (1902) і *Людини і надлюдини* (1905). П'єсам Шоу в 1904 р. допоміг ще й інший щасливий випадок – репертуарний експеримент у Королівському театрі на площі Слоун під керівництвом Ведренна і Ґранвіль-Баркера. Цей грандіозний експеримент тривав три роки.

У Королівському театрі п'єси Шоу займали три чверті режисури, тому театр жартома називали Театром репертуару Шоу/The Shaw Repertory Theatre. Трупa, де працювали молоді актори, скажімо, Льюїс Кессон, створила нову публіку для Шоу, яка талант драматурга оцінила з усією повнотою. У 1907 р. трупа переїхала у Театр Савой/Savoy Theatre, щоб продовжити свій творчий курс, однак, на жаль, після першого сезону її чекав комерційний провал. Упродовж експерименту Шоу суттєво завдячував своїм успіхом грі і режисурі Баркера, хоча найбільше досягнення Баркера полягає у розвитку сучасного і виразно англійського стилю стриманої підтекстової гри у реалістичній драмі. Він віддавав перевагу “прихованості”/implicit в драматургії Ібсена та Чехова і не надто захоплювався старомоднішим, “відкритим”/explicit або, як вважав, оперним стилем Шоу. Не повинно дивувати те, що Шоу іноді сам керував репетиціями своїх творів, з великою приємністю читаючи текст акторам і пропонуючи сце-

нічні рішення. Інколи він вискакував на сцену і сам грав усі ролі.

Баркер був переконаний, що Шоу черпав форму і стиль своїх творів в італійській опері. І справді, Шоу любив повторювати, що музика має більше чуттєвої чарівності, ніж драма. *Ромео і Джульєтта*, наприклад, видається “сухим, нудним і риторичним” твором у порівнянні з *Трістаном та Ізольдою*. Шоу вважав, що єдина драма без музики, яка може позмагатися з оперою, – це “драма думки”/drama of thought. Звичайно, важко впізнати ранній реалізм Ібсена і Стріндберга у п'єсах зрілого Шоу. Радше ми бачимо чітку лінію англійської комедії у дотепності таких творів, як *Багато галасу з нічого*, *Модник*, *Школа лихослів'я*, і ще виразніше – у жіночих персонажах від Розалінди, Марджері Пінчвайф і Кейт Гардкасл до Енн Вайтфілд з *Людини і надлюдини*. Підсумковий аналіз доводить, що своїми характерними ознаками *Кандіда* та *Людина і надлюдина* завдячують не стільки натуралізові, скільки тонкому відчуттю комічного у сценічній традиції англійської драми, де соціальні та сексуальні умовності стають предметом легкого піддражнювання, звідки бере свій початок родовід “нової жінки”. Змішуючи дрібку сатиричного бурлеску У. С. Гілберта з класичною дотепністю Оскара Вайльда і додаючи власні оперні ефекти, Шоу перевершив їх гостротою мети своїх комедій. Англійці все ж таки йому ближчі, ніж стримані скандинави. В той час, коли припинився рух незалежних театрів, Шоу швидко знайшов свій власний шлях.

Навіть якщо ніхто не зміг ступати гігантськими слідами Шоу, його роль в історії англійської драми полягала у піднесенні серйозного театру в Лондоні до статусу, якого він не мав понад століття. Крім того, не можна беззастережно стверджувати, що Шоу творив реалізм, а не характерний для нього анекдот, який змушував усіх глядачів усвідомити, що правда завжди має два боки, якщо не більше.

# 10 РЕАЛІЗМ У РОСІЇ: НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО, СТАНІСЛАВСЬКИЙ І МХАТ

*Чайка* (1898), *На дні* (1902)

За іронією долі, найкращі відповіді на практичні запити реалізму – як акторові слід узгоджувати свою гру з новим діалогом і як автор повинен пристосовувати свій твір до нової сценічної техніки – прийшли не з Копенгагена, Парижа чи Берліна. Вони прийшли з міста, що завжди вважалося задвірками західного театру. Коли два гіганти сучасної сцени, В. Немирович-Данченко і К. Станіславський, створили Московський художній театр (МХТ)<sup>1</sup>, тоді Москва стала новим центром натуралізму і всі наступні роки була джерелом і теорії, і практики, що підживлювали театральне мистецтво всієї Європи. Якщо інші трупи успішно наслідували лише “поверхню” реального життя, Московський Художній театр виносив на поверхню його психологічні глибини.

Володимир Іванович Немирович-Данченко (1858-1943) був серйозним драматургом і романістом, і його літературне та критичне чуття допомогло йому розпізнати переваги п'єси нового типу. Він також був режисером і директором Московського Імператорського драматичного театру<sup>2</sup> і саме його адміністративні здіб-

---

<sup>1</sup> У 1922 р. Московський художній театр отримав назву академічний (МХАТ). Далі у тексті найменування театру після 1922 р. буде позначено аббревіатурою МХАТ (прим. редакції).

<sup>2</sup> Насправді Немирович-Данченко 1891 р. був обраний членом театральної-літературної ради, що діяла при московських імператорських театрах. У 1897 р. він подав директорові Малого театру план театральної реформи, який було відхилено (прим. редакції).



ності допомогли Московському художньому театру вижити в перші часи мистецьких випробувань та в роки докорінних змін за радянської держави. Ці таланти поєдналися в митцеві, щоб підготувати його до участі у великому театральному піднесенні, яке вони із Станіславським започаткували. Данченко відповідав за репертуарну політику театру, орієнтовану на кращі світові зразки. Вимогливість до формування репертуару та професійна дисципліна акторів як на репетиціях, так і на виставах викликали у колег за фахом, з одного боку, захоплення й повагу, а з іншого – заздрість.

Поза межами Росії Данченко відомий тільки завдяки автобіографії *З минулого*. У самій Росії він – загально визнаний великий режисер і вчитель акторського мистецтва. Він допомагав акторам виробити природну мову й поведінку, а також те, що він називав акторською “щирістю досвіду”. Як і Станіславський, він хотів, щоб актор “жив” своєю роллю, а не просто грав її, “переживав”, а не “вдавав”. На цій підставі було сформульовано “закон внутрішньої мотивації”. Знову ж таки як і Станіславський, він вірив у присутність у кожній виставі єдиної волі або духу режисера, чия “інтуїція” повинна “заразити” кожного учасника вистави. Лише тоді п’еса набуде необхідної єдності стилю та атмосфери.

Костянтин Сергійович Станіславський (1863-1938) народився у багатій і впливовій сім’ї з мистецькими і театральними уподобаннями. Ознаки акторських і режисерських здібностей у Станіславського проявилися рано, а у віці двадцяти чотирьох років він зібрав трупку аматорів для постановки *Мікадо* Гілберта і Саллівена. Молодий режисер учив акторів наслідувати японський стиль поведінки, навіть змушував жінок зв’язувати ноги над колінами, щоб навчити їх ступати дрібними кроками. Це була більш ніж недоречна спроба надто серйозно підійти до бурлескної комічної опери. Після того, як група аматорів-ентузіастів у 1888 р. створила Товариство мистецтва і літератури, він працював

у ньому протягом десяти років, натхненний зразками реалістичних постановок Кронека у Майнінгенському театрі<sup>1</sup>. Деспотизм Кронека як режисера Станіславський наслідував у роботі над виставами *Отелло* Шекспіра, *Вшестя Ганнеле* Гауптмана та драми Л. Толстого *Плоди освіти*, що вперше побачила сцену саме у його режисурі.

Після такого початку Станіславський був готовий сформувати професійну трупю. Оскільки його робота відзначалася не стільки зовнішньою правдивістю, скільки внутрішніми якостями психологічної відвертості, Московський художній театр зароджувався радше еволюційно, ніж революційно. У 1897 р. в ресторані Слов'янського базару в Москві відбулася знаменна зустріч Станіславського з Немировичем-Данченком. У них виявилось так багато спільного, що розмова затягнулася на вісімнадцять годин. Наприкінці цього марафону вони окреслили правила для театру нового типу. Станіславський і Немирович-Данченко вирішили відкинути все, для них неприйнятне з минулого, тобто все характерне для Малого театру, головного комерційного театру Москви. Не буде більше дешевого репертуару з французьких і німецьких фарсів, зіркової системи, яка заперечувала можливості колективної праці, декламаторської манери гри з її шаблонними прийомами та навичками. Звичайно, все це вже обговорювали в Парижі й Берліні, проте ніхто ще не розробляв таких суворих правил для членів однієї трупи. Будь-яке самопотурання з боку актора вважалося злочином, будь-які примхи, запізнення й лінощі заборонялися: “Треба любити мистецтво в собі, а не себе в мистецтві”. Акторів оцінюють за їх відданістю роботі: “Немає малих ролей; є малі актори”. Такі сентенції Станіславського входили в ужиток. Репетиції повинні тривати по дванадцять годин в атмосфері

---

<sup>1</sup> К. Станіславський при Товаристві створив драматичну трупю акторів-аматорів (прим. редакції).

поваги до партнерів та автора п'єси. Така відданість була корисною і необхідною за умови, що вона не перетворювалася у фанатизм.

Спершу преса сприйняла нову трупку наче якийсь жарт. Оскільки репетиції відбувалися в маєтку десь поблизу Москви, подекуди, що туди навмисне привозили цвіркунів, щоб додати сценічної правди. Як виявилось, це майже так і було, і, хай би там що, спрацювало як добра реклама. За гарячої підтримки декоратора Віктора Сімова Станіславський прагнув відтворити на сцені історичну правду, якої не зміг досягнути ніхто – ні Чарльз Кін із своїм антикварним Шекспіром, ні майнінгенці з усією своєю наочною деталізацією ілюзії реальності.

Першою виставою Московського художнього театру в 1898 р. стала досить хаотична історична п'єса Олексія Толстого *Цар Федір Іоаннович*, і це було справжнім випробуванням нових ідеалів. Відбулося не менше, ніж сімдесят чотири репетиції включно, і п'ять генеральних. Підготовка перетворилася на великий дослідницький проект: вся трупа виїздила на численні екскурсії в музеї, монастирі, палаци, на базари та ярмарки, щоб правдиво відтворити на сцені життя давньої Росії, з її одягом і манерами, зброєю і прикрасами, стравами і меблями тощо. Публіка насолоджувалася декораціями, які копіювали кімнати Кремля, собор Василя Блаженного і міст через річку Яuzu, вздовж якої пропливали баржі. Один із прийомів полягав у тому, що стелю палацу опустили, а двері зменшили, щоб бояри здавалися вищими під час свого парадного виходу. Глядачі були вражені настільки, що навряд чи усвідомлювали всю майстерність, простоту мови, реалістичний стиль ансамблевої гри Івана Москвіна і Ольги Кніппер відповідно у ролі Царя і Цариці та Вишневського в ролі їхнього могутнього радника Бориса Годунова. Вистава завоювала новому театрові славу за одну ніч. Відтоді історичні п'єси, поставлені в реалістичній манері, визначали репертуар театру

понад двадцять п'ять років. Власне, вони і досі посідають вагоме місце у сучасному російському мистецтві театру і кіно.

Досить цікаво, що коли МХАТ у 1923 р. привіз до Нью-Йорка *Царя Федора*, у критиків виникли певні застереження. Достовірність костюмів, декорацій і гри акторів вразила всіх, проте Старк Янг, найпроникливіший із театральних критиків, висловив припущення, що лише деякі особливості нового стилю зможуть витримати перевірку часом. Він проголосив, що його “не цікавить поезія, відтворена прозою, і майже не цікавить історія, показана ...як сучасне життя”. Йому бракувало “магії відстані і простору, свідомої переробки, вигадки і логіки, що викликали б у глядача думку”. Він оплакав втрату “великого стилю”, який залишався у пам'яті, “як музика, як велика поезія і великі абстракції”. Здається, для Старка Янга реалізм МХАТу уже переступив свій полудень.

Когось вразить мхатівський *Отелло*, для втілення якого вся трупа поїхала у дослідницьку експедицію на Кіпр, педантичний добір суто норвезьких меблів для *Гедди Габлер* і *Ворога народу* або деспотична вимога Станіславського, щоб актори носили тоги протягом кількох днів перед прем'єрою *Юлія Цезаря*. Однак саме в цьому полягала особливість деталізованої життєвої правди, яка підняла на новий ступінь психологію акторської гри. Здатність Московського художнього театру охопити всі тонкощі сучасного реалізму в усіх його проявах суттєво відрізнялася від підходу Майнінгенського театру. Без абсолютної відданості ідеалові реалізму успіх *Чайки* А. Чехова, показаної 1898 р., *Дяді Вані* (1899) і *На дні* (1902) М. Горького (1868-1939) був би неможливим. Фактично, Горький створив *На дні*, орієнтуючись на успішну інтерпретацію трупною п'єсою Чехова. До цих вистав слід додати сміливе розкриття людської природи у підцензурній п'єсі Л. Толстого на сільську тему *Влада темряви*, що її вперше поставив Московський художній театр у 1902 р. Для



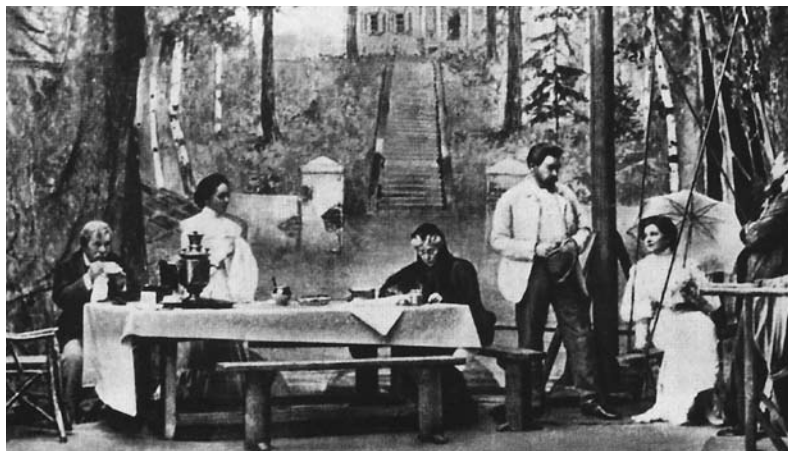
А. Чехов, *Чайка*, 1896, Александринський театр, Санкт-Петербург. Вера Коммісаржевська у ролі Ніни.

цієї вистави Станіславський привіз двох “селян-порадників” із Тули, що лежить на віддалі понад сто миль на південь від Москви.

Успіх *Чайки* не лише зміцнив непевну доти фінансову ситуацію трупі, але й спрямував її подальші

пошуки: розкрити життя у тонких нюансах атмосфери і настрою творів Чехова і удосконалити акторську техніку для переконливості й правди характерів. У 1896 р. п'єса ганебно провалилася в Александринському театрі Санкт-Петербурга саме тому, що актори не зуміли осягнути психологію персонажів. Навіть Віра Коміссаржевська грала Ніну згідно зі сценічним типом пропащої жінки. Виховані на зразках старої акторської школи і недостатньо підготовані до участі в такій п'єсі, актори імператорського театру вирішили, що натхнення з'явиться на прем'єрі. Цього не трапилося, і результат виявився катастрофічним. Глядач сприйняв як жарт спроби Треплева накласти на себе руки, а незграбний символізм бутафорної чайки визнав безглуздим. Після такого провалу Чехов залишив театр, присягаючись ніколи більше не писати п'єс. Однак Данченко помітив новаторство *Чайки*, написаної, як він вважав, у "напівтонах", створених, щоб схопити тремтливий настрій нещасливості. Він також усвідомив, що це була саме та п'єса, яка могла виробити новий напрям МХТу. Станіславський пізніше зізнавався, що на той час він не розумів "її суті, її аромату, її краси", проте погодився, щоб Данченко спробував переконати Чехова довірити їм п'єсу.

З характерною для нього відповідальністю, Станіславський провів двадцять шість репетицій *Чайки*. Удосконалювали найменшу деталь, нюанс мови чи жесту, щоб відтворити невловний настрій кожної сцени. Талант Чехова – вміння точно схоплювати деталі, – виявився на диво вдячним матеріалом, його не можна було знайти в інших драматургів, саме це забезпечило акторам успіх. Крім того, повага Станіславського до автора зросла, коли він побачив, як добре найменші нюанси характеру й дії поєднуються в цілість. Перед прем'єрою кожен член трупи усвідомлював, що нова манера гри, новий тип вистави пройде через трудне випробування. Мовчання публіки під час першої дії викликало нервову напругу в акторів, але згодом стало очевидно, що це мовчан-



А. Чехов, Чайка, 1898, МХТ. Режисер К. С. Станіславський, сценографія В. А. Сімова. Дія I.

ня свідчило про цілковиту увагу. Публіка піймалася в сіті реалістичних деталей п'єси і тамуючи подих відгукувалася на оркестрування її ритмів, розроблене Станіславським. Коли опустилася завіса, театр вибухнув бурею оплесків. Скрупульозна підготовка Московського художнього театру виправдала себе. *Чайка* розпочала нову еру в російському театрі, і тріумфуюча трупа обрала силует чайки своєю емблемою.

З відстані часу ми можемо висловити виважене судження. Декорації відповідають періоду, в якому творив художник сцени, і робота Сімова зараз викликала б значно менше захоплення. У своїх спогадах Сімов зазначає, що малюнок озера для першої дії видавався імпресіоністові Чехову надто фотографічним. Чехов сухо зауважив щодо цього озера: “Що ж, воно мокре, проте натяку на місячне сяйво на воді було б достатньо”. Сімов краще втілив прохання Станіславського щодо прохолоди в повітрі під час останньої дії для вираження спустошеності родинного життя. Декоратор розташував меблі на сцені дещо безладно, щоб їхній вигляд підкреслював байдужість мешканців дому до побуту.

Партитуру вистави Станіславський ретельно занотував у записнику. Пізніше її без клопоту видав С. Д. Балухатий і переклав англійською Д. Магаршек під назвою “Чайка” у постановці Станіславського”. Турбота про деталь у ній очевидна, але залишається питання: “Яка деталь?” Станіславський не уникав традиційних способів викликати емоції. У фінальній сцені, наприклад, Ніна востаннє прагне довести, що час сприймати її як зрілу жінку. Станіславський ввів у цю сцену дев’ятнадцять пауз, щоб видобути потрібне напруження. Повторюваний контрапункт сміху в сусідній кімнаті, особливо сміху спокусника Трігоріна, мав би витиснути сльози з очей глядача. Станіславський знав, що він застосовує старі сценічні прийоми, і не соромився визнати це. Про використання прийому сміху він занотує: “Це завжди було до вподоби публіці”. Слід також зауважити, що сміх запропонував сам Чехов. Однак такі ознаки схильності автора до мелодраматичних ефектів на цьому початковому етапі його кар’єри як драматурга хороший режисер міг би скоригувати.

Ніна Станіславського й далі близька до стереотипу покинутої дівчини, хоча автор написав рядки, що належать мудрішій, рішучішій Ніні, яка, покидаючи Треплева, радить йому підрости. Станіславський розігрує цю сцену під супровід шаленої бурі; буря у критичний момент розбиває вікно. Церковний дзвін вдалині доповнює напружену атмосферу, і, коли Ніна йде, склянка з водою падає із рук Треплева. Тим часом у листі до свого друга Суворіна Чехов пише, що закінчує п’єсу піанісімо, “наперекір усім правилам драматичного мистецтва”, проте режисер, як бачимо, виправив це “порушення”. Отже, залишаються сумніви щодо того, хто заслужив бурхливі оплески після прем’єри – Чехов чи Станіславський.

*На дні* – не настільки тонка п’єса, як *Чайка*, проте Горький написав її у манері, яку вважав характерною для Чехова. Твір мав до того ж таке політичне забарвлення, якого ще не бачили на московській сцені.



Зображення нічліжки – людського дна в провінційному містечку на Волзі було вражаючим коментарем до соціальних умов життя в царській Росії. Сповнена похмурих деталей у показі злочинства, алкоголізму, проституції і жорстокості, п'єса цілком відповідала новим художнім методам, і актори негайно почали вивчати реалії дна сумнозвісного московського Хітровського ринку. Під час вистави актори були одягнені у справжнє лахміття, і глядачі з передніх рядів побоювалися, що можуть набратися вошей. Але Горький – не Чехов, і персонажі *На дні* – суворіші та однозначніші, ніж герої *Чайки*. При всій реалістичній безсюжетності та імпресіоністичності *На дні* повертається до зразків французької дидактичної п'єси, покликаної потребою проповідувати. Щоб уникнути театральності пропагандистського твору, Станіславський вимагав простоти й щирості в мові і прагнув, як він сам писав в автобіографії, “ступити у джерела самого Горького”.

Вистава мала приголомшуючий успіх у Росії, проте, подивившись *На дні* в Нью-Йорку 1923 р., Старк Янг знову висуває незвичне заперечення. Він хвалить сцени “чистого театру”, зокрема сцену, де Лука виконує роль душпастиря при жінці, яка помирає: це – “поетичний реалізм”. Проте, додає критик, “перед нами чітко вимальовується персонаж за персонажем, але усі вони надмірно акцентовані, без натяку на світлотінь”. На його думку, найгірший був сам Станіславський у ролі шулера Сатіна: костюм був пошарпаний і залатаний, вигляд і гра актора не вдовольняли критика: “усе було нестерпно перебільшено – його промови у всій їхній великій мудрості він переграв – як це зробив би блискучий аматор”. Фотографії того часу підтверджують, що кожен актор будь-що намагався натуралістично вжитися у роль.

Над Станіславським часто підсміювалися через його надмірне захоплення поверховим реалізмом, особливо його улюбленими звуковими ефектами: цвіркуни й жаби, птахи й собаки у *Чайці*, скрипуча гойдалка

у *Дяді Вані*, настійливий сигнал пожежної тривоги і сирени пожежних машин (не кажучи вже про відоме мишаче шкряботіння) у *Трьох сестрах*, комарі, жаби і деркачі у *Вишневому саду*, ще й, за згодою самого Чехова, поїзд удалині.

Як актор і режисер, Станіславський мав схильність романтизувати зумисно стриманих чеховських персонажів. Відповідно, його Тригорін нагадує старіючого розпусника, Астров – пристрасного коханця, а Вершинін зловживає патетикою. Опубліковані нотатки Станіславського з приводу *Чайки*, *На дні* й *Отелло* засвідчують, як його режисерська уява віддаляла його від авторського тексту. Ці надзвичайно деталізовані записи (тільки перша дія *На дні* вміщує тридцять дев'ять діаграм) чітко узгоджувалися з тим, що Станіславський називав своїм “внутрішнім оком і вухом” на сцені. Роздуми, що виникали в тиші кабінету, свідчили про запал сповненого ентузіазму режисера, схильного реалізувати власні ідеї коштом акторів, яким доводилося самостійно знаходити творчі відповіді. Пізніше Станіславський зрозумів свою помилку і спрямував свої зусилля на виявлення психологічного реалізму персонажів, що передбачало необхідність “спільного вживання” режисера й актора в роботу над п'єсою.

Проте жодне з цих критичних зауважень не повинно применшити унікального досягнення Станіславського: розкриття психологічних можливостей актора, необхідних для того, щоб дати літературному персонажеві реальне життя. Довгі роки Станіславський викладав акторське мистецтво у різних студіях МХТу. До того ж у нотатниках і щоденниках він детально і систематично аналізував усе, що робив. Завдяки цьому він залишив нащадкам повний звіт про те, як актор може навчитися знаходити мотиви поведінки персонажа у власній свідомості. Те, що Станіславський називав своєю “системою” і що стало відомим в Америці під назвою “метод”/The Method, лягло в основу діяльності шкіл акторського мистецтва ХХ ст.

Основний зміст вчення Станіславського викладено в працях *Робота актора над собою* та *Робота актора над роллю* (видано англійською у трьох книгах: *Актор готується/An Actor Prepares*, 1936, *Побудова характеру/Building a Character*, 1949, *Створення ролі/Creating a Role*; 1961)<sup>1</sup>.

Система, за власним твердженням Станіславського, повинна бути природною та органічною, як зростання дерева, оскільки ґрунтується на інтуїції, а не на науці чи логіці. Професійна термінологія, що асоціюється із системою, сьогодні значно розширилася, тому стисло подаючи суть вчення Станіславського, його термінологію виділяємо курсивом.

1. Надзавдання або головна ідея п'єси часто, хоч і необов'язково, тлумачить основне спрямування сюжету: наприклад, Гамлет хоче очистити світ від зла; три сестри хочуть повернутися в Москву. Всі драматичні елементи підпорядковані цьому надзавданню, яке повинно допомогти акторові побачити перспективу своєї ролі, щоб пов'язати власну роботу з цілістю. Підтекст – поняття, створене головно для реформування акторського мистецтва ХІХ ст., коли від справжньої гри стали вимагати більшого, ніж простого запам'ятовування рядків ролі. Підтекст, або внутрішнє життя ролі – вказує акторові його приховані мотиви у п'єсі.

2. Актор виходить з подій і фактів п'єси, і його творчість витікає з його віри у правдивість життя на сцені в запропонованих обставинах, магічному “якщо б”, котре стоїть за створюваним життям (Якщо б ви закохалися у Джульєтту, що б ви зробили?). Актор шукає внутрішньої правди та внутрішньої логіки дії персонажа, логіки його почувань, і таким чином починає створювати психологічний рисунок свого героя, прискіпливо вивчає підтекст, а також те, що дізнався

---

<sup>1</sup>Українською мовою книги К. Станіславського вийшли однією книгою в 1953 р. під назвою *Робота актора над собою* у видавництві “Мистецтво”, Київ (прим. редакції).

про минуле життя персонажа. Наприклад, можуть бути такі запропоновані обставини: на початку *Гамлета* - принц щойно повернувся з кладовища, де відвідав могилу батька, а на початку *Чайки* - Ніна могла щойно посваритися з батьком.

3. Відчуваючи внутрішню правду свого персонажа, актор може мотивувати всі нюанси тексту, нюанси жестів та дії на сцені. Щоб легше цього досягнути, йому слід поділити роль на декілька менших завдань або шматків (відтинків), які згодом послідовно витікатимуть одне з одного. Вправи на уяву, пов'язані з самою п'єсою, можуть допомогти акторові витворити коло його уяви та створити живий образ героя зусиллям власної волі та пам'яті. Психотехніка змушує актора поринати в емоційну пам'ять та перенести на сцену свій особистий досвід, підсвідомі образи з власного минулого. Такий процес - це "свідоме стимулювання підсвідомого". Наприклад, актриса може імпровізувати сцену з життя пані Ранєвської у Парижі, ще до її повернення, де вона почувалася нещасливою, може при цьому згадати власну вечірку, яка не принесла їй радості.

4. Ряд таких етюдів нарешті вишиковується у наскрізній фізичній дії актора, або наскрізній дії, що забезпечує щирість його емоційного стану і водночас дає належний контроль за виконанням дії. Це є обов'язковим з огляду на досягнення зіграності акторів та дотримання єдиного стилю виконання п'єси. Ольга Кніппер у ролі Маші в *Трьох сестрах* могла без сліз сказати своєму коханому: "Прощай!", проте під впливом її гри на очах глядачів з'являлися сльози.

Така підготовка до акторської гри - це наполеглива й копітка праця, такий самий витривалий і дисциплінований спосіб життя, який є обов'язковим для музиканта, співака або танцюриста. Дехто вважає без застережень, що вчення Станіславського має універсальне значення - і на сцені, і поза сценою. Немає сумніву, що справжні емоції актора - результат того,

наскільки успішними є його намагання зрозуміти або відчути. Однак Елізабет Гепгуд нагадує нам у *Спадщині Станіславського/Stanislavsky's Legacy*, що Майстер пропонував акторові лише питати себе : “Якщо б я був Гамлетом, або деревом, або роялем, як би я поведився (реагував)?”. але ніколи не вважати, що “Я є” Гамлет, дерево чи рояль, - звичайно, якщо цей актор не хоче ускладнити собі життя.

## 11 ВНЕСОК А. ЧЕХОВА У РОЗВИТОК РЕАЛІЗМУ

*Дядя Ваня* (1899),

*Три сестри* (1901), *Вишневий сад* (1904).

Московський художній театр продовжував ставити нові п'єси Антона Чехова (1860-1904), структура кожної з яких була складніша, ніж у *Чайці* з її доволі пересічним сюжетом. Це були, власне, шедеври Чехова: *Дядя Ваня* (1899), *Три сестри* (1901) та *Вишневий сад* (1904). Чехов поглибив своє розуміння сценічного реалізму саме під час сценічного втілення цих п'єс. Він учився на власному досвіді і переважно сам коригував свої похибки. Станіславський же розробив основні положення свого вчення про театральне мистецтво вже після смерті Чехова.

*Три сестри* була першою п'єсою, яку Чехов написав, знаючи наперед, хто міг би зіграти у ній ролі. Можна припустити, що цей чинник допомагає писати “реально, як у житті”, але насправді наявність трупи, на яку можна було покластися, щоб вільно впроваджувати свої експерименти, зробила завдання письменника ще складнішим. Переглядаючи *Трьох сестер* на репетиціях та під час вистав, він продовжував напо-

легливо працювати над текстом, удосконалюючи його. З *Вишневим садом* Чехов мав ще більше клопотів. Подумки він розподіляв і перерозподіляв ролі, і на написання п'єси пішло три роки. Коли п'єсу поставили, він був уже смертельно хворий і вже не міг працювати над черговою редакцією. Завдяки своїм надлюдським зусиллям він досягнув такої висоти, що його творчість зумовила необхідність нового визначення натуралізму, а Ібсен порівняно з ним виглядав старомодним. Захищаючи пост-ібсенівське покоління, Старк Янг заявив, що п'єси Чехова лише у Московському художньому театрі викликають у нього “трепет, який походить від почуття правди”, бо лише МХАТ осягнув “справжню духовну глибину й повноту” реалізму.

Чехов висловив таке критичне зауваження щодо акторів у *Чайці* в Санкт-Петербурзі: “Вони переграють”. Як і його західні сучасники, він пристрасно заперечував традиційну драму та зв'язаний з нею стиль акторської гри. Його категоричну критику викликав популярний репертуар російської сцени, особливо адаптації: коли французький або німецький твір перекладали російською, відповідно змінюючи імена дійових осіб. Крім того, він вважав нікудишнім той тип фальшивої, поверхової гри, що супроводжував ці неглибокі драматичні афери. Він розкритикував навіть божественну Сару Бернар, сказавши після її гастролей у Москві 1881 р.: “Кожне зітхання Сари Бернар - її сльози, її передсмертні муки, вся її гра - це лише розумно вивчений урок...В її грі немає ані проблеску таланту, а лише багато наполегливої праці”.

У ті часи технічні умовності в акторській грі не давали можливості з усією повнотою розкрити сутність нової драми. У листі до брата Олександра від 20 листопада 1887 року Чехов описує московську прем'єру своєї давнішої п'єси *Іванов*:

“Вистава починається. Виходить особа, для якої дають бенефіс. Невпевненість, незнання ролі, дарування букету – усе це ніби

зумисна змова, щоб я від самого початку, від першої фрази не міг впізнати свого персонажа. Киселевський, на якого я покладав найбільші надії, не вимовив жодної фрази правильно. Буквально: жодної. Незважаючи на це, як і на помилки суфлера, перша дія пройшла дуже успішно. Акторів багато разів викликали на сцену”.

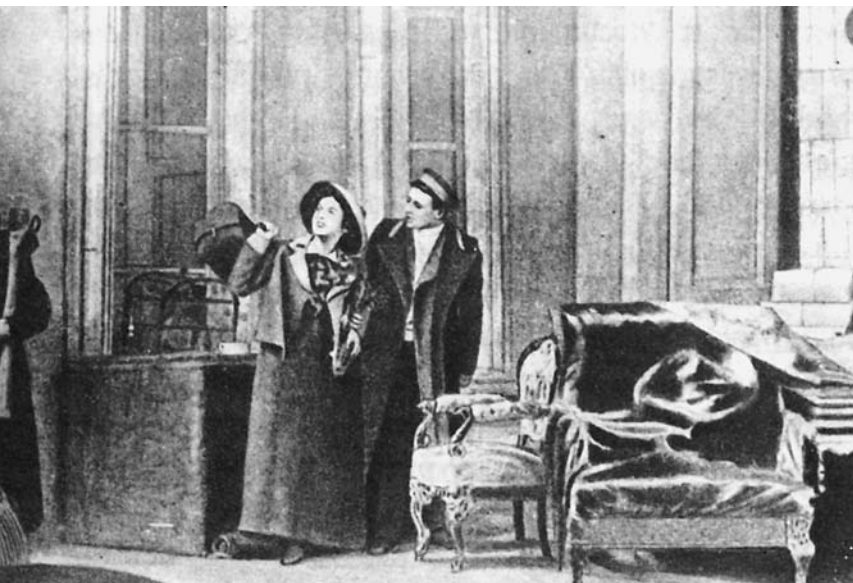
Актор навряд чи міг успішно відтворити особливості нового діалогу, коли він за традицією мав уклонитися, щойно вийшов на сцену, а пізніше переривати гру, щоб прийняти оплески за особливо вдалі репліки й жести. Годі було також домогтися відповідного ефекту ансамблю, щоб відтворити картину сімейного життя, коли кожний актор, говорячи свій текст, намагався стати ближче центру сцени, щоб почути суфлера. Чехову та його драмі вкрай потрібна була реформована, сучасна сцена МХТу.

В останні роки свого життя Чехов ознайомився з творами Ібсена завдяки московським постановкам, але він чітко висловлював своє несприйняття ібсенівського реалізму. Без сумніву, він помітив незмінно присутні в творах норвежця вправність побудови і риторичні прийоми *pièce faite*: крупні конфлікти, *scenes a faire* та наперед визначені типи і спосіб гри, йому бракувало тієї спокійної іронії, з якою Чехов сам дивився на людські вчинки. Він бачив *Гедду Габлер* у 1900 р. і вважав самогубство Гедди занадто претензійним: ”Пригляньтесь, - сказав він Станіславському, - Ібсен аж ніяк не справжній драматург”. На той час Чехов уже навчився вибудовувати об’єктивну і стриману фінальну сцену. Навіть *Дику качку* - що її він бачив у 1901 р., і яка була найближчою до його стилю, він вважав “нецікавою”. У 1904 р. незадовго до смерті, Чехов подивився *Примари* і знову виніс короткий вердикт: “Нікудишня п’еса”. Чехову, який прагнув до створення неоднозначних характерів і збереження відкритого мислення, найбільше дошкуляв брак почуття гумору в Ібсена і його поза мораліста.

Метою чеховського натуралізму було досягнення унікальної об'єктивності в літературі. “Свобода від примусу і фальші, як би вони себе не виявляли”, - писав він своєму редакторові Плещееву 4 жовтня 1888 р. Він відмовився моралізувати, і одна з причин, чому глядачі почуваються ніяково, переглядаючи вистави Чехова, полягає в тому, що в них неможливо зайняти якусь певну моральну позицію, визнаючи її своєю. “Я не зобразив жодного чорного характеру чи ангела, хоч і не зміг відмовити собі в дурнях; я нікого не звинувачував, нікого не виправдовував”, - пише він у листі від 24 жовтня 1887 р. Ми можемо гніватись на Раневську, бо вона проциндрила вишневий сад, як і гроші, які на наших очах двічі віддає так необачно; але водночас можемо зрозуміти її нездатність опанувати ситуацію, зовсім чужу її характерові та вихованню. Відоме твердження Чехова про те, що “письменник повинен бути об'єктивним, як науковець” (14 січня 1887 р.), чітко пояснює, чому його реалізм переріс здобутки Ібсена й Стріндберга. Чехов справді мав медичну освіту, але його пошуки ідеалу наукової правди, згідно з яким письменник мусить бути таким же об'єктивним, як і лікар, що оглядає пацієнта, насправді походив від його надзвичайно тонкого вміння помічати суперечності у поведінці людини. Така об'єктивність нав'язувала глядачам роль суду присяжних, перед яким представляють безліч побічних і суперечливих доказів – публіка повинна відсторонитися і тверезо розібратися в них.

У той час, коли Чехов писав *Вишневий сад*, останні сліди романтичної сенсаційності вже зникли з його творчості. Рівновагу не порушує ані постріл на сцені чи за кулісами, ані смерть когось із героїв. Пістолет Епіходова - лише задля сміху, а мисливська рушниця Шарлоти кумедно підкреслює її характер. Кожна любовна сцена в п'єсі - Ані з Трофимовим, Яші з Дуняшею, Варі з Лопакінім - це момент гострої комічної іронії. Тріумф Лопакіна, що стає новим власником маєтку, де його родичі раніше були кріпа-





Чехов, *Вишневий сад*, 1904, МХТ, режисер К. С. Станіславський, сценографія В. А. Сімова. Дія IV.

ками, знецінений його пияцькою доброзичливістю, а в третій дії в його публічному оголошенні факту купівлі немає жодної виразної та розумної думки. Немає ані негідника, ані героя, ані моралі: серйозну загрозу, яку приховує в собі знищення старого ладу і цілого суспільного класу, сприйнято з великим спокоєм і зі значною часткою іронії. За своєю формою і стилем *Вишневий сад* засвідчив остаточну відмову від методів театрального мистецтва і драматургії XIX ст.

Чехов підсвідомо готувався до того, щоб стати найбільшим російським драматургом, пишучи сотні коротких оповідань на замовлення. Він опанував ту докладність і відбірковість засобів вираження, що так добре можуть прислужитися сцені. Суворе правило – не більше тисячі слів для кожного з його ранніх оповідань привчило його до стислому запису вражень

і безжального звільнення тексту від зайвих деталей за будь-яких умов. “Стислість - сестра таланту”, - писав він у листі від 11 квітня 1889 р., і його оповідання - це малі перлини стисло зображеного характеру та імплікованих ситуацій. Авторам-початківцям, які регулярно переслідували його зі своїми рукописами, він, як правило, радив уникати узагальнень, вчитися відшліфованого стилю письма та бути уважним до дрібних деталей. Він постійно повторював, що спостереження і вивчення фактичного життя - це необхідні передумови для того, щоб стати добрим письменником. Наприклад, у *Вишневому саді* Чехов сам відкрив, що карамель, яку Гаєв швидко кидає собі в рот, може за одну мить висвітлити його характер, а також лаконічно звести нанівець усе, що він щойно сказав. Те, як зухвало Яша користується паризькою сигарою, пихкаючи димом в обличчя дівчині-служниці, яка сидить біля нього, могло наочно показати, що він явно перебільшує значення своєї особи.

Характерною рисою глибоко реалістичної драми, де зовсім скупко використано зовнішні деталі, є багатство прихованого між рядками життя. У двох останніх п'єсах Чехова натяки та підказки дуже скупі, хоча мають глибокий сенс. Увага глядача, спрямована на поверхові сигнали, повинна бути весь час напружена: “Необхідно, щоб на сцені все було так само складно і так само просто, як і в житті. Люди обідають, а в цей час може вирішуватися їхнє майбутнє щастя, або їхньому життю може загрозувати несподівана небезпека”. Застосовуючи цю формулу до *Трьох сестер*, ми можемо, наприклад, знаючи минуле Ольги, пояснити її жах перед поганим ставленням Наташі до старої служниці. Ми можемо скептично поставитися до молодечого ентузіазму Ірини, яка має палкий намір самостійно заробляти собі на життя. Ми розуміємо знеохочення Маші, коли вона думає про життя з чоловіком, таким гордим своєю нікчемною посадою в школі.

Чехов пішов набагато далі від Ібсена у створенні сугестивних постатей у своїх п'єсах, уникаючи символічних образів, які заважають реалістичному змістові. Послідовність сцен у *Дяді Вані* веде нас ззовні будинку глибше й глибше в самий центр сім'ї, нарешті, до кімнати Вані – якраз у той момент, коли розкривається його душа. Декорації у *Трьох сестрах* показують, як сім'я втрачає право власності: спочатку – комфортна вітальня, потім тісна спальна кімната в третій дії, і, нарешті, в четвертій дії – сад за будинком, будинок тепер заселили нові власники – Наташа та її коханець Протопопов. У *Вишневому саді* ми переходимо з дитячої кімнати, де починалося життя кожного члена сім'ї, назовні в сад і навіть трохи далі, майже до краю нового промислового міста, а потім знову назад, немов для того, щоб побачити в декораціях на сцені цикл існування персонажів і, можливо, цикл самої природи.

Зміна погоди й пір року від сцени до сцени також має особливе значення. Спека гарячого й вологого літнього полудня у першій дії *Дяді Вані* підкреслює рутину життя в маєтку, яка руйнує душу, поки не настає гроза у третій дії і почуття виплескуються назовні. У *Вишневому саді* прохолода весни переходить у тепло літа, а потім повертається холод перших днів зими, що викликає думку про неперервний плин часу. Це також відповідає циклу життя вишневих дерев від їхнього цвітіння до вирубування, а також переходу від надії до відчаю в сім'ї. Мейєрхольд пізніше визнав, що сила Чехова – не в таких зовнішніх ефектах, як сюрчання цвіркуна та гавкання собаки; унікальний ритм його драми створює “містична ліричність”, покликана жити уяву глядача.

Однак слово “ліричність” – не дуже вдале визначення для характеристики стилю драматичної творчості Чехова. Так само, як у новелістиці напрямом для Чехова був творчий репортаж, так і його майстерність драматурга мала тенденцію до “документальності”. Його ідеалом було дозволити дійсності говорити самій

за себе. Драматург не повинен маніпулювати дійсністю, викривляти її заради дидактичних цілей.

Даючи *Дяді Вані*, першій зі своїх натуралістичних п'єс, підзаголовок *Сцени з сільського життя*, він, здається, декларував свою нову роль незалежного оповідача. Ця п'єса, як і наступні дві, по суті не має центральної постаті, і тим, як вона починається – сухо й нетеатрально, а персонаж, ім'я якого взято в заголовок, важко й позіхаючи опускається в крісло, незачесаний, неначе він щойно зсунувся з ліжка, – Чехов кидав виклик (якщо не образу) московській публіці та її сподіванням. Якщо розглядати п'єсу на поверхховому рівні, то здається, що вона показує недоліки системи великого землеволодіння, коли власник не проживає постійно у своєму маєтку, бідність російського села та байдужість російської інтелігенції. З цього погляду автор, можна вважати, відтворив фрагменти соціальної історії Росії. Однак на зовсім іншому рівні Чехов намагається дослідити природу буденного життя в усій його тривіальності та марності.

Такий самий об'єктивний підхід до зображення життя провінційної Росії Чехов обрав у *Трьох сестрах*, а світ *Вишневого саду* позначений усвідомленням соціальних змін, що впливають на долю окремих людей. У сотнях мінливих деталей Чехов – доскіпливий соціальний критик, що вміє обережно диткнути сумління публіки. Найкращий приклад такого вміння – те, як він наче між іншим торкається єврейського питання у *Вишневому саду*. Ми двічі чуємо у п'єсі гру сумного єврейського оркестру, що ледь заробляє собі на життя: один раз вдалині за полем, а вдруге – після того, як пані Ранєвська найняла музик грати на своїй невдалій вечірці. Роблячи це, вона ніби хоче заглушити почуття провини перед євреями. Вона не може їм заплатити (“Запропонуй музикантам чаю, Дуняшо”, – каже вона засмученим голосом), і хоча ми не бачимо їх на сцені, цей епізод нагадує про переслідування євреїв за часів царської Росії.

Відкидаючи у своїх п'єсах традиційні способи створення драматичної напруги, Чехов дуже ризикував. Він поставив собі за мету показати посередність, безглуздя й нудоту життя у такий спосіб, аби не знудити публіку. Узагальнюючи, він не втрачав, однак, того найнеобхіднішого, без чого не можна вималювати гострореалістичний образ. Документальна метода навчила його творити повні й цікаві для глядача характери. Він створював незабутніх героїв, користуючись не якимось особливим чи традиційно драматичним матеріалом, а завдяки своєму надзвичайному талантові спостерігати за людьми. Його метою було викликати у глядачів зрозуміння персонажів і співчуття до них. Замість яскравого сюжету і вражаючих подій, Чехов зосереджував увагу на мотивах вчинків героя. І мрія сестер про Москву, і бажання повернути назад вишневий сад нездійсненні з самого початку – таким чином публіку переконують у необхідності дослідити поведінку персонажів у стресовому стані.

Тим глядачам, що звикли до традиційної оповіді і провокуючої дії, яка розгортається на сцені, з обов'язковим питанням: “Що буде далі?” – зробити це завжди нелегко. Складно зорієнтуватися в дії без центрального персонажа, що одноосібно міг привернути до себе увагу і чия моральна поведінка могла слугувати прикладом. Зручніше було б, якби сестра була одна, але три – це вже створювало плутанину. Якщо додати до цього опосередкований (типовий для Чехова) спосіб відтворення людської комедії, позбавлений однозначних соціальних коментарів, виявиться, що такий тип драматургії на той час був безпрецедентним. Навіть Толстой не зміг цього зрозуміти і вважав, що Чехову бракувало головної теми чи ідеї. Отож деякі театри віднесли комедії Чехова до числа творів, написаних для глядачів з досконало виробленим смаком, – і мовляв, від звичайної публіки вони вимагають додаткових зусиль.

Щодо актора, то він швидко переконувався, що в зрілих п'єсах Чехова докладний життєпис кожного

персонажа криється в діалогах. Чехов створює багатий і завершений образ, подаючи сотню фрагментарних вражень. Отож, глядачі повинні розшифрувати код, прихований у ролях, якщо вони хочуть зрозуміти почуття і спогади персонажа; так само і актори Станіславського були зобов'язані розшифрувати “підтекст” п'єси. Чеховський метод поводження з персонажами сприяв успіхам у роботі тих акторів, які досягнули систему Станіславського: Чехов ніколи не розчаровує актора, а головні персонажі його п'єс, так само як і в Шекспіра, є джерелом невичерпних можливостей для інтерпретації. Навіть менші, незначні або другорядні ролі, як-от Телегін – нахлібник, що грає на гітарі у *Дяді Вані*, або стара няня Анфіса в *Трьох сестрах* дають можливість акторові внести в роль щось від себе. Жоден актор не почуввається тут статистом.

Особлива проблема для глядача – це необхідність сприйняти у п'єсах Чехова велику кількість індивідуалізованих персонажів, адже Чехов, як правило, представляє цілі сім'ї. Перегляд його п'єси – це вправа на вміння спостерігати взаємодію, роздуми над взаємозв'язками, постійне та необхідне усвідомлення контексту дії, ситуації – чому щось говорить і робиться? У *Трьох сестрах* Маша раптом знімає капелюшок, мовчазно показуючи, що вона вирішила не їхати: і через це ми змушені шукати причину того, чому вона передумала, які слова чи жест Вершиніна вплинули на її рішення. У *Вишневому саді* Варя раптом кидає у Трофимова пару галош і, оскільки він і справді їх шукав, то яка ж справжня підстава у неї так гніватися на нього. Джерело її гніву – відсутній на сцені Лопухін, який перед тим знову не запропонував їй вийти за нього заміж.

Відсутність центральної постаті у п'єсах Чехова, які з'явилися після *Чайки*, компенсується розмаїттям взірців, до яких можна допасувати його героїв. Хоча кожна з трьох сестер старанно протиставлена одна одній, коли йдеться про вік і про позицію, вони все ж



А. Чехов, *Дядя Ваня*, 1899, МХТ, Дія III, режисер К. С. Станіславський.

однаково згадують свій старий дім, і вони однаково відчують ностальгію за Москвою. У *Дяді Вані* героїв легко можна поділити на мучителів і жертв, панів і гноблених, і, якби не іронічний хор, який складається з няні, старої матері і Телегіна, мелодраматичний конфлікт протилежностей був би ще помітніший. У *Вишневому саді* Чехову вдалося створити постаті, які борються самі з собою. Кілька осіб можуть показати широкий діапазон різноманітних дисонансів – кохання і старість, фінансова залежність і марнотратство, прірву між суспільними класами, самовдоволення і незаспокоєні амбіції, проблеми, що виникають у шлюбі. Таким чином отримуємо суспільний мікрокосм, де виникає безконечне сплетіння складних тематичних

ліній. Засади як гармонії, так і суперечностей, від яких залежить складний вірець інтеракції творчості Чехова, постійно визначають і ритм і настрої на сцені, створюючи новий вид “поетичної драми”.

Приховані взаємозв'язки чеховських персонажів вимагали узгодженої гри в ансамблі такого високого порядку, як ніколи досі. Під час репетицій у термінологічний словник Станіславського почали проникати такі слова як “оркестровий” та “симфонічний”, а узгодження і репетиції вимагали дедалі більше часу ніж показ вистав. Сьогодні лише стаціонарна трупа з усталеним репертуаром може поєднати всі необхідні складові, щоб успішно поставити Чехова. На це потрібен час - не лише для того, аби індивідуалізувати героїв, а встановити зв'язок між двома чи більшою кількістю таких особистостей. Гра акторського ансамблю переконлива лише тоді, коли кожний персонаж повністю опановує свою історію та розвиває емоційний зв'язок зі всіма іншими героями. Тільки якщо актори творять єдине ціле – ансамбль, глядачі можуть збагнути показані на сцені конфлікти. У *Дяді Вані* підтекст слів професора, який збирається продати маєток, по-різному стосується кожного члена сім'ї, і лише публіка, сприймаючи цілість, може побачити, як цей намір поєднує і розділяє членів родини, і як вони підтримують чи зраджують одне одного у певні моменти.

Чеховський метод зіставлення індивідуальних моделей поведінки для виявлення абсурдності ситуації у всій повноті – це одна з причин, задля якої він почав писати комедії. Лише пишучи комедію, він залишався об'єктивним перед великими соціальними змінами свого часу. Однак його ідея реалістичної комедії зовсім не ґрунтувалася ні на традиційному перебільшенні характеру персонажа, ані на парадоксальності ситуації. Чехов досягав об'єктивності сценічних картин не завдяки перебільшенню, а лише завдяки іронічному підтекстові. У *Чайці* це виглядало досить складно, бо в



ній використані елементи традиційної мелодрами – в реалістичному контексті важко взяти в дужки спокусу і самогубство. Взаємозв'язки між діючими особами занадто сповнені прихованих почуттів, а Чехов додатково розпорошує увагу глядача фальшивим конфліктом чесноти й зла між Ніною і Костянтином. У *Дяді Вані* почуття Войницького, – чоловіка, що віддав двадцять п'ять років свого життя фальшивому ідолові, Трофиму Серебрякову, – без сумніву, такі ж інтенсивні, як і почуття Костянтина Треплева у *Чайці*, та відстороненість публіки від подій на сцені досконала, коли Войницький стріляє в професора, але не влучає в нього; напруга подій третьої дії зникає, бо старший поважний чоловік зіщулюється і тремтить від страху, а бунтар середніх літ, якого трясє від злості, з огидою відкидає геть зброю, і це не може не виглядати комічно.

Чехов писав комедії, але комедії з гірким присмаком, що було типово для його методу. Бо нам також подобається Ваня Войницький, вчинки якого цілком слушні. У світі, де справедливість іноді таки торжествує, Войницький мав би застрелити професора. Зіставлення патетичних і смішних подій, введення елементів фарсу в напружену емоційну ситуацію стримують моралізаторську тенденцію та зумовлюють постійне іронічне відчуження публіки. Саме цей ефект відчуження разом з тривожною значущістю його гуманістичних і соціальних тем та невловимою ліричністю його п'єс зумовили великий вплив Чехова на форму і стиль реалістичної драми в ХХ ст.

Однак це не означає, що багато сучасних п'єс та їх сценічного втілення змогли утримати цю надзвичайно тонку рівновагу, без якої чеховський реалізм рідко буває хорошим у театрі. Дуже багато реалістичних комедій ХХ ст. бездумно курсують між смертельною серйозністю і абсолютною легковажністю.

## 12 КОНФЛІКТИ В ДУБЛІНІ: ІРЛАНДСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ РУХ

*Гультайї із західного світу* (1907)

*Плуг і зірки* (1926)

Ірландський літературний національний рух на зламі століть від самого початку був розмежований. З одного боку, переважало пристрасне бажання відродити героїчні легенди нещасливого минулого Ірландії, а з другого – потреба показати сучасне гаряче прагнення до незалежності. Дублінський театр став центром літературного відродження, місцем, де могли зустрічатися патріоти і де мистецтво драми демонструвало казки і політику, спогади і пророцтва. Саме тут Гельська ліга Дагласа Гайда, спрямована на відродження ірландської мови і культури, могла пробуджувати увагу, а національна програма Ірландського літературного товариства знайшла платформу для пропаганди.

Ірландські драматурги, які писали для лондонських театрів, були ще з XVII ст. опорою англійської комедії. Окрему групу творили передовсім видатні автори – Конгрів, Феркер, Стіл, Голдсміт, Шерідан, Бусіко, Вайльд і Шоу. Однак їхній сатиричний гумор дав самій ірландській драмі мало або взагалі нічого. Врешті, ірландець англійського походження Вільям Батлер Йетс (1865–1939), уже відомий поет, разом з письменниками Едвардом Мартіном та Джорджем Муром узяв на себе місію відродження національної ірландської драматургії. Йетс вважав, що саме драма – це найкраща форма прискорення літературного розвою в широкому суспільному масштабі. Його вабила народна фантазія у фольклорних переказах, що спра-

вило значний вплив на його творчість. Лірична драма Йетса *Країна сердечного бажання*, показана в Лондоні в 1894 р., ще не була на той час відома ірландцям. Прем'єру цієї сентиментальної п'єси в Театрі Авеню/ Avenue Theatre в Дубліні в 1894 р. можна вважати скромним початком Ірландського драматичного руху /Irish Dramatic Movement.

Журнал Белтен/Beltaine (згодом – Семген/Samhain) Ірландського літературного товариства закликав усіх, хто цікавився новими віяннями, приєднатися до авангардного руху в Європі. Але в цей час континентальний театр обертався навколо Ібсена та ібсенізму, і оскільки Йетсові Ібсен не дуже подобався, ірландський рух не пішов услід за Незалежними театрами. Йетс бачив кілька п'єс Ібсена в постановці Незалежного театрального товариства в Лондоні і спочатку вирішив, що знайшов модель для театру в Дубліні. Він навіть казав, що автор п'єси Підпори суспільства – “єдиний великий майстер, якого створила сучасна сцена”, і додав: “ми, ірландці” мали “набагато більшу потребу в суворій дисципліні французької та скандинавської драми, ніж у пишноті Шекспіра” (*П'єси та полеміка/Plays and Controversies*, с.12). Проте він бачив лише соціальні п'єси Ібсена і тому вважав їх недостатньо поетичними для свого омріяного національного театру.

Побачивши *Ляльковий дім* у Лондоні, Йетс через кілька років писав про цю прем'єру:

“Мої думки розбігались, мені п'єса страшенно не подобалась ...Я був обурений, що від мене очікували захоплення діалогом, настільки близьким до мови сучасної освіченої людини, аж геть позбавленим музики й стилю... З часом Ібсен у моїх очах став вибраним автором дуже розумних молодих журналістів... і ні я, ні моє покоління не могли уникнути його, бо хоч ми з ним

і не маємо спільних друзів, проте маємо спільних ворогів” (*Автобіографія /Autobiographies*, с. 343-344).

І ще про сам *Ляльковий дім*:

“Щирість і логіка Ібсена набагато більші, ніж у письменників нашого часу, і ми всі намагаємося вчитись у нього цих якостей; але хіба він не набагато менший од велетів усіх часів, оскільки йому бракує гарної та живої мови?” (*П'єси і полеміка*, с. 119).

А після перегляду *Примар*:

“Під час прем'єри *Примар* я не міг позбутися ілюзії, яку в той час не міг пояснити. Усі персонажі, здавалося, не сягали натуральної величини; сцена, хоча це був лише малий Королівський театр, виглядала більшою, ніж завжди. Маленькі плаксиві ляльки рухалися посередині цієї великої пріви” (*П'єси і полеміка*, с. 122).

Йетс заперимітив, що *Росмерсгольм* близький до символізму, але висловлював невдоволення з приводу його “затхлого запаху розхлюпаної поезії”. Він також вбачав небезпеку в посередніх проблемних п'єсах, автори яких наслідували Ібсена, і був сповнений рішучості уникати того, що він називав театром середнього класу суспільства: “Завжди Шекспір чи Софокл, а не Ібсен, примушують нас казати: “Як правдиво, я часто почувався так, як відчувається цей чоловік”.

У передмові до *Гультяя із західного світу* 1907 р. Сінг повторював думку Йетса, критикуючи драматургію Ібсена і Золя, оскільки вона “трактує реальність життя за допомогою безрадісних і блідих слів”. У передмові до *Весілля ремісника* того ж року він пише, що драма не обов'язково має відтворювати проблеми; щоб бути серйозною, їй достатньо лише давати “поживу нашій уяві, яку не так просто сколихнути”. Отже,

Конфлікти в Дубліні: Ірландський драматичний рух ібсенівський імпульс, такий відчутний в Європі, ледве озивався в Дубліні. Продовжувати континентальні експерименти з експресіонізмом та іншими моделями, якими нехтував Ірландський національний театр/Irish National Theatre, довелося Гейтському театру/Gate Theatre після 1928 р.

Ірландський драматичний рух був винятковим явищем: ним керували письменники, а не актори, що, можливо, пояснює виникнення суперечок; проте, на думку Деніса Джонстона, це надало рухові дивовижної живучості. Йетс мріяв про “народний театр”, у якому митці могли б повернутися до “джерел мистецтва”, примітивної міфології Ірландії та її рідної мови, щоб створити на сцені “таке життя поезії, де кожна людина може побачити свій власний образ”. По-своєму Йетс обстоював і правду реальності й мистецтво фантазії. У Бостон івнінг тренскрипт/Boston Evening Transcript він писав, що намагається представити і “справжнє життя, де люди розмовляють мальовничими і музикальними словами”, і показати, що “наш театр народного мистецтва... – це вияв сучасного ірландського духу”.

Наступним кроком було узгодити напрям поступу. Йетс відвідав впливову землевласницю леді Огасту Грегорі (1852-1932) у неї вдома в м. Коуд на узбережжі Гелвей 1898 р. Саме там під час їхньої історичної зустрічі виник задум створення Ірландського літературного театру з центральним осередком у Дубліні. Йетс і леді Грегорі написали проект першого маніфесту:

”Ми пропонуємо кожної весни давати в Дубліні вистави кельтських та ірландських п’ес, які, незалежно від їхнього ступеня майстерності, були б написані з великою метою, і таким чином створити кельтську та ірландську школу драматичної літератури. Ми сподіваємося знайти в Ірландії незіпсовану та обдаровану творчою уявою глядацьку аудиторію, яка вміє слухати

завдяки своїй пристрасності до риторики. Віримо, що наше бажання впровадити на сцену якнайглибші помисли та почуття Ірландії забезпечить нам прихильний прийом і ту свободу для експерименту, якої не можна знайти в театрах Англії та без якої не може мати успіху жодний новий рух у мистецтві чи літературі. Ми доведемо, що Ірландія – це не місце буфонади та пустого сентименту, як вважали досі, а оселя давнього ідеалізму. Ми впевнені у підтримці всіх ірландців, втомлених цим фальшивим образом нашої справи, яку ми здійснюємо поза межами усіх політичних питань, що роз'єднують нас”.

Цей документ було передруковано в Нашому ірландському театрі/Our Irish Theatre леді Грегорі.

Театр Еббі, Дублін. 1951 р.



Згадка про буфонаду та пустий сентимент сто-сується викривленого образу ірландця, який часто з'являвся в драмі ХІХ ст., щоб розсмішити глядачів. Моріс Буржуа влучно описав у джонсонівському стилі такого "Петта", "Педді" чи "Тіґа": "Він говорить з жакливим ірландським акцентом, постійно жартує, робить у мові помилки та затинається й обов'язково що третє слово додає особливої ірландської гостроти, якогось дикого хрипкого крику або кельтської лайки.

"Він має неперевершений талант "обдурювати лестоцями" й виманювати гроші, він любить випити за чужий кошт. У нього вогняно-руде волосся, він рожево-цокий, масивний і любить віскі. Його обличчя – мавпоподібне та грубе, з виразом диявольської хитрості. Він носить високий фетровий капелюх... попихує короткою глиняною люлькою, ходить з розстібнутим коміром сорочки, в плащі з потрійною пелериною, в бриджах, вовняних панчохах та грубих черевиках з кокардами. Його основні риси –... розв'язність, шаленість та забіякуватість".

У цьому описі можна впізнати прототип Шеріданового сера Луція О'Тріґера в *Суперниках*, і шкода, що ми його втратили. Але Йетс зробив величезний крок, домагаючись нового ступеня реалізму. Вже з маніфесту можна побачити, наскільки ірландський рух відрізнявся від натуралістичного театру Європи, хоча теж був спрямований на такі самі ідеали правди і так само шукав можливостей створити серйозну сцену на противагу комерційному театрові. І саме Театр Еббі був першою англomовною постійною трупю, яка досягла успіху, хоча нею й керували письменники, а не актори.

Під керівництвом письменників новий театр мав свою відповідну програму. В перші роки його існування Йетс підготував ще один документ під назвою



Сцена Театру Еббі у Дубліні.

*Поради драматургам, які надсилають п'єси до Театру Еббі в Дубліні. Поданий далі уривок достатньо добре підсумовує ранні ідеї Йетса:*

“Театр Еббі існує на грошові дотації, і він має освітню мету. Тому недоречно посилати до нього п'єси, написані задля популярної розваги та лише для – або спочатку для – виконання певним популярним актором у популярному театрі. П'єса, яку можна буде поставити в Еббі, повинна містити критику життя, ґрунтуватися на досвіді чи особистих спостереженнях письменника або певному баченні життя, бажано ірландського; відзначатися красою і довершеністю стилю. Така інтелектуальна якість необхідна не тільки для трагедії, а



й для найвеселішої комедії. Нам не треба пропагандистських п'єс чи п'єс, написаних головно задля якоїсь очевидної моральної мети. Мистецтво рідко займається тими переконаннями чи поглядами, що їх можна захищати за допомогою аргументів, воно розглядає реалії емоцій та характери, які стають самоочевидними, коли їх оживляють в уяві... Хоча твір мистецтва і повинен відтворювати реальність, він є мистецтвом саме тому, що він не є реальністю, як казав Гете. Для нього повинна бути характерною цілісність на противагу випадковості й розмаїттю життя “.

Тут Йетс знову чітко показав, що Товариство відмовляється від загальноприйнятого напряму популярного театру, і посіяв зерна майбутніх розбіжностей з натуралізмом.

Йетс у інтерв'ю, надрукованому в Семгені за 1904 р., пішов ще далі, оголосивши, що надає перевагу трагедії перед соціальною драмою:

“Мистецтво досягає найвищого рівня тільки тоді, коли розвивається, зневажаючи все те, що не є ним самим, і виявляє усю свою повноту, коли все те, що створене в згоді з швидкоплинною соціальною модою, зісковзує з нього, і тоді воно досягає такої повноти, можливо, довершеності – а звідси випливає трагічна радість і довершеність трагедії – коли уже сам світ перетікає у смерть”.

Позитивним є те, що за своїм принципом драматичний рух в Ірландії був національним, а не націоналістичним. Але фактично ідеалізм Йетса, його бажання драми, створеної без обмежень фантазії, виключає з п'єси і сам характер, а з ним і людський та соціальний елемент, яким оперували реалісти.

Перші спектаклі Ірландського літературного театру/*Irish Literary Theatre* були показані у старих концертних залах Дубліна в 1899 р. Для відкриття нового руху були відібрані: п'єса *Графиня Кетлін* Йетса, написана в стилі поетичної фантазії Метерлінка, та трагедія в дусі Ібсена *Вересове поле* Мартіна, яку не прийняли в Лондоні. Обидві п'єси зверталися до ірландської давнини та розкривали красу ірландської мови, але різнилися між собою у стилі. *Графиня Кетлін* – легендарна історія святої, що згубила свою душу заради Ірландії. Ця п'єса була дуже неподібною до Мартіновського *Вересового поля*, де було відчутно дух і Стріндберга, й Ібсена – в ньому йшлося про бідну жінку, яка розуміла, що мусить відправити чоловіка в психіатричну лікарню, втратити годувальника для себе й для дітей. Реалізм і романтика не дуже вдало виглядали поруч, і Йетс почув перший відгомін недовіри. Наступного року в Театрі Гейєті/*Gaiety Theatre* помітна така ж суперечливість у протиставленні фантастичної п'єси Мартіна *Мейв* та його ж комедії про місцевих політиків *Згинання сучка*. Таке дивне поєднання тривало й далі, ірландський міф ішов пліч-о-пліч з п'єсами, написаними на соціальні теми. Нарешті Мартін і Мур відійшли від Йетса, щоб заснувати Ірландський незалежний театр, він мав на меті ставити поряд з місцевими творами європейські п'єси, які дотепер обминали увагою. Однак Літературний театр нарешті таки почав збирати глядацьку аудиторію, нехай дещо обмежену локально.

Перші спектаклі були прийняті з ентузіазмом, хоча в них грали лише англійські актори. З часом ірландські актори В. Г. та Френк Гей зреорганізували Літературне товариство в Ірландське національне драматичне товариство, залучаючи лише ірландських акторів, і це сприяло розвитку національної драматургії. Здавалося, що 1902 р. приніс перемогу романтичним теоріям Йетса, коли на одній театральній афіші з'явилися його власна п'єса *Кетлін, дочка*

*Гулігана* та п'єса Джорджа Рассела *Деадрі*, написана під криптонімом А. Е. З ірландською патріоткою і красунею Мод Гонн, виконавицею ролі прекрасної Кетлін, образ якої символізував дух Ірландії, розвиток Ірландського руху здавався гарантованим. У 1904 р. прийшла неочікувана грошова допомога від англійської благодійниці А. Е. Ф. Горнімен, багатой незалежної жінки, що успадкували сімейний чайний бізнес. Енні Горнімен надала трупі власне театральне приміщення, яке незабаром стало відомим театром під назвою Еббі. Приміщення було зовсім невеликим, мало всього 562 місця та авансцену лише на 18 футів. Але в багатьох аспектах це був простір, достатній для показу обабіч рампи дрібних реалістичних деталей та захоочення тих патріотичних почуттів, розвиткові яких рух намагався сприяти.

Розширили поетичний репертуар ще й деякі інші події. У 1903 - 1912 рр. леді Грегорі заради розваги написала кільканадцять одноактних комедій із сільського життя та одну чи дві трагедії. Ці невеличкі п'єси були кращі за будь-які інші, вони реалістично представляли життя і мову ірландського села. Найкращі з них – *Поширення новини* (1904), *Гіацинт Гелвей* (1906), *Ворота в'язниці* (патріотична трагедія, 1906), *Схід місяця* (1907) та *Опіка дому праці* (1908). Леді Грегорі також переклала кілька комедій Мольєра й Гольдони на англо-ірландський кілтартанський діалект. Вона казала, що їй театр ніколи особливо не подобався, але те захоплення, яке вона відкрила у собі від того, що може писати п'єси, можна відчувати в її книзі *Наш ірландський театр/Our Irish Theatre*. Вона вільно експериментувала з темами і методами та успішно розвивала свої ідеї на практиці, а не в теорії. Невелика трупа і невелика сцена змушували її до якнайбільшої економії в засобах побудови сценічної дії. Початковий варіант першої дії *Гультяя...* Сінга, в якій зображено Крісті та його батька в полі, був, до речі, теж скорочений, що зробило компактною всю п'єсу. В

дослідженні Ірландський драматичний рух/The Irish Dramatic Movement Юна Еліс-Фермор вважає вплив живого театру на сучасну драму “вражаючим”; він пише, що п’єса *Поширення новини* була задумана як трагедія, а потім перетворилася в комедію лише через те, що в репертуарі Театру Еббі треба було врівноважити віршовані драми Йетса.

Та важливішими були п’єси Джона Міллінгтона Сінга (1871-1909), написані для Театру Еббі в перші роки його існування. Вони скеровували рух у тому напрямі, якого Йетс не чекав. Талант Сінга як драматурга переростав усі теорії та суперечки. Той імпульс, який він подав, зродив творчість Шона О’Кейсі – до того моменту, коли між Йетсом та О’Кейсі почалася відверта боротьба принципів.

Як Йетс та леді Грегорі, Сінг був протестантом англо-ірландського походження, і тому з самого початку його творчість католицька глядацька аудиторія сприймала з осторогою. Суперечки почалися в 1903 р. з його першої одноактної комедії *Тінь у гірській долині*, а досягли найвищого рівня в 1907 р., коли з приводу його п’єси *Гультяй із західного світу* конфлікти тривали впродовж цілого тижня. Без сумніву, ірландці за своїм характером взагалі полюбляють порушувати порядок у театрі, але цього разу інцидент розглядався у суді. Під час спектаклю *Гультяя* в Нью-Йорку в 1911 р. теж почалися протести, а через рік у Філадельфії трупку фактично арештували і посадили у в’язницю. В Дубліні кожного вечора актори продиралися крізь натовп, що галасував і шпурляв у них овочі. Але ті, хто приходив свистіти й шикати, принаймні платили за вхід, і Еббі ставав відносно процвітаючим театром. Більше того, слава Сінга поширилася за кордон, а з нею утвердилася й репутація ірландської драми.

Коли це сталося, Сінг був аполітичною людиною і не цікавився ірландським націоналізмом. Гостра реакція на його драматургію була безпосереднім результатом вибуху палких почуттів, які супроводжують



Сінг, *Гультяй із західного світу*, 1097, Театр Еббі, Дублін. Дія I за участю Морін Ділейні, Артура Шілдса та Сари Олгуд.

народження будь-якої патріотичної революції. Хоча драматургові був притаманний ірландський містицизм та любов до природи, важливішим виявилось те, що він став першим видатним реалістом Ірландського руху. Він брав матеріал безпосередньо з сільського життя, яке спостерігав, живучи на острові Ейрен, і він перший серед драматургів Ірландії наполягав на чесності театральної критики. Мало що в п'єсах Сінга нагадує твори Ібсена чи Стріндберга, але, незважаючи на маніфести Йетса, його драматургія непомітно допомагала новому ірландському театрові вибратися з ізоляції. Сінг дивився на своїх земляків чесними очима реаліста, який, так би мовити, стояв осторонь від їхніх запеклих суперечок. Звичайно, дублінська публіка,

зацікавлена лише у показі благородного образу Ірландії, її церкви та жіноцтва, через свою обмеженість не усвідомлювала довершеності й високого рівня драми, яку вона бачила.

У *Грануванні агату* Йетс писав, що дублінська публіка, здавалося, за своєю природою не мала дару мислити політично: "В Ірландії він любив лише дикість її народу". В цей час кожному п'єсу, що йшла на сцені Еббі, пильно розглядав Артур Ґріфіт у виданні Юнайтід Айрішмен/*United Irishman*, і безжально критикував, не шкодуючи войовничої журналістської лексики. Перша п'єса Сінґа – *Тінь у гірській долині* – була побудована на старовинному фарсі про молоду дружину й старого чоловіка, який вдає, що буцімто помер, аби перевірити її, стежачи за нею. Нора – молода дружина – і справді має молодого коханця: через це традиційно вважали, що Сінґ "замах на святість шлюбу". Такий коментар зовсім недоречний, коли йдеться про фарс, проте національні почуття не допускали як шлюбу без кохання, так і подружньої зради. Засліплені такою зневагою до ірландських жінок, далеко не всі глядачі могли зрозуміти, що історія Нори зовсім не задумана як соціальна проблема, хіба що як духовна. За веселим настроєм п'єси ховався страх Нори стати самотньою, а її бажання бути вільною – полегшений варіант ситуації *Лялькового дому*. Марно Сінґ переконував у передмові до *Весілля ремісника*, що "драма, як і симфонія, нічого не вчить і нічого не доводить". Тим, хто намагається зрозуміти Ірландський драматичний рух, треба досліджувати і політичні і релігійні переконання публіки, яка відвідувала Еббі, щоб досягнути істини.

У *Гультяї із західного світу* розповідається проста на перший погляд історія Крісті Мейгона, молодого сільського хлопця з західноатлантичного узбережжя. Крісті втік з дому, бо йому здалося, що він убив на картопляному полі свого батька лопатою. Хлопець потрапляє в шинок Піджин Майк, і тут усі розуміють, що він переховується від поліції. З часом Крісті стає

героєм в очах сільських дівчат, і йому дуже подобається його нова репутація. “Ну хіба ж я не дурень – треба було ще раніше вбити батька!” – каже він собі невинно. Історія про лопату робить його знаменитістю, поки нарешті не з’являється батько – живісінький, з перев’язаною головою і в поганому настрої. Тепер Крісті зовсім не герой, а звичайний зелений молодик, яким він завжди й був, селяни жорстоко карають базіку: вони таврують йому ногу і викидають геть з селища. Дублін сприйняв цю фантазію буквально. Як можна було так позитивно показати батьковбивство? Ще гірше: як холостяк міг спати під одним дахом з незаміжньою ірландською дівчиною? Дослівне розуміння тексту зробило з п’єси пародію на ірландських жінок і на ірландських чоловіків, все виглядало блюзнірством щодо сімейних традицій в Ірландії.

Засудження “безсоромної розбещеності” в п’єсі, “злісного пародіювання ірландського характеру та всього святого в християнському католицькому житті”, обурення, яке висловлювали ірландці в Дубліні, Бостоні та Нью-Йорку, в дивний спосіб повторювало історію сприйняття *Примар*. Йетс прокоментував ці протести як виступи проти “їдкого сарказму” безтактного підходу автора до життя. Сінґ відкрив власний спосіб написання гіркої комедії, – через зіставлення мрії Піджин про “гарного запального хлопця, що шаленіє від гніву, коли його зачіпають”, з реальністю, зводячи все до рівня хлопця-простака Крісті Мейґона. Очевидна жорстка іронія: реальність насправді не така приємна, як здається. Але докази, що їх часто наводили для пояснення бурхливої реакції протесту проти *Гультяя*, були недостатні. Адже ірландська публіка не могла насправді вважати богохульством лайку з вуст дійових осіб – таке можна було почути скрізь у Дубліні. Міські глядачі також не могли насправді вірити, що селяни з західного узбережжя настільки чесні, щоб не надати притулок вбивці. Дублінці можуть бути ідеалістами, але вони не дурні. І

все-таки вони відчували, що маніпуляція Сінґа їхніми фантазіями була чимось образливим. Щоб знайти справжні причини обурення ірландців, ми розглянемо структуру самої п'єси, аби зорієнтуватися, як вона спрацьовує у виставі.

На самому початку Крісті – нікчема, і його вчинок вартий осуду з будь-якого погляду. Однак згодом він стає “врешті-решт незаперечним героєм”. У цій іронічній структурі іронія накладається на іронію, інтерпретація на інтерпретацію: публіка спершу засуджує Крісті, а згодом мимоволі захоплюється ним; засуджує, а потім схвалює погляди людей з шинку Мейо. Сама лише присутність плаксія та боягуза Шона Кео – це вже саркастичний коментар до ситуації, оскільки як імовірний партнер сімейного життя для Піджин він – єдина альтернатива батьковбивцеві. Жалюгідний Шон з його фальшивою побожністю – також, очевидно, єдина відповідь церкви на ситуацію, отець Рейлі відсутній, а всі святі десь далеко за кулісами. Коли батько Піджин, Джеймс Майк, радить Шонові заявити свої права на Піджин., Шон спроможний лише скиглити, він “боїться ревнувати Піджин до хлопця, який вбив свого тата”. Хоч це для публіки і зрозуміло, проте дратує її.

Сам старий Мейгон – це друга іронічна фігура, присутня протягом усієї п'єси; він постійно применшує героїчний образ Крісті, настирливо відмовляючись бути мертвим. Публіка вже готова наділити гультая певною мірою сценічної слави, яку він здобув, вигравши перегони на пляжі, хизуючись своїми кольоровими жокейськими шовковими панчохами та приваблюючи всіх молодих жінок у їхніх яскраво-червоних сукнях (так справді одягалися сільські дівчата Ейрену). Крісті навіть подобається нам, коли гатить Шона по голові лопатою. Але в другій частині п'єси тиха присутність старого Мейгона слугує попередженням, що загрожує нашій ілюзії. Проте, сам Майк Джеймс погоджується, що “сміливий хлопець – це справжня перлина”, на-



віть якщо він і “розколов своєму батькові голову одним-єдиним ударом” і, ймовірно, може завдати такого удару й тестеві. Завдяки майстерній іронії Сінга героїчний образ Крісті здається сильним і завершеним. Тому коли врешті-решт Крісті проганяють, хоча він все ж погрожує вбити батька вдруге і насправді, якщо виникне така необхідність, – публіка, як і сама Піджин, почуваються ошуканими та ображеними.

Сінг у *Гультяї* показав, які пустопорожні і на сцені і в житті оті героїчні фантазії, що ними живляться люди. І не всі, хто бачив виставу, залишилися байдужими до тонкої критики на ірландську громаду. П. Д. Кенні писав у газеті Айріш Таймз/*Irish Times* 30 січня 1907 року:

”Я не можу не захоплюватися моральною хоробрістю людини, що скерувала промінь свого безжального прожектора на випечене зібрання соціальних скелетів. Сінг повів нас через сцену Еббі на вулиці до самого серця Конант і там показав нам насправді жахливі істини, які ми створили самі і які тепер не можемо здолати. Безжальна правда його відкриття – це більше, ніж ми можемо витримати. Ми тремтимо, узрівши її. Вибрані ним слова, так само як і речі, які вони називають, – точні й жахливі, самі в собі нестерпні для звичного смаку, і все-таки вони наповнені життєвою красою в своєму правдивому змалюванні умов життя, персонажів та почуттів. Це ніби ми вперше подивилися в дзеркало й побачили, які ми потворні. Ми боїмося дивитися правді у вічі. Ми зіщулюємося, почувши лише одне слово правди. Ми пронизливо кричимо”.

В інших відгуках на спектакль подається мало свідчень про його рівень, і, можливо, нам слід припустити, що

будь-який елемент фарсу чи фантазії в п'єсі зникав під дріб'язковим реалізмом, типовим для постановок в Еббі.

*Подорож до моря* (1904), невеликий трагічний шедевр Сінга, в якому зображене життя ірландців та їхній характер, викликав менше дискусій. Це був єдиний його твір, який прийняли без заперечень. *Колодязь святих* (1905) засудили, а ще більш антиклерикальну і провокативну комедію *Весілля ремісника* (1907) з обачності не ставили в Еббі. Т. С. Еліот казав, що людина не може витримати занадто багато реалізму. Тому навіть реалістичні драми Сінга, що іронічно змінювали перспективу і віддаляли дію від космополітичного Дубліна, мусили бути розраховані на вимоги публіки. Можливо, саме компроміс був основною причиною занепаду Ірландського національного театру протягом наступних кількох років. Театр знову почав працювати з новою силою, коли Ірландія здобула незалежність. Театр ожив завдяки появі на сцені ранніх п'єс Шона О'Кейсі (1880-1964) – як дехто вважає, найвидатнішого драматурга Ірландії.

О'Кейсі поставив перед Ірландським національним театром і його публікою новий комплекс проблем у п'єсах *Тінь озброєного бандита* (1923), *Джуно і Пейкок* (1924) та *Плуг і зірки* (1926). Його наступна знаменита п'єса *Срібний Тессі* (1928) викликала суперечки і спричинила розходження з Йетсом через використання в ній засобів експресіонізму, тому ми ще раз повернемося до О'Кейсі пізніше (див. том 3). Його рішення емігрувати в Девон стало подвійним лихом і для ірландського театрального руху, і для самого драматурга, що решту свого життя писав п'єси без можливості сценічно перевіряти і жити своє мистецтво в рідному театрі. Легко зрозуміти, чому його п'єси були в непереборному конфлікті з початковими творчими ідеалами руху. О'Кейсі народився в міських нетрях, тому він знав життя міської бідноти набагато краще, ніж його попередники. Хіба було місце для таких героїв в ірландських народних казках? У глухих вулицях

Дубліна немає нічого міфічного чи героїчного. О'Кейсі брав участь у страйку докерів 1913 р. та у вуличних боях Великоднього повстання 1916 р. Він був комуністом і виступав проти католицизму, був реалістом, відданим своїй справі, пристрасним дублінцем, що писав для справжніх дублінців. У своїх найкращих творах він досягнув чеховської об'єктивності, живлячи похмуру драму реальних подій неприборканим ірландським гумором та по-новому поєднуючи комічні й трагічні елементи, щоб допомогти відчувати смак того ірландського життя, яке він знав.

Еббі втратив свою новаторську силу після війни, оскільки нове покоління ірландських драматургів, як-от Т. С. Мюррей і Леннокс Робінсон, писало в стилі сентиментального реалізму, незважаючи на оригінальні пропозиції Йетса. Коли О'Кейсі почав писати п'єси, то майже нічого не знав про Еббі та його традиції. Якщо він і знайшов десь для себе зразок, то це була популярна драма Дайона Бусіко (1820-1890), чий п'єси, здавалося, йшли з успіхом і в Дубліні та Лондоні, і на протилежному березі Атлантичного океану. О'Кейсі не раз бачив їх і знав більшість з-понад 150 п'єс Бусіко – особливо обізнаний був з п'єсами, написаними на ірландську тематику, як-от: *Дівчина Бон, або Наречені Геріовена* (1860), поставлена в Нью-Йорку; *Ара-на-Поуг, або Весілля в Віклоу* (1864), вперше поставлена в Дубліні; *Шогрен* (1874), прем'єра якої відбулась у Нью-Йорку. В цих п'єсах вміло поєднувалися комедія й пригоди, але вони лише побіжно зачіпали справжні проблеми Ірландії. Тому коли О'Кейсі показував у натуралістичному ключі той дублінський робітничий клас, який він так добре знав, то також впадав у сентиментальність, запозичаючи занадто багато із стереотипу місцевої мелодрами.

*Тінь озброєного бандита* глядачі сприйняли бай-дуже, можливо тому, що ця п'єса хоч і викликала зацікавлення як мелодрама, але не вдовольняла їх. Сьюмас Шилдз та Доунел Дейворен – вуличний торго-

вещь і поет разом наймають кімнату в нетрях Дубліна; їх переслідує типовий для мелодрами домовласник. Красуня патріотка Мінні закохана в Дейворена; її помилково вбивають британські солдати. У цій історії немає героїчної самопожертви: О'Кейсі показує безсентиментальність патріотичних гасел. У п'єсі *Джуно і Пейкок* також використано шаблонні мелодраматичні ситуації, цього разу драми "тверезості". Герой п'єси – п'яниця капітан Бойл, можливо, створений за моделлю героя Конна у п'єсі Бусіко *Шогрен*. Мелодраматичний елемент з'являється в зображенні сім'ї тоді, коли Джонні, фізично кволий син капітана, поранений у стегно, в бійці втрачає руку. Донька Мері – ірландська красуня – приваблює похмурого англійського адвоката Бентема. Їй слід було бути мудрішою і не спілкуватися з ворогом, бо в останній дії ми довідуємося, що вона вагітна і що Бентем покинув її. Та незважаючи на це, вірний Мері ірландський хлопець Джеррі заявляє, що його любов до неї "більша й глибша", ніж будь-коли. Саме тоді стає відомо, що сім'я не отримала сподіваного спадку, а Джонні виводять на страту як дезертира його ж колишні товариші по зброї.

Здається, що п'єсу з таким сюжетом ніщо не могло врятувати від провалу. Але О'Кейсі все спритно перекинуло і робить свого п'яницю комедіантом, а героїню сварливою жінкою: Бойл і його дружина Джуно чудово відображають жорстоку реальність дублінського життя. До того ж, коли Джеррі виявляє, що Мері вагітна, ми бачимо, що він не має наміру усиновити дитину. Останні сцени сповнені іронії. Бойл та його приятель по чарці Джоксер насміхаються з нужди і лиха в Ірландії. О'Кейсі використовує ресурси старої мелодрами, щоб привабити свою публіку і мати змогу кепкувати з нас перш ніж ми почнемо сміятися з нього. Його почуття гумору непередбачуване: коли місіс Тенкрід, одна з сусідок, ховає свого сина, решта влаштовують вечірку. Цей гумор сприймали як зневагу. В журналі Даблін Мегезін/*Dublin Magazine* у березні 1925 р. Ендрю Е. Мейлон

висловлював невдоволення, що Ф. Дж. Маккорнік у ролі Бойла та Бері Фітцджеральд у ролі Джоксера “грали за-для сміху”, відвертаючи увагу від страждань благородної Сейри Олгуд у ролі Джуно. Це була художня манера О’Кейсі, його новий, іронічний тип реалізму, і він мав успіх. Спектакль *Джуно і Пейкок* був найуспішнішим у двадцятилітній історії Театру Еббі. Виставу грали впродовж двох тижнів. У дослідженні Ірландський Театр Еббі/Ireland’s Abbey Theatre Леннокс Робінсон пише, що п’еса врятувала Ірландський національний театр від “мистецького і фінансового банкрутства” (с. 121).

У перших п’есах О’Кейсі використовував матеріал недавніх подій в Ірландії: Великодне повстання 1916 р., проблеми, які спричинив Шин Фейн у 1920 р., та громадянська війна 1922 р. Тому з самого початку він свідомо йшов небезпечним шляхом. Його комедійна іронія виявилася занадто сильною у п’есі *Плуг і зірки*. Ця п’еса викликала протести, подібні до тих, що супроводжували *Гультяя*. У своїй книзі, присвяченій О’Кейсі, Дейвід Кроз висуває думку, що п’еса висміювала “трийцю ірландських табу – релігію, секс і патріотизм”. Згадка про жертви Страсного тижня були ще занадто свіжі. О’Кейсі навіть зважився стати на захист жертв, засуджуючи героїв. Священний прапор Республіки він помістив у пивній. Ірландське жіноцтво вкотре було ображене словами Дженні Гоуген, що кожне з її дітей “зачате поміж першим і останнім рядками Божих заповідей”, а також тим, що на сцені з’явилася повія. Ірландська дівчина - повія? Актрису Раю Муні, що грала Роузї Редмонд, попередили, що її кар’єра на цьому закінчиться. Протестували проти сцени, де повія і далі не занедбує своєї професії, коли тим часом зі сходів пошти патріот Джозеф Планкет проголошує Республіку! П’еса безжально висміювала майбутніх сентиментальних патріотів, тих, хто, на думку Пітера Кевенаха, “уявляв собі Ірландію зеленою і рівною, мов газон, де дівчата ходять, опустивши очі, з зеленими вінками на голові та вервечками на

поясі, тоді як чоловіки лише з кийками в руках запекло б'ються з озброєними батальйонами британських солдат” (Історія Театру Еббі/*The Story of the Abbey Theatre*, с. 13).

Глядачі кидали на сцену гнилі овочі, взуття й крісла, вибухали смердючі бомби. Дехто з публіки вилазив на сцену і намагався підпалити завісу; починалися сутички з акторами. О'Кейсі зібрав жінок, яких скинули зі сцени, і розпочав переговори за кулісами. Були виголошені запальні промови, і сам Йєтс звернувся до глядачів з відомими палкими словами: “Ви знову себе зганьбили!”. Кетолік бутелін/*Catholic Bulletin* засудив спектакль як драму “школи бруталності”. За автобіографією О'Кейсі, саме з цього часу він почав відчувати певну відразу до Ірландського театру. Він боявся задихнутися в обмежено націоналістичній атмосфері. “Шон відчув хвилю ненависті до Кетлін Гуліган, що знищувала його, – писав він у *Прощавай, Інішфолене/Inishfallen Fare Thee Well*. Тепер він розумів, що з королівською ходою могла вона часом бути й сукою” (с. 186). В цей час, можливо, його трохи заспокоїла Готорнденівська премія в 100 фунтів.

Тим не менше здавалося, що повернулися старі добрі часи реалістичної ірландської драми, хоч, як завжди, за суперечкою навколо змісту забували про мистецьку вартість спектаклів. Віллі Фей та Мearі Нік-Шубглаг (Мearі Вокер), перша діва Театру Еббі, боролися з ритмами псевдогельського діалекту, що його вивчив Сінг після своєї поїздки до західного узбережжя та транскрибував без фонетичних правил. Оскільки іронічне значення цього діалекту було важливе, О'Кейсі вимагав дотримання автентичної мови й поведінки. Було зрозуміло, що чим кращі актори, тим належніше сприймуть іронічну комедію О'Кейсі; тому протягом кількох років було сформовано першорядну ірландську труппу. Вільям і Франк Фей, Мearі О'Нейл (Полі Олгуд), Сейра Олгуд, Артур Синклер, Бері Фітцджеральд і Ф. Дж. Маккорнік однаково добре

відтворювали легку розмовну говірку, а також могли вловити серйозніші нотки. Навіть якщо відірваність від основних європейських реалістичних експериментів заважала мистецькому поступу Еббі, театр все ж таки мав позитивну якість – чуття простоти: цьому прислужились невеликого розміру сцена та спротив Йетса щодо переобтяження вистав занадто точними реалістичними деталями. Йетс давав таку пораду А. Е. з приводу спектаклю *Деадрі*, пишучи в Семгені/Samhain 1902 р.:

”Задній план повинен бути так само мало-значущим, як і на груповому портреті, він повинен, якщо це можливо, бути одно-тонним чи пастельним, щоб персонажі на сцені, де б вони не стояли, могли з ним або гармоніювати, або контрастувати, зосереджуючи на собі нашу увагу. Їхні силуети повинні бути чіткими, а не зливатися з контурами вікон та стінною панеллю або зникати у гострих переходах барв”.

Саме в цей період Йетс виношував задум поетичного театру і був прихильником п’ес, в яких домінує поезія. Лише потім надійшов час на експерименти із символами.

Міський реалізм О’Кейсі стояв далеко від віршованої драми Йетса, однак і О’Кейсі також згодом стане суворим критиком реалізму. Ні Йетс, ні О’Кейсі не були ані послідовниками Ібсена, ані романтиками у вузькому розумінні цього слова. Йетс-драматург вважав, що мистецтво драми стоїть понад обмеженнями, які висував націоналізм. У Бостон івнінг тренскріпт/*Boston Evening Transcript* 1911 р. Джордж Мур писав, що хоча Йетс “не був добре обізнаний з технікою сцени і не спроможний був її вивчити”, і хоча він “видавався останньою людиною в світі, яка може здобути успіх як керівник театру”, проте він “умів бути гнучким, щоб завоювати, і завойовував, бо був одержимий ідеєю, а ідеї завжди достатньо, щоб забезпечити успіх”.

## 13 РЕАЛІЗМ В АМЕРИЦІ: ВІД БЕЛАСКО ДО "МЕТОДУ"

До ХХ ст. театр в Америці залежав переважно від своїх європейських культурних джерел, а у вікторіанський період його успіх визначали майстерність і винахідливість ірландця Дайона Бусіко та керівника театру Огастіна Дейлі (1839-1899). Вони обидва працювали по той і по цей бік Атлантичного океану, а відтак американський театр міг постійно зростати, живлячись мистецькими зразками своїх старших родичів.

На межі віків театр Нью-Йорка зробив значний крок уперед завдяки досягненням режисера Дейвіда Беласко (1859-1931), друга й учня Бусіко. Він твердо сповідував вікторіанську реалістичну традицію. Однак на відміну від режисерів-натуралістів, що так категорично опиралися комерційному театрові, Беласко почав свою діяльність від посади режисера у комерційному театрі Нью-Йорка, де вдосконалював технічний бік декорацій, сценічні та світлові ефекти. Театральний реалізм Беласко, позбавлений будь-яких прагнень до натуралізму, так би мовити, обвів довкола пальця захоплену публіку, що дивиться сучасний театр, який абсолютно не обговорює моральних переконань своїх глядачів. Беласко навчав акторів точності гри, його сцена уславилася ефектними технічними знахідками. Беласко-режисер відрізнявся від інших увагою, яку приділяв технічній стороні вистави, з тих пір така увага стала характерною ознакою американського професійного театру.

Беласко писав сам або адаптував, інколи у спів-авторстві, багато п'єс, які, на його думку, давали змогу використовувати яскраві реалістичні ефекти. Його





Беласко, *Троянди ранчо*, 1906.

надзавданням була фотографічна точність. Він експериментував протягом кількох місяців з п'єсою *Дівчина з золотого заходу* (1905), для якої зумів ідеально відтворити ніжні мінливі кольори заходу сонця над Сьєра-Невадою в Каліфорнії. Для *Леді губернатора* (1912) оформив сцену докладною копією добре відомого ресторану Чайльдз на Бродвеї. В *Улюбленцях богів* сцену сходження Йо-Сан на небо, де вона зустрічається зі своїм коханим, було зроблено з вражаючою красою, білі декорації були вкриті небесно-синім серпанком. Для того, щоб відтворити полудневу спеку південної Каліфорнії в *Трояндах ранчо* (1906), рефлектори, покриті жовтим шовком, освітлювали іспанську церкву, і нерухома сцена зі сплячим священиком, сонною дівчиною, яка везе воду, та двома млявими віслюками здатна була зачарувати публіку протягом шести хвилин на самому початку вистави.

Беласко впровадив скрупульозність і точність у роботі над виставами, проте він орієнтувався лише на смаки широкої публіки. У той час дехто вважав його американським Антуаном, але його автобіогра-

фічна книга *Театр через двері/The Theatre through Its Stage Door* (1919) досить чітко показує, що йому йшлося лише про створення поверхової ілюзії. Він стверджував, що вистава повинна подобатись, і тому, проектуючи сценічні ефекти, керувався не вказівками автора, а робив усе згідно з власним розумінням сценічних властивостей п'єси. Його задуми були прості й видовищні: наприклад, сонячне сяйво відтворювало щастя, світло місяця – романтику, п'ятьма – трагедію тощо. Він казав, що його постійне завдання – повертати публіку “назад до її власних переживань”, щоб “серця тремтіли”. Беласко щиро вірив, що люди йдуть у театр “задля збудження емоцій”. Він працював зі сценічними макетами, ретельно шукаючи такого освітлення, щоб створити потрібний колір і атмосферу: “Світло для вистави – те саме, що в пісні музика для слів”. Він дуже рано відмовився від мальованих куліс, вважаючи, що справжнього реалізму досягнути можна об'ємністю, як у природі. Він радо послав би агентів до Франції, Голландії чи Японії за автентичним реквізитом. Він став першим самовладним режисером в Америці, режисером-автократом, який диктував власну концепцію вистави своєму сценографові, електрикови та акторам.

Звичайно, насправді, незважаючи на весь свій блиск, вистави Беласко були продовженням застарілого реалізму, того, що його незабаром перевершить Голлівуд, а потім замінить нове сценічне мистецтво, яке асоціюється зі Станіславським, Крейгом та Райнгардтом. Тоді ж у професійному театрі виникли тенденції зацікавлення реалізмом. Не маючи власного незалежного театрального руху, Америка була вражена несподіваною хвилею натуралістичних драм Ібсена, Стріндберга і Шоу. Менш дидактичний Чехов прийшов пізніше, хоча й опосередковано, але саме йому особливо багато завдячує американська драма.

*Примар* поставили норвезькою мовою ще у 1882 р. в Чикаго, і того ж року англійською мовою в Мілвокі грали *Ляльковий дім* під назвою *Жінка-*



Беласко, *Леді губернатора*, 1912. Дитячий ресторан на сцені.

дитина. У 1887 р. *Примари*, розрекламовані як п'єса, "заборонена в Німеччині", гастролі якої пройшли тріумфально по країні під назвою *Примари, або гріхи його батька*. В 1889 р. Беатріс Кемерон зіграла Нору в *Ляльковому домі* у Бостоні та Нью-Йорку. Лондонська вистава Лялькового дому режисера Чарльза Черрінгтона, з його дружиною Дженет Ейчерч у ролі Нори, була на гастролях в Нью-Йорку в 1889 р. Згодом, у 1894 р., в Нью-Йорку відбулася американська прем'єра *Примар* з Айдою Джефріс у ролі місіс Елвінг. Після цього Нью-Йорк був свідком демонстрації різних актрис у ролі Нори: Мінні Медерн-Фіске (1894), знову Дженет Ейчерч (1895), французька Габріель Режан (1895), німкеня Агнес Сомма (1897), Етель Беррімор (1905) та росіянка Алла Назімова (1908). Мері Шоу грала місіс Елвінг у 1899 р., а Назімова в 1905 р. Нью-Йорк не міг не помітити цієї п'єси, і публіка була уважно-збентежена.

У 1894 р. перша п'єса Шоу дісталася Америки; це була оманлива Зброя і людина. В особі Арнольда

Дейлі (1875-1927) Шоу знайшов палкого прихильника. Дейлі представив захопленій публіці серію п'єс Шоу, серед них – *Кандіда* та *Людина і надлюдина*. Все йшло добре до 1905 р., коли Дейлі насмілився поставити *Професію місіс Воррен*, з тими згубними наслідками, які ми вже обговорювали. Нелегко пояснити, чому ця п'єса викликала протест в Америці, а п'єси Ібсена – ні. Саме в цей час важливим союзником реалізму виявився незалежно мислячий критик Джордж Джін Нейтен (1882-1958). Він поставив собі за мету виступити проти сентиментального театру і домагатися такого рівня смаку та інтелекту, які, на його думку, є у модерній драмі ідей. Він постійно пропагував серед своїх співвітчизників твори провідних європейських драматургів – Ібсена, Шоу, Гауптмана та Стріндберга, а в прогресивному журналі *Смарт Сет/The Smart Set* опублікував ранні твори Юджина О'Ніла – першого провідного драматурга Америки.

Прихід Чехова в Америку був набагато повільнішим, але врешті виявився дуже важливим. Можна навіть спробувати довести, що типовий американський реалізм повністю походить від чеховського духу. Завдяки тісним зв'язкам Чехова зі Станіславським та МХТом його вплив на всі аспекти театру в Сполучених Штатах був сильнішим, ніж вплив Ібсена. Але, щоб зрозуміти й оцінити його оригінальність і своєрідність як реаліста, було витрачено багато часу. Звичайно, дуже різні митці мали бажання наслідувати Чехова. Прикладом цього може бути те, як його використовували в Британії два ірландці – Бернард Шоу і Шон О'Кейсі, хоча їхній гумор був іншого типу, а їхня естетика ґрунтувалася на іншій філософії. Однак вплив Чехова на Америку був істотнішим, адже він здійснювався через практику самого театру. Цього не відчували у Великобританії, тому що МХАТ, який у 1922 р. приїжджав з гастролями в Берлін і Париж, у Лондоні не був. Поворотним моментом в Америці стали гастролі МХАТу в Нью-Йорку 1923 р., де незабаром, того ж

року, набула розголосу автобіографія Станіславського *Моє життя в мистецтві*, що мало далекосяжні наслідки.

Новини про успіх Чехова у МХТі так само, як і його п'єси, до Америки доходили повільно. Коли 13 квітня 1916 р. видання Нейшен/*The Nation* оглядало перші переклади декількох п'єс, зроблених Джуліусом Вестром, їхня театральна вартість вважалася "загалом незначною":

"Вони непридатні до сценічного показу для широкого загалу через свою незв'язну, безсистемну конструкцію, постійні повтори, надлишкові тривіальні розмови і події, явні перебільшення та монотонну сірість. Єдиний сенс у них – майже винятково літературний і етнічний... Будь-яка спроба стислого й чіткого резюме безладно збудованої та безхарактерної історії [*Трьох сестер*] буде лише гаянням часу і зусиль. Цілий твір здається зібранням випадкових нотаток для незавершеного роману реалістичного імпресіонізму. Він абсолютно не підходить для звичайного театру".

Подібні погляди висловлювали досить часто і в Росії.

Перед початком 1920-х Нью-Йорк ставав дедалі космополітичнішим, тут гостинно приймали й високо цінували закордонних письменників і митців. У жовтні 1920 р. нью-йоркський авангардний театральний журнал Театр Артс/*Theatre Arts*, який у той час редагували Едіт Айзекс, Старк Янг і Кеннет Мекгауен, присвятив цілий випуск організації, філософії та методам постановки МХТу, який було названо "світовим театром номер один". У 1922 р. Ф. Рей Комсток і Моріс Гест на 12 тижнів запросили МХАТ на гастролі під керівництвом Станіславського до Нью-Йорка, Чикаго, Філадельфії та Бостона. Немирович-Данченко залишився в Москві, щоб працювати над оперою в музичній студії МХАТу. Росіяни мали бути в Нью-Йорку в січні

та лютому 1923 р. Незважаючи на політичне недовір'я між США та СРСР, всюди почали публікувати статті з похвалами на адресу МХАТу та вітаннями з нагоди його чвертьстолітнього ювілею.

Нью-Йорк таймс/*New York Times* від 23 грудня 1923 р. запрошувала глядачів подивитися “справжній образ старої Росії” та “найвитонченіше у цілому світі драматичне мистецтво”. Олівер М. Сейлер писав з зачудуванням у Нью-Йорк таймс бук ревію/*New York Times Book Review* від 17 вересня 1922 р. про тривалі репетиції, що супроводжували кожний спектакль, і про навчання нових акторів у театральних студіях. Це відбувалося в той час, коли рівень вистав на бродвейській сцені визначали тільки комерційні інтереси. Автор статті вказував на “внутрішню психологічну і духовну реалістичність”, якої Станіславський і Данченко досягали цими методами. Сейлер був також автором тексту яскравого рекламного буклета, підготовленого до гастролей; він підкреслював новаторську природу досягнень МХАТу, відзначаючи, що ще ніколи досі Америка не “імпортувала цілісну драматичну установу настільки престижну, як МХАТ”. Кеннет Мекгауен уже давно був прихильником російської методи, а 1922 р. навіть опублікував вагому книгу *Континентальна сценічна майстерність/Continental Stagecraft* у співавторстві зі сценографом Робертом Едмондом Джонсом. У редакційній статті журналу *Театр Артс* у квітні 1923 р. Мекгауен ще раз звернув увагу на переваги репертуарної системи МХАТу. Він зазначав, що у Сполучених Штатах з актором підписують контракт на роль згідно з його фізичною відповідністю до дійової особи, тим часом як “у серці МХАТу – актор”, що може грати п'ять чи п'ятнадцять ролей за один сезон, і це дуже корисно для його мистецтва. Він висловив подив, який поділяли й американські актори, з того приводу, що росіяни не визначали наперед дати прем'єри, а грали виставу лише тоді, “коли вона буде готова”.

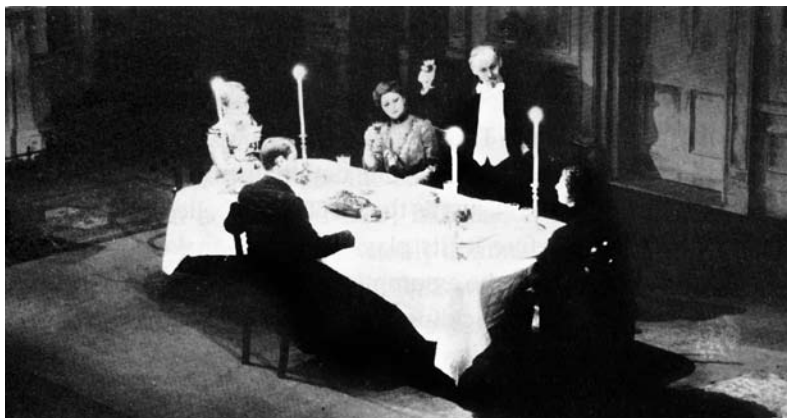
Саме завдяки цьому новому зацікавленню російським театром Чехов став широко відомий серед американських глядачів. У статті *Російське вторгнення/The Russian Invasion* у Драмі/Drama за січень 1923 р. Грегорі Цілбург стверджує, що "драма Чехова – це лише назва МХАТу". Спектаклі, показані російською мовою в Нью-Йорку, увінчували досягнення МХАТу: *Цар Федір* Олексія Толстого, *На дні* Горького та *Три сестри* і *Вишневий сад* Чехова. Мистецька сила цих вистав компенсувала те, що більшість глядачів не розуміла мови. Мекгауен у Театр Артс стверджував, що МХАТ показав "довершеність ігрової машини", і створені нею персонажі були "блискуче точними і значущими", а представлені п'єси були виконані з "майже безконечною кількістю деталей". Старк Янг, театральний критик в Нью-Ріпублік/*The New Republik* у 1921-1947 рр., можливо, найкращий зі свого покоління, був менше вражений *Царем Федором*, як він вважав, реалістичним історичним видовищем, але в Чехові бачив "найрідкіснішу з подій", ідеальне поєднання акторської гри, режисури й драматургії. Він вживав окреслення "духовний реалізм", що для нього означало "такий відбір реалістичних деталей, який може виразити найглибший дух буденності". "Я бачив, як мистецтво Чехова стає правдою", пише він і свідчить, що пережив "збудження, яке походить від почуття правди". Старк Янг усе своє життя звеличував Чехова, і хоча Чехов Станіславського - це був Чехов меланхолії і розчарування, а не Чехов іронічний і співчутливий, пропаганду Янга, напевно, можна вважати тим чинником, завдяки якому російським драматургом і далі захоплювалися в Америці. Гастролі у США мали такий успіх, що трупу ще раз запросили в 1924 р. Впродовж двох років театр дав загалом 380 вистав, представляючи тринадцять п'єс у дванадцяти великих містах.

Історія значних спектаклів Чехова англійською мовою почалася в 1926 р., коли Громадський репертуарний театр/*Civic Repertory Theatre* Еви Ла Гальєн

на 14-й вулиці поставив *Трьох сестер*, де сама міс Ла Гальєн грала Машу. Ця прекрасна актриса заслуговує на особливу увагу, оскільки вона пожертвувала власною кар'єрою на Бродвеї, щоб сформувати репертуарний театр, де п'єси Ібсена, Чехова і Шекспіра можна було побачити за доступними цінами. Сам Бродвей мусив чекати першого Чехова англійською мовою до 1928 р., коли англійський режисер-новатор Дж. Б. Фейген нарешті поставив *Вишневий сад* в Театрі Байджоу/Віжоу Theatre в перекладі Джорджа Кельдерона. У передмові до перекладу Кельдерон спробував пояснити, чому британські й американські режисери з обачністю підходили до чеховського реалізму. Він уважав, що вони не знають труднощів не знайомих їм методів “відцентрової” дії, коли діалог мав тенденцію віддалятися від основної сюжетної лінії чи центральної ідеї, щоб висвітлити особисту драму другорядних персонажів. Це, звичайно, відрізнялося від більш цільної описової структури пересічної реалістичної п'єси в дусі Ібсена. Кельдерон стверджував, що англійська “доцентрова” акторська гра, щоб підтримувати єдність дії, особливо погано підходила п'єсі, в якій уся труппа постійно мала бути “фізично” присутня на сцені. У 1920-х р. американська акторська школа була, без сумніву, така ж неподатлива для змін, як і британська. Як би там не було, спектакль Фейгена програвав у порівнянні з мхатівським, показаним п'ять років тому: Брукс Еткінсон у статті в Нью-Йорк таймз від 5 березня 1925 р. пише, що публіку “занурили в нудьгу”, і лише похмурість дихала від “труппа” вистави.

На щастя, метод реалістичної гри на нью-йоркській сцені незабаром зазнав величезних змін, які приніс з собою подальший вплив з Москви. Ріхард Болеславський (1889-1937), що народився в Польщі, працював у МХТі з 1906 р., а в США він поїхав у 1922 р. Разом з Марією Успенською, яка теж раніше належала до МХТу, вони заснували Американську Театральну Лабораторію і почали викладати систему акторської





Поль Грін, *Будинок Коннелі*, 1931. Режисери Лі Страсберг та Шеріл Кроуфорд. Епізод з вечерею, сценографія Клеона Гронмортона.

гри за Станіславським. Серед їхніх учнів були Лі Страсберг, Герольд Клермен та Стелла Едлер, які безпосередньо спричинилися до радикальних змін у манерах і методах праці професійних акторів у Сполучених Штатах. Театральна лабораторія вимагала від студентів нових навичок концентрації, що згідно з методою Станіславського, розвивало "емоційну пам'ять" актора, за допомогою якої він повторно міг би пережити певне відчуття.

Новому реалізмові потрібна була своя труппа і власне приміщення. В 1915 р. започатковано труппу Актори Провінстауна. В ній об'єдналися митці, що проводили літні сезони в Провінстауні на верхівці мису Код, де й були поставлені перші п'єси О'Ніла. Невдовзі після цього вони відкрили Театр Провінстаун в Грінвічі, штат Нью-Йорк, де й далі показували експериментальні спектаклі, поки труппа не розформувалася в 1929 р. Із зростанням соціальної свідомості, незадовго до вступу Америки в Першу світову війну, виникла ще одна труппа в Грінвічі Актори Вашингтон

Сквер/Washington Square Players, – що намагалася ставити п'єси, відхилені комерційним театром. Вимушені розпустити трупку під час війни, актори в 1919 р. стали серцевиною ще важливішої організації – Театральної спілки/Theatre Guild. Вперше Спілка працювала за системою збору грошей шляхом передплати, що забезпечувало публіці можливість бачити модерні і експериментальні п'єси. У 1929 р. Спілка утворила Театр Група/Group Theatre, який протягом десяти років визначав напрям реалістичного руху в Америці. Більшість новаторських театрів 1930-х р.р. також виникла внаслідок економічної депресії, яку спричинило падіння американської фінансової системи в 1929 р.: Федеральний театральний проєкт/Federal Theatre Project і Театральна спілка/Theatre Union звертали особливу увагу на драму соціального протесту. Хоча ці групи еkleктично асимілювали широкий діапазон нових стилів, вони найприхильніше вітали новий реалізм.

Театр Група досягнув великої злагожденності в реалістичних виставах, водночас навчаючи постійну репертуарну трупку за системою Станіславського. У *Вступі до Зібраних п'єс/Collected Play* 1958 р. Артур Міллер свідчив про високу якість цього театру: “Це була не лише блискуча гра ансамблю, якому, на мою думку, дотепер в Америці рівного немає, а ще й там панував дух єдності, який витворювався між акторами і глядачами”. Деякі режисери Театру Група – Шеріл Кроуфорд, Роберт Льюїс, Лі Стасберг та Еліа Казан – пізніше співпрацювали із Акторською студією з очевидним наміром забезпечити серйозним акторам інтенсивне навчання за американським методом, як його пізніше назвали, і який ґрунтувався на вченні Станіславського. Одним із завдань Театру Група було сформувати серйозну публіку для сприйняття серйозного творчого пошуку, на відміну від стандартів Бродвею. Є всі підстави стверджувати, що саме ця трупа зробила найбільший внесок у розвиток реалізму в практиці американського театру.

Гарольд Клермен (1901-1980), що, здається, був найінтелектуальнішим актором і режисером у групі, докладно розповів усю історію Театру Група в своїй книзі *Полум'яні роки/The Fervent Years* (1945). Він найчіткіше окреслив завдання колективу, який навчали за реалістичним методом. Клермен бачив мхатівців у Парижі 1919 р. та в Нью-Йорку 1923 р. Він пропагував їхню професійну спрямованість у всіх ділянках театрального мистецтва. Крім того, він вважав, що театр повинен мати чітку мету при виборі п'єси, і що задум потім слід розкрити через інтерпретацію. Клермен набув репутації одного з найкращих режисерів реалістичного напрямку в Америці.

Побачивши МХАТ у Нью-Йорку, інший майбутній режисер Лі Страсберг (1901-1982) також почав рішуче здійснювати свої давні театральні задуми. Під впливом російського театру він приєднався до Театральної Лабораторії, допоміг заснувати Театр Група, залишився у ньому до 1937 р. Разом із Шерілом Кроуфордом він поставив першу самостійну виставу Театру Група на сцені Театру Мартіна Бека/Martin Beck Theatre в 1931 р. Це був Будинок Конеллі Пола Гріна – п'єса про занепад аристократії на Півдні. Вона нагадувала Вишневий сад, у виставі грали Френгот Тоун і Моріс Карновскі. Клермен захоплено писав про виявлене на сцені "гостре усвідомлення людських конфліктів і страждання". І хоча він намагався знехтувати аж надто "академічною" паралеллю з Чеховим, все ж вплив російського драматурга на твір Гріна був дуже помітним.

Ближчим до сучасності в тій важливій групі режисерів-реалістів є Еліа Казан (нар. 1909). Казан спочатку був у Театрі Група і поділяв його зацікавлення в дослідженні соціальних проблем. Крім того, він був членом Акторської студії/Actor's Studio і також захоплювався Чеховим. На методі режисури Казана позначився вплив Станіславського, проте у спосіб гри за його системою він вніс власну особливу

інтенсивність і живу нервову енергію. Його робота тепер була тісно пов'язана з п'єсами Теннесі Вільямса та Артура Міллера. Казан адаптував до їхніх драм свою реалістичну методику, і, як не дивно, збагатив цим імпресіоністичні елементи в творчості згаданих драматургів.

У 1930-х-40-х р. поступ американської реалістичної гри був цілком очевидний. 1947 р. в Нью-Йорку засновано Акторську Студію. Прізвище Страсберга від того часу асоціюється з методом, який він впровадив на своїх заняттях. Вражає перелік акторів, які завдячують йому як учителям своїм індивідуальним стилем, серед них – Джулі Геріс, Монтгомері Кліфт, Марлон Брандо, Елі Волоч, Пол Ньюмен, Карл Молден, Кім Стенлі, Джеральдін Пейдж, Бен Гезара, Енн Бенкрофт та Шеллі Вінтерз. Цікаво, що ці актори однаково добре почуваються і на сцені, і в кіно, де інтимність реалістичної гри ставить перед актором особливі вимоги. Вправи, які застосовував Страсберг для розвитку акторської майстерності, були спрямовані на виявлення “прихованої особистості” актора – хоча й існувала певна небезпека, що актор, навчений методом, нав'яже власний характер сценічному персонажеві. Крім того, його учням було нелегко пристосуватись до якогось “театральнішого” стилю гри, що був властивий драматургії до і після реалізму. У Періс ревію/The Paris Review влітку 1966 р. навіть Артур Міллер виступив проти “аматорського акторства”, і наважився сказати, що Лі Страсберг – це “сила, яка не йде на користь здібним людям у театрі” і що “він робить з акторів таємничих людей, а з акторської гри – таємницю, хоча це – найкомунікативніше мистецтво, відоме людині”. Міллер також нагадав слова Волтера Гемпдена про те, що деякі актори, так би мовити, могли грати “на віолончелі, досконало перебираючи пальцями, навіть коли інструмент не має струн”.

Британський погляд на акторську школу за американським методом з усією повнотою висловив у 1957 р. Тайроун Гатрі в широко відомій статті *Чи є*

*божевільня в методі?/Is There Madnes in The Method?* Гатрі звинувачує метод у тому, що той колись був "бунтом проти умов, яких уже нема, і через те він застарілий". Крім того, метод приділяє "забагато уваги самоаналізові, а замало – техніці гри". Автор статті вважає, що робота Театру Група – це вираз американського націоналізму, молодечого бунту проти соціальної ситуації; так само як і МХТ, він протестував проти театрального статус-кво, що існував раніше. Вистави Театру Група робили героїв з таксистів та боксерів за тим принципом, що "реальніше" бути грубим, ніж ввічливим. Під впливом поширеного у той час психоаналізу метод стверджував, що актор гратиме краще, коли він як людина зможе "бути собою". Нині це перетворилося на стереотип, "неспроможний відтворити широке розмаїття особливостей персонажів, середовища чи стилів". До того ж коли голос актора залишається його власним, то такий метод навряд чи "приведе актора до Короля Ліра, Андромахи чи Фауста". Необхідним було й розумне прагнення до майстерності. Гатрі вважав, що навіть найвищої майстерності не достатньо, щоб заграти Ліра, Андромаху чи Фауста, коли панує лише майстерність – виникає стереотип. Страсберг відкрив багато цінного, але що ж маємо насправді – у який спосіб стати довершеним актором – це питання досі відкрите.

Страсберг поставив у Студії в 1964 р. знамениту виставу *Три сестри*. Це був стравжній екзамен для методу на практиці. Однак не лише Георгій Товстоногов вважав виставу переобтяжено деталями, наче музей експонатами. Режисура Страсберга зробила з Чехова тільки "хронікера манер". У зимовому випуску Драма Рев'ю за 1968 р. Товстоногов писав:

"На мою думку, Лі Страсберг став жертвою традиційного уявлення про чеховський театр. Його *Три сестри* стали зібранням найпоширеніших акторських і режисерських

штампів. Він наповнив сцену буденною реальністю, відтвореною з фотографічною точністю в поєднанні зі сповільненими ритмами. Для образності Чехова не залишилося місця”.

Термін, яким зараз називають переобтяжений деталями реалізм, – несхвальне слово “літературщина”. Доволі легко зрозуміти, яким чином метод показував ледь окреслених героїв Чехова: актор зосереджувався більше на підтексті, ніж на тексті. Роберт Брустейн 1957 р. в лекції *Новий культурний герой Америки/ Americ's New Culture Hero*, попереджав, що “підтекст може стати пасткою, коли актор злегковажить сенс тексту, підмінюючи його своїми почуттями, які він вважає привабливішими”.

Експерименти зі стилями реалістичного театру означали, що до кінця 20-х рр. американська сцена була готова до радикальних змін на основі нової національної драматургії, і на якій тогочасний реалізм обов'язково переважатиме. Були хороші актори, вони набували потрібних навичок, а молоді режисери набиралися досвіду. Але найголовнішим було те, що прийшов час для такої драматургії, що стверджувала соціальну свідомість і пропонувала американську тему. В рецензії на постановку *Чайки* Старк Янг в Нью-репблік/*The New Republic* від 9 жовтня 1929 р. висловив дивовижне процтво:

“Серед видатних європейських драматургів саме Чехов може бути тепер найкориснішим для нас. Методика Ібсена вже всюди настільки проникла в сучасну драматургію, наскільки може проникнути незвичний метод побудови, вільний від моральної проблематики. Натомість – поетичний театр – здається занадто далеким від того, що мало б панувати на сцені. З цього усього саме реалізм Чехова – найпридатніший

для нашого використання. Як і ми, він обходиться без великої режисури чи стилізації, використовує не більше традиційних засобів, ніж наш театр, його реалізм виростає з того самого світу, що його знає сучасне мистецтво. Те, що дає нам Чехов, – зрозуміле. Більш чутливе сприйняття, глибше переплетені теми, більш витончені почуття, більше гіркоти, щирості й правдивості намірів. Нашим американським драматургам він подає найкращий з відомих нині зразків”.

Вплив Чехова був справді відчутний. Часом його наслідували свідомо, а часом ланки в ланцюгу посередників були надто численні, щоб належно передавати оригінал. Але годі заперечити, що в театрі у період експериментів символізму та експресіонізму кожен помітний американських драматург потрапляв бодай раз під вплив Чехова, Станіславського чи Методу, або й під вплив усіх трьох.

## 14 РЕАЛІЗМ В АМЕРИЦІ: РАННІ ПЕРІОДИ

*Вулична сцена* (1929),

*Подорож довгого дня і ночі* (1956)

Елмера Райса (1892-1967), напевно, найкраще пам'ятають завдяки його сатиричній та експресіоністській драмі, особливо завдяки параболічній притчці про епоху машин *Арифмометр* (1923). За п'ятдесят років драматургічної творчості він написав понад 50 п'єс у різних стилях – навіть сценарії для живих газет у той час, коли брав участь у Федеральному театраль-

ному проєкті. Якщо його соціальні та політичні драми і послаблює струмінь сентиментальності, він однаково створив багате різнохарактерне розмаїття героїв і вмів їх помістити у надійні натуралістичні рамки. Особливо добре він зробив це у Вуличній сцені (1929), одній з тих перших американських п'єс, де позначено ці пошуки нового реалізму.

Вулична сцена перенесла на кін реальні декорації – фасад міського багатоквартирного будинку в Нью-Йорку. Це підкреслювало мотив п'єси, який зосереджувався на житті бідняків у міських нетрях. Це була вистава, як висловився перший її сценограф Джо Мільзінер, “майже журналістського реалізму”. Аж п'ятдесят героїв різних національностей і рас живуть на цій вулиці і в будинку. В численних “підсюжетах” вони пліткують, сваряться і жартують. Дія відбувається в період нестерпної спеки на початку літа в Нью-Йорку, тому всі вікна відчинені, і люди повиходили надвір. Міський гамір переривають зойки породіллі. Чоловік зненацька застає свою дружину з коханцем і вбиває їх обох – цей мелодраматичний епізод, можливо, дещо затьмарює відчуття автентичності п'єси. Вулична сцена відтворює образ життя з його тупими буденними ритмами, що доводять до ідіотизму. Неперервність життя особливо відчувається під кінець вистави, коли нове подружжя шукає вільне помешкання, а дитячі голоси співають за сценою “Фермер на галявині в лісі...” і через сцену, в товаристві двох дівчат, проходить моряк.

Театр Гілд та інші трупи відмовилися ставити цю п'єсу, визнавши її нецікавою. Врешті-решт, Райс сам узявся за її втілення, а всі труднощі, з якими йому довелося зіткнутися, він згодом описав в розділі Живий театр у книзі *Біографії однієї п'єси/The Biography of a Play* (1959). Однак попри все це в самому тільки Нью-Йорку виставу Вулична сцена показано 601 раз, а в Лондоні вона не сходила зі сцен театрів упродовж шести місяців; згодом її поклали в основу мюзикла,





Елмер Рісе, *Вулична сцена*, Нью-Йорк, 1929. Режисер Джо Мільзінер.

а також створили екранізовану версію. Драма явно торкалася знайомої всім теми. Нью-Йорк таймз, у випуску від 11 січня 1929 року назвала сюжет п'єси примітивним, натомість виставу загалом “надзвичайно правдивою”, і таким чином висловила загальну думку. Автора статті вразило тло п'єси – “звичайнісінька вулиця”, на якій спекотної ночі з вікон повихилялися люди, вразило вуличне життя полісменів, листонош, дітей, дресированих песиків, а також “провітрювання нічної білизни при слабкому світлі сонячних промінчиків тихого міського ранку”. Влучно відтворено примітивну атмосферу “простого животіння”: поцілунки у темряві, народження дітей на третьому поверсі, курча і суп, загальну ненависть до євреїв-інтелектуалів, расову упередженість, класову мораль, веселий відвертий гумор, співчуття і заздрощі”.

Елмер Райс ґрунтовно знав Чехова і вважав, що росіянин зображає не дійсність, а радше “ілюзію дійсності”, коли “однією значущою фразою, створеною в момент натхнення, можна розкрити більше, аніж

цілими сторінками, що списані застенографованими нотатками”, а “здавалось би, випадкові і безладні бесіди” героїв Чехова все ж в’яжуться між собою і розкривають нам “їхні думки, серця та душі”. Райс відвідав СРСР у 1932 і 1936 рр. – у часи, коли Чехова частіше ставили у Нью-Йорку, ніж у Москві. Він повторив тоді думку одного свого знайомого з Росії, що Чехов, здається, став національним героєм Америки.

30-ті рр. – період депресії – асоціюються із драмою соціального протесту, іноді навіть драмами справжньої пропаганди, які теж позначені реалістичною традицією. У 1934 р. Театр Юніон – представник лівого крила – презентував войовничу п’єсу *Стівдор* Джорджа Скляра та Пола Пітерса – драматичну версію жажливої сутички між темношкірими робітниками та озброєними білими головорізами, яких найняли їхні працедавці. З розвитком подій симпатії білих поступово схиляються на бік темношкірих. Виглядає усе це неймовірно дидактично, однак оповідь справді була життєво переконливою. Конкретні сцени, наприклад, епізод, коли темношкірі робітники порту перекидаються жартами та лайками під лінивим полудневим сонцем поміж тюків бавовни, виглядали реалістично. Того ж року Театр Гілд поставив гнівну судову драму Джона Векслі *Вони не помруть*. Це була друга п’єса про горезвісний Скотсборський процес – суд білих молодиків із півдня над темношкірими хлопцями. П’єса Векслі написана переконливо і правдиво.

Сценографи таких п’єс, які репрезентують соціальний реалізм, зокрема Мордекай Горелік, завжди спершу вивчали реальне місце дії, незалежно від того, чи була це вулиця, кораблебудівний завод, ферма чи ливарний цех, а тоді намагалися відтворити ідею та атмосферу драми у декораціях. Горелік унікав абстрактного символізму, намагаючись натомість знайти і вибудувати реальний “плацдарм військових дій”, якого він шукав, щоб створити “драматичну метафору” п’єси. Задуми п’єс за своєю суттю відзначалися



Кліффорд Одетс *Очікуючи Лефті*, Театр Група, Нью-Йорк, 1935. Режисура Кліффорда Одетса та Санфорда Мейснер.

реалістичністю. Джон Гасснер влучно підкреслив, що в американському театрі весь соціально-критичний і напівполітичний рух корінився саме у реалізмі, навіть якщо іноді цей театр і виводив своїх глядачів “за межі реалізму” – в експресіоністські сфери.

У 30-х рр. ХХ ст. Театр Група заохочував молодих американських драматургів працювати у реалістичному напрямі; одним з найкращих серед них виявився Кліффорд Одетс (1906-1963). Свою театральну кар’єру він розпочав актором у Театрі Група, де й розвинув літературні здібності та тонке відчуття суспільної ролі театру у післякризовий період. Так, зокрема, цікавою молодіжною виставою стало втілення *Очікуючи Лефті* – довжелезної пропагандистського характеру одноактної п’єси Одетса, здійсненої Театром Група 1935 р. Вибудувана з окремих епізодів, вона мала експресіоністський характер. Однак використана як обрамлення розповідь про діяльність страйкового комітету войовничо налаштованих таксистів (рік тому в Нью-Йорку справді відбувся страйк таксистів) дало можливість показати одну за одною п’ять ретроспективних сцен, витри-



Кліффорд Одетс, *Прокинься і співай*, Театр Група, Нью-Йорк, 1935. Режисер Гарольд Клермен, сценографія Борис Арожон.

маних у реалістичній площині. У кожному епізоді на порожній сцені, де було обмаль реквізиту, розігрувався певний момент із минулого одного із страйкарів, що вело до створення стильового контрапункту. Згодом таке зіткнення різних сценічних стилів переросло в традицію американської авангардної драми. Попри своє незвичне новаторство п'єса *Очікуючи Лефті* мала вели-

164



Зліва направо: Джон Горфілд, Морріс Карновські, Дж. Едвард Бромберг, Стелла Адлер, Лютер Адлер, Санфорд Мейснер, Арт Сміт.

чезний успіх: розповідають, що під час прем'єри, коли актори в останньому акті хором вигукнули "Страйк!", зал з ентузіазмом підхопив їхній вигук.

Того ж таки року Одетс написав п'єсу майже цілковито реалістичного спрямування. Це *Прокинься і співай*, яку поставив у Театрі Група Гарольд Клермен. П'єса остаточно закріпила за Одетсом репутацію най-

перспективнішого драматурга цього театру. Поєднуючи трагізм із комічним, Одетс наслідував прийоми Чехова та О'Кейсі, хоча за своєю будовою це була радше “добре скроєна п'єса” у стилі Ібсена і ХІХ ст. загалом. У п'єсі показано єврейську сім'ю, що проживає в районі Нью-Йорка – Бронксі в часи кризи, а також сімейні сварки з приводу грошей – галасливі та цілком природні. Мати, Бессі Бергер, – домашній деспот, але саме завдяки їй сім'я принаймні зводить кінці з кінцями і платить за помешкання. Згодом вона влаштовує одруження своєї вагітної доньки з багатієм, який, як вона всіх перекоує, є батьком дитини, а синові не дозволяє одружитися з його обраницею і покинути батьківський дім. Кульмінаційний момент у п'єсі настає, коли обман Бессі викривають. У *Прокинься і співай* сцена дихає перипетіями життя героїв. І лише пропагандистські “прикулісні” промови порушують правдивість однієї з найкращих реалістичних п'єс того періоду. Саме через це Нью-Йорк таймз у випуску від 20 лютого 1935 р. визнав постановку Клермена “агресивною і надто обтяженою деталями”.

Трагічна п'єса Одетса *Золотий хлопчик* (1937) у постановці Клермена для Театру Беласко принесла найбільший фінансовий успіх авторові. Головний герой п'єси – Джо Бонапарт, американець італійського походження. Події розгортаються як психологічне дослідження думок та стану душі героя. Однак п'єса ця – не лише психологічне дослідження. Її підтекст – різка критика економічного ладу суспільства. Джо обирає добре оплачувану кар'єру боксера, відмовляючись від професії скрипаля, – безперечно, неправдоподібна символіка такого вибору применшує реалістичність героя. Та коли зі скромного юнака Джо перетворюється на зарозумілого боксера-професіонала, який врешті вбиває свого суперника на рингу, то такий показ поступового огрубіння людини виводить цю п'єсу Одетса на рівень досконалого дослідження людської натури.

Марксистські ідеї – підґрунтя творів Кліффорда Одетса – певною мірою визначили їх як тенденційні п'єси в характері драм пізньовікторіанського стилю, у яких багаті та владні експлуатують бідних та слабких. Однак, хоча Одетс зрідка і виявляв тонке чуття говірок нью-йоркців та знання їхніх звичаїв, він став найбільшим драматургічним розчаруванням передвоєнного десятиліття. У *Палких роках* Гарольд Клермен відкидав можливість впливу Чехова на Одетса, котрий, за його словами, на той час мало що знав про російського драматурга. Незважаючи на це, коли Одетс писав *Прокинься і співай*, деякі актори Тетру Група вважали його “найближчим” до Чехова. А сам Одетс написав статтю *Кілька проблем сучасного драматурга/Some Problems of the Modern Dramatist* (її згодом передрукувала Нью-Йорк таймз 15 грудня 1935 р.), в якій підкреслив, що відмовляється від Ібсена як свого вчителя, бо визнає себе послідовником Чехова. Потім він частково відступився від такого твердження, очевидно, аби не червоніти за власні помилки. Однак напрошується питання стосовно *Прокинься і співай*: чи могла п'єса з'явитися без впливу творчості росіянина? Одетс використовував удосконалений діалог, що складався із незначних на перший погляд та не пов'язаних між собою фраз, які, однак, показували, як тісно поєднані між собою всі члени родини: власне, доти нічого схожого англійською мовою ще ніхто не писав.

У 1939 р. Театр Група прийняв до свого ґрона плідного письменника із Сан Франциско Вільяма Сарояна (1908-1981). Роберт Льюїс поставив його п'єси *У горах моє серце – фантазії на сільську тематику*, у якій стилізацію поєднано з реалізмом, а в змалюванні масових сцен майстерно використано штрихи реалістичного письма. У статті *Форма в постановці/From in Production* Льюїс описав, як він ставив епізод, де старий трубач настільки полонив своєю грою серця вірмен – мешканців американського селища, що на знак вдячності вони принесли йому їсти. За словами Льюїса, він



Кліффорд Одетс, *Золотий хлопчик*, Театр Беласко, Нью-Йорк, 1937. Режисер Гарольд Клермен. Зліва направо: Фебе Бранд, Лі Дж. Кобб, Вілл Лі, Франс Фармер.

звернувся до образу “рослини, яка розцвітає, коли її поливають”; внизу біля старого він розташував натовп людей, які простягають йому свої дарунки так, “наче вони виростають на гілках великого дерева”. Таке трактування епізоду – відверто поетичне, незважаючи на те, що Сароян вважав свою п’єсу абсолютно реалістичною і не схвалив спецефектів – витворів уяви режисера. Отож не раз те, що комусь видається прозою, стає поезією для іншого.

У тому ж 1939 р., майже одразу після появи цієї п’єси Сароян написав, мабуть, найкращий свій драматичний твір *Час твого життя*. Театр Група спершу відкинув його як недосконалий за формою, але незабаром п’єсу з успіхом поставили у Театрі Гілд. Безсюжетність створювала переконливе враження життєвої правдоподібності. Брукс Аткінсон назвав її “фан-



тазією десь на посиденьках у барі, без напруженої дії та різкого нервового збудження, яке панує у театрі”. Він ще й додав: “Ця розлізла драма залишається одним цілим лише завдяки прихильності містера Сарояна до “голодранців”, зображених у ній. Однак його любов до них – не якийсь там випадковий сентимент. Автор наділений здатністю переконувати людей” (Нью-Йорк таймз від 26 жовтня 1939 р.). Цього разу Сароян обрав місцем дії пивничку “Ніка” у портовому районі Сан Франциско, де ми зустрічаємо різні людські типи. Це і “добродушний власник бару і мрійниця-повія, кольоровий музикант і натхненний танцюрист, що вибиває степ, легендарний оповідач небилиць, заклопотаний полісмен, закоханий хлопчисько і божевільний араб, що знай байдикує собі десь у закутку”. На жаль, життєва філософія Сарояна не зовсім вписувалася у зловісну атмосферу 1939 р.

У той період американський реалістичний стиль вимагав інсценізувати натуралістичні романи. Джон Стейнбек (1902–1968) успішно інсценізував свій роман *Миші та люди* (який, без сумніву одразу був задуманий як п’еса) після його виходу у світ (1937 р.). Автор вловив соціально-критичний дух тих років, не кажучи вже про мистецьке відображення конкретної історії. Це історія про двох мандрівних робітників у південній Каліфорнії. Доброзичливе й співчутливе психологічне дослідження простакуватого велетня та його товариша, які удвох мріяли про власну “маленьку місцину”, поки з ними не трапилося велике особисте нещастя. Їхню мрію всюди із захопленням підтримували глядачі. У 1942 р. Стейнбек інсценізував свій антинацистський роман *Місяць зайшов*.

Мабуть, найцікавіша інсценізація – це втілення в театрі опублікованого 1946 р. роману *Учасник весілля* письменника з Півдня Карсона МакКаллерса (1919–1967). Завдяки сприянню Теннессі Вільямса, теж уродженця Півдня, який перед тим двічі здобув успіх на Бродвеї, п’есу поставив 1950 р. Гарольд Клермен. Вона стала справжнім викликом Клерменові як постановнику

реалістичних п'єс. Це спокійна оповідь про юну дівчину з Джорджії, яка страшенно прагне зазирнути нарешті у світ дорослих. Щоб виразити такі делікатні почуття у виставі, режисер застосував чеховські прийоми. Джулі Гарріс, актриса Театру Метод, виконала роль дванадцятирічної дівчинки-шибайголови Френкі, яка виростала без материнської опіки. Її героїня розмовляє то з незнайомцями, то з котом, тоді зненацька “пролітає” кімнатою так, ніби облітає навколо світу, запалює цигарку, розглядає до болю знайомі предмети, начебто бачить їх уперше в житті, крутиться й вигинається, коли починає відчувати власну сексуальність. Їй неймовірно подобається ідея одруження старшого брата, яке от-от має відбутися в їхньому домі. Насправді їй просто хочеться приєднатися до наречених і вирушити з ними у весільну подорож. Клермен зауважив, що коли у першому акті Френкі голосно схлипує, епізод цей видається кульмінаційним моментом, який узагальнює всі дрібні симптоми самотності дівчини.

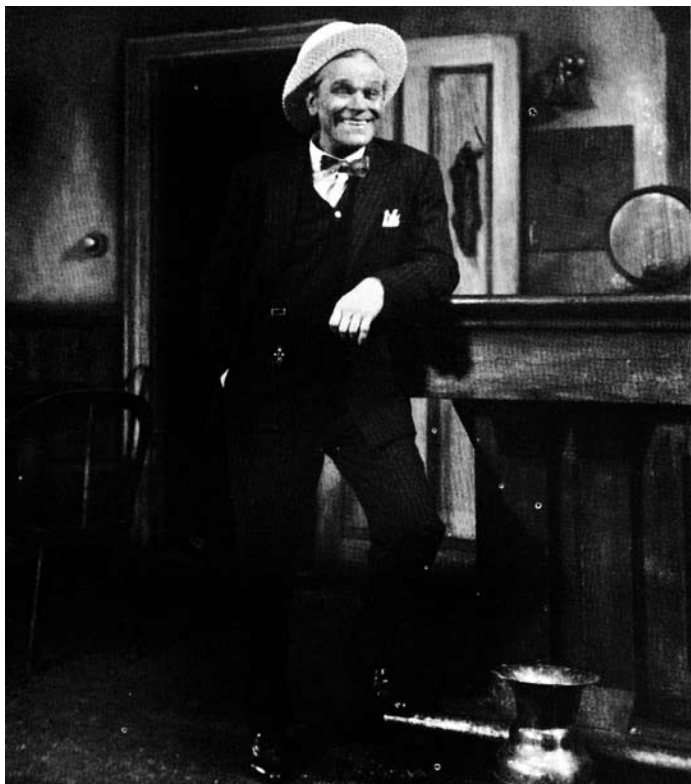
Клермен у виставі створив для Френкі виразне людське оточення, розмістивши її поміж інших людей з такими ж яскраво індивідуалізованими рисами: буденно-співчутлива кухарка Береніс Седі Браун, роль якої виконувала Етель Вотерс, молодий хлопець Джон Генрі який з дитячою байдужістю бігає собі туди-сюди по сцені (його зіграв Брендон де Вайльд)... Їх утрьох розмістили на кухні, за лаштунками якої має відбутися весілля. Рецензенти дійшли спільної думки, що сюжет п'єси *Учасник весілля*, по суті, не простежувався, і годі було й говорити про розвиток характерів персонажів, однак вистава створювала надзвичайний настрій – як висловився Річард Воттс із Нью-Йорк пост/*New York Post* (6 січня 1950 р.), це “дивна, незабутня, але делікатна, сповнена спокою краса”.

Цілеспрямованою підтримкою найкращого американського театру 30-х стали ранні п'єси Ліліан Гельмен (1905-1984) із соціальною орієнтацією, хоча вона й не працювала спеціально для Театру Група. У 1934 р.

Л. Гельмен написала вибухову лесбійську п'єсу *Дитяча година* у дусі психологічного реалізму Ібсена. Найвідоміша її п'єса, *Маленькі лиси* (1939) – дослідження жадібності на прикладі життя однієї родини з Півдня у часи відбудови після Громадянської війни Америки – також належить до “добре скроєних” традиційних мелодрам з інтригою. Реалістична п'єса *Сторожа на Рейні* (1941) стала звинуваченням фашистського режиму. У 1936 і 1937 рр. Л. Гельмен об'їздила всю Європу та радянську Росію, а успіх *Маленьких лисів* та *Сторожі на Рейні* в Москві був такий, що її знову запросили в Росію наприкінці 1944 р. Відтоді вона стала писати драматичні твори у чеховському стилі.

*Осінній сад* Гельмен у 1951 р. поставив Гарольд Клермен. Як за темою, так і за побудовою діалогів п'єса більше нагадувала Чехова, ніж Ібсена. Ця драма – прониклива, гірка розповідь про групу декадентів похилого віку, які животіють з відчуттям свого краху у нужденному пансіонаті біля Мексиканської Затоки. П'єса дотепна й логічно вибудувана, хоча їй бракує теплоти, характерної для героїв Чехова: тож Клермен і назвав драму “терпкою комедією”, а її авторку – “практичною особою без сентиментів”. Чимало критиків у своїх рецензіях вказувало на присутність “чеховського настрою”, водночас вважаючи п'єсу гнітючою та похмурою. Джон МакКлейн в Американському журналі/*The Journal American* за 8 березня 1951 р., вказав, зокрема, на “виразну чеховську нотку, що прозвучала в заклик до праці... Я б не здивувався, почувши на закінчення п'єси, як ті робітники зрубують вишневі дерева”.

Гельмен усе життя схиляла голову перед Чеховим. 1955 р. вона видала збірку його листів, призначену для широкого кола читачів. У передмові до книги вона висловила обурення з приводу таких вистав за п'єсами Чехова, де він постає перед нами як людина, що оплакує долю “милих нещасних людей у скруті... схожих на гриби-порховки – вони лежать на запорошеному столі, чекаючи, поки їх звідти здмухне вітер”.



Юджин О'Ніл, *Рознощик льоду прийде*, театр Мартіна Бека, Нью-Йорк, 1946. Режисер Едді Даулінг, Джеймс Бартон у ролі Гікі.

Вона ж, навпаки, вважала, що Чехов – це “жорсткий чоловік без жодних сентиментів, із тверезим складом розуму”, і саме ця думка може пояснити жорсткий, аж ніяк не сентиментальний тон її *Осіннього саду* та ще однієї п'єси про занепад Півдня – *Іграшки на горищі* (1960). Справедливо було б зауважити, що у повоєнні роки поступово утверджувалася позитивна думка про драматургію Гельмен, і, можливо, настав уже час для переоцінки її ролі у світовому реалістичному русі.

Юджин О'Ніл (1888-1953) – провідний американський драматург першої половини ХХ ст., драматург, готовий випробувати будь-який прийом, традицію, стиль театру минулого чи сучасного. Після створення ранніх напівнатуралістичних, напівсимволістських одноактних п'єс про рибалок-мореплавців з драматичного циклу *С. С. Гленкарн* (1916-1918), на О'Ніла так сильно вплинули авангардний критик Кеннет Макгоуен та сценограф Роберт Едмонд Джонс Провінстаунського драматичного театру/Provincetown Playhouse, що вже до кінця своєї кар'єри він уникав будь-яких мелодраматичних різновидів реалістичного стилю. О'Ніл був переконаний, що А. Стріндберг – “попередник усього сучасного в нашому театрі”, тобто не лише символізму та експресіонізму, а й піднесеного натуралізму, покликаного розкрити конфлікт “внутрішніх душевних сил”. Звичайно, те, що О'Ніл шукав, як він це називав, “сильні життєві переживання”, доводить, що не з чеховського реалізму походить його реалістичний стиль. До того ж, майже впродовж усієї своєї кар'єри він наче зумисне звертався до “п'єс протилежного характеру” – п'єс експресіоністських, які ми обговоримо в 3-у томі. І все ж у Нью-Йорк геральд триб'юн/*New York Herald Tribune* від 16 листопада 1924 р. О'Ніл визнав Чехова автором “найбездоганніших безсюжетних п'єс”, а через 15 років зовсім припинив театральні експерименти з традицією, написавши в останні роки життя три основні квазіавтобіографічні п'єси реалістичного характеру, засвідчивши, що врешті-решт знайшов свій стиль. Ці великі п'єси – *Рознощик льоду прийде* (написана у 1939 і поставлена 1946 р.), *Довгий день сягає у ніч* (написана у 1939-1941, поставлена 1956 р.) і *Місяць невдах* (написана у 1941-1943, поставлена у 1947 р.).

За своєю структурою *Рознощик льоду прийде* – наче відлуння *На дні Горького*. Ця майже п'ятигодинна п'єса виводить на сцену близько двадцяти персонажів, безпритульних та повій, котрі товклися в портовій півниці Гаррі Гоупа у 1912 р. Діалог з кожною сценою

дедалі песимістичніший. Життєві ілюзії кожного героя зазнали краху. Однак ця похмура п'єса ближча до Чехова, ніж до Горького: сюжет її – дрібні події – не налаштовує на жодні висновки, а її герої торкаються теми хіба що у своїх напівжартівливих словесних двобоях. Едді Даулінг поставив п'єсу в Нью-Йорку, в театрі Мартіна Бека, взявши Дадлі Діггса на роль Гоупа і Джеймса Бартона на роль самозванця Гікі. Критики, хоча й назвали цю виставу глибокою, проте вважали її нудною і багатослівною. Через десять років виставу поставив Хосе Квінтеро в Театрі Секл, що у Сквері в Нью-Йорку. В ній великого успіху у ролі Гікі домігся Джейсон Робардс молодший. Непогано поставлена вистава змусила переосмислити вагомість п'єси як *tour de force* у напруженій реалістичній атмосфері.

О'Ніл перестав іти на поступки глядачам. Невизнаний принцип Стріндберга – ділитися болем – проявився в потужній п'єсі – *Довгий день сягає в ніч*. Це – суто автобіографічний твір; тут зображено, настільки реалістично, наскільки зумів це зробити автор, його сім'ю, яка бореться з власним сумлінням. Дія тут відбувається в 1912 р. Патологічний скнара Джеймс Тайроун довів свою дружину Мері до наркотичної залежності, а свого старшого сина Джеймі – до пиятики та розпусти; молодший син, Едмунд, хворий на сухоти. Сімейне життя зображено цілком переконливо, однак “реальність” переважно заховано під маскою ілюзій: поділ п'єси на чотири акти дозволяє спостерігати за життям сім'ї та її стражданнями від ранку до ночі, упродовж одного дня, коли надію знищує тривога, а ніч приносить розпач – ось як виглядає ця життєва трагедія. П'єсу назвали “сагою проклятих”. Хоча її фінал за сучасними стандартами можна назвати мелодраматичним, важко насправді не піддатись зворушенню, коли мати під впливом морфію раптом починає грати на фортепіано, а потім з'являється у своїй старій весільній сукні. Чоловіки виснажені, але спати не можуть і розпивають собі ще



Юджин О'Ніл, *Довгий день сягає в ніч*, Нью-Йорк, 1956. Режисер Хосе Квінтеро. Дія IV. У ролях Флоренс Елдрідж, Бредфорд Діллман, Джейсон Робардс мол. та Фредерік

по чарці, в той час як мати перебирає свої спогади, наче уві сні. Завіса опускається коли вона говорить: "Тоді навесні щось зі мною трапилося. Так, я пам'ятаю. Я закохалася у Джеймса Тайроуна і була якийсь час такою щасливою".

О'Ніл не хотів, щоб за його життя ставили цю надто приватну п'єсу, однак коли у 1956 р. її з успіхом показали у Стокгольмі, і вистава *Рознощик льоду прийде*, поставлена Квінтеро, теж успішно пройшла на Бродвеї, то того ж року вдова О'Ніла дозволила Квінтеро поставити *Довгий день сягає в ніч*. У той час, коли у Лондоні розгнівані молодики дивились *Озирнись у гніві*, Нью-Йорк 1956 р. знову відкрив свого найвидатнішого драматурга – розгніваного старого чоловіка. На сцену вийшли уславлені актори. Роль Мері виконувала Флоренс Елдрідж, Тайроуна – Фредерік Марч, Едмунда – Бредфорд Діллман та Джеймі – Джейсон Робардс мол.. У Нью-Йорк геральд триб'юн (9 листопада 1956 р.) Вольтер Керр написав, що “О'Ніл наче намагався переконати Примар [своєї сім'ї], незалежно від того, де вони перебувають, у тому, що він знає про всі жахіття, які вони накоїли, але незважаючи на це він їх любить”. Найбільше, однак, зацікавило критиків джерело нового стилю О'Ніла. Брукс Аткинсон у Нью-Йорк таймз стверджував, що п'єса “схожа на роман Достоєвського, у якому діалог написав Стріндберг”, а Роберт Коулман у Дейлі Мірор/Daily Mirror сприймав її як “надто довгу п'єсу Чехова, у якій багато жовчі, але бракує щирого співчуття”. Можна сказати, що ця п'єса – найкращий оригінальний твір О'Ніла: потужний, вражаючий, неймовірно сценічний.

П'яничка Джеймі знову з'явився у *Місяці невдах* – комічно-патетичному продовженні п'єси *Довгий день сягає в ніч*. Цього разу, вже старший на чотирнадцять років, він знайшов розраду в особі божественно вродливої дівчини з ферми. Прем'єра відбулася у Колумбусі, штат Огайо. Режисером виступив Артур Шілдс із Театру Еббі, а ролі виконували актори лише ірландського походження; однак вистава потім всюди наштовхувалася на опір цензури. П'єсу написано у тому ж насиченому та напруженому реалістичному стилі, власне такого стилю О'Ніл дотримувався наприкінці своєї творчої діяльності. Як і інші п'єси О'Ніла, вона,



можливо, дещо багатослівна, перенасичена повторами, та й ідеї тут частенько банальні, однак попри це вона виявилася несподівано вдалою для втілення у театрі: сильні почуття стають першорядним матеріалом для акторів, а глядач поринає в агонізуючий світ героїв О'Ніла.

## 15 *Реалізм в Америці: Вільямс та Міллер*

*Скляний звіринець* (1945),  
*Смерть комівояжера* (1949).

Двом американським драматургам, які писали здебільшого у реалістичному стилі, своїми здобутками вдалося виправдати непереборну схильність американців до реалізму. Артур Міллер та Теннессі Вільямс – це не Ібсен і не Чехов сучасного театру, однак різниця у їхньому світобаченні і відмінності між норвежцем та росіянином. Міллер про все говорить відверто, а Вільямс завуальовує думку; Міллер висловлює переконання, а Вільямс не подає навіть натяку на власну думку.

Драматичний світ Теннессі Вільямса (1914-1983) сповнений жахів, які залягали на дні, очікуючи своїх жертв. Його найкращою п'єсою залишається ранній *Скляний звіринець* (1945), завдяки якій він досяг успіху. Тло п'єси – згубне для душі міське середовище сім'ї з Півдня, яка живе у Сент Луїсі і своїми спогадами трохи нагадує сім'ю із *Трьох сестер*. Нетрадиційна декорація прем'єрної вистави – прозорі стіни, які вдалося створити за допомогою сітки та особливого освітлення – призначена, як пояснив сценограф Джо Мільзінер у книзі *Проектування для театру/Designing for the Theatre*, не для того, аби “спробувати уникнути зіткнення з реальністю чи розтлумачити досвід, а для



Теннессі Вільямс, *Скляний звіринець*, Нью-Йорк, 1945. Сценарфія Джо Мільзінера; у ролях Едді Даулінг та Жюлі Гейдон.

того, щоб принаймні спробувати знайти інший підхід до реальних речей і краще їх зрозуміти. Вільямс написав не просто драму спогадів, а драму про впливи, які

неможливо обмежити стінами однієї кімнати”. Однак нереалістичне оформлення вистави, у якій син Том Вінгфілд грає хор, коментуючи власні спогади, і навіть використані за зразком Піскатора експресіоністичні проєкції імен та образів (які у нью-йоркському спектаклі були вилучені, що зовсім не завадило цілісності структури і не позбавили виставу від чеховських елементів у розвитку основних подій.

Критики дійшли спільного висновку, що *Скляний звіринець* – драма “настрою”, якій бракує звично-традиційного розвитку подій. Луїс Кроненбергер у Нью-Йорк таймз від 2 квітня 1945 р. нарікав з приводу використання у п’єсі зовнішніх прийомів (“Чехов працював зсередини, а пан Вільямс – ні”). Однак він стверджував, що “завдяки переплетінню патетичного та комічного, натуралістичних деталей та туманної атмосфери, у зверненні до “пам’яті”, в павутині втрачених надій, ретроспективних поглядів та жалю до себе, *Скляний звіринець* – щось більше, ніж просто п’єска у стилі Чехова”. Вілелла Вальдорф із Нью-Йорк пост написала, що ця драма – справжня поезія; “як і саме життя, вона глибоко зворушлива, дуже кумедна і безнадійно сумна”. Злегка сардонічний гумор, з яким мати Аманда Вінгфілд намагається відновити старосвітські правила етикету, аби впіймати в сильце “відвідувача” доньки, а також делікатність, з якою акторка Лоретт Тейлор передала її безпідставну гордість зів’ялої краси, зробили з Аманди персонажа настільки чеховського стилю, що подібного не траплялося за всю тодішню історію американської драми. В образі матері поєднувався пристаркуватий егоїзм Аркадіної з *Чайки* і теплота та щедрість Раневської з *Вишневого саду*.

Уперше портрет типової для Вільямса жінки – втілення жалюгідного самообману – з’явився ще раніше в одній із його ранніх одноактних п’єс з іронічною назвою *Леді лосьйону живокосту* (лосьйон живокосту зазвичай використовують проти вошей). У цій п’єсі новоорлеанська повія відчайдушно намагається будь-

якою ціною підтверджувати свої жалюгідні претензії на шляхетність. Її втішає чоловік, який живе у тому ж занедбаному будинку; він дає їй склянку віскі і представляється як “Антон Павлович Чехов”. Привертає увагу власне цей штрих, аж ніяк не випадковий з огляду на тогочасні зацікавлення драматурга. Подібна жіноча постать знову з’явилася 1947 р.: це була головна героїня шедедру Вільямса *Трамвай бажання*. У цій безпрецедентній п’есі дама сумнівної моралі теж живе мріями. Бланш Дюбуа змушена оселитися у жалюгідній кімнаті на одній із віддалених вуличок Нового Орлеана у своєї сестри Стелли, яка трохи краще влаштувалася в цьому світі. Манія величі та невпинна балаканина Бланш передають її неспроможність стати віч-на-віч із правдою про саму себе, а те, що її гвалтує швагро Стенлі Ковальски, символізує абсолютну безглуздість її благородних ілюзій у безжалісному ворожому оточенні.

Еліа Казан поставив *Трамвай бажання* для Театру Група. Роль Бланш виконувала Джесіка Тенді, в інших ролях виступили актори Театру Метод Марлон Брандо, Карл Молден та Кім Стенлі. Ерік Бентлі *У пошуках театру/In Search of Theatre* повідомляв, що п’еса здавалася “реалістичнішою, ніж це було насправді”, і пояснив він це особливостями сценічного рішення Казана. Він стверджував, що відповідно до свого творчого методу Казан спершу шукав “хребет” кожного героя – подібно до пошуків “надзавдання” Станіславського. Внутрішній світ Бланш – це світ її старої домівки Бел Рев, сцена її самодраматизації – це лірична дійсність, яку режисер намагався виявити, а також джерело стилю, в якому поставлено виставу. На противагу ілюзіям Бланш режисер подає жорстокий світ Ковальски – світ, до якого Бланш ніяк не пасувала, в якому вона виявилася “метеликом у джунглях”. У записнику, який Казан вів, ставлячи *Трамвай бажання*, він називав ще один реальний план у п’есі – дійсність, у якій Бланш виступала “як найбільш вдалий символ жінки”. Тому “вона повинна грати, одягатися, рухатися



Теннісі Вільямс, *Трамвай бажання*, Нью-Йорк, 1947. Режисер Еліа Казан, сценографія Джо Мільцайнера. Сцена VIII, у ролях Джесіка Тенді, Марлон Брандо та Кім Стенлі.

як стилізована постать”. Таке трактування – одна з варіацій поетичного реалізму, яку доповнили декорації Мільцайнера. Він узяв за основу прозорі стіни й таке світло, що змушувало публіку спрямовувати увагу в певні моменти лише на одну частину сцени; таким чином “простір, хоча насправді й обмежений, створював видимість безмежності”.

Після цих успіхів Вільямс продовжує творити архетипи духовної самотності, хоча й робить це з меншим співчуттям. *Татуйована троянда* (1951) – комедія, позначена елементами іронії. В ній показана громада сицилійців, які оселилися на узбережжі Мексиканської затоки. Серафіна делла Роуз самовіддано присвятила своє життя пам’яті померлого чоловіка. Однак вона, як і всі інші жінки у Вільямса, дурить саму себе. Потрапивши у пастку власної нестримної сексуальності,

що переповнює її, вона готова втішатися, хоч ніби це нелогічно, з першим-ліпшим водієм вантажівки. Перемішавши ліризм із брутальністю, пафос із комічністю, Вільямс досягає здавалося б, надзвичайної, проте хисткої рівноваги. Ця п'єса – крок у напрямі від Чехова до реалізму О'Кейсі, і як наслідок цього постала майже чорна комедія. У *Кішці на розпеченому даху* в режисурі Еліа Казана зображено сім'ю, де кожен також сам себе дурить; цього разу це заможні люди, які мешкають у великому особняку на плантації біля Міссісіпі. Батько переконаний, що не помре від раку; його син-гомосексуаліст безпробудно п'є; молода синова дружина вірить, що все ще приваблює його. Веселість тут показна, під нею – відчай. У поведінці героїв проявляється біль та шок, стримана пристрасть та насильство. Вільямс зумисне переобтяжив повсякденність, щоби створити майже гротескний світ, в якому існують люди, що постійно перебувають на межі кризи. Відповідним чином він будував діалоги. Корені їхні – у реальній мові, однак вони набагато експресивніші. Жоден американський драматург не виявив кращого відчуття сцени, не вловив гостріше людські суперечності та конфлікти.

Як і будь-який інший переконаний реаліст, Вільямс знову і знову повертається до своїх маніакальних задумів. 1978 р. він зважився написати у драматичній формі і видати автобіографічний текст про джерела свого натхнення з багатозначною назвою *Vieux Carré*. Назва ця не випадкова. Свої думки Вільямс виголошував через постать оповідача, подібного до Тома Вінгфілда зі *Скляного звіринця*. *Vieux Carré* – Старий квартал Нового Орлеана, саме тут автор і навідується до своїх примар. Це і Джейн, і благородна Бланш Дюбуа, яка піддалася спокусі і вже має коханця, і Найтінгейл – художник-гомосексуаліст, хворий на сухоти; і місіс Ваєр, похмура власниця мебльованих кімнат, що незважаючи на свій лютий вигляд, досить вразлива. У Нью-Йорку такі багаторазові повтори не надто радо сприймали,

а от у Лондоні в Театрі Піккаділь виставу (режисер – Кейт Гек) сприйняли захоплено як ностальгію за класичним напрямом. Знайомі декорації пропливали на рухомій сцені під акомпанемент музичних мотивів, що весь час повторювались. Чому таке повернення до минулого, на тридцять років назад? У Дейлі мейл/Daily Mail від 16 серпня 1978 р. Джек Тінкер висловив думку: що Вільямс, “наш сучасний поет самотніх людей та маргіналів”, очищав нас від гріхів своїм співчуттям та гумором. А в цій п’єсі драматург виявив здатність сміятись і поблажливо трактувати свої жертви. Йому нарешті вдалося стати на належну віддаль від тотального реалізму й досягнути мистецький об’єктивізм.

Артур Міллер (1915) привернув до себе увагу критиків у 1947 р., коли виніс на розгляд публіки сильну соціальну драму *Усі мої сини* в стилі Ібсена. В п’єсі йдеться про опору суспільства – бізнесмена, що у воєнний час займається продажем бракованих літаків для армії. П’єсу дуже добре зіграли актори Театру Група у режисурі Еліа Казана. 1949 р. Казан поставив також найвідомішу п’єсу Міллера *Смерть комівояжера*, при цьому Мільзінер виступив сценографом. *Смерть комівояжера* стала найрепрезентативнішою американською п’єсою середини століття. Напруженість її реалістичних діалогів послабила моралізаторську тенденцію та елементи соціальної критики, зате підсилила “трагізм” долі центрального персонажа Віллі Лоумена, чії невдачі зворушували глядачів усього світу. Американську специфіку зображення персонажа досконало передав актор Театру Група Лі Дж. Кобб. Стиль, у якому було поставлено виставу, вдало приховував дидактичність п’єси і наштотхував на думку, що Міллер зрадив Ібсена і ступив на шлях Чехова.

Лоумен – комівояжер зі своєю філософією конкуренції: йому потрібна віра у власну значущість як людини “життєво необхідної для Нової Англії” попри усвідомлення того, що насправді це не так. Він затягує у цей самобман і сім’ю, руйнуючи при цьому ілюзії



Артур Міллер, *Смерть комівояжера*. Нью-Йорк, 1949. Режисер Еліа Казан, сценографія Джо Мільзінера.

свого сина Біффа, якого ідеалізує і для якого сам є ідеалом. Епізодична структура п'єси створює контраст між романтичними спогадами Віллі і жорстким сьогоденням. У виставі контраст підсилений ретельно продуманою зміною освітлення: Мільзінер домігся переходів від кольору зелені у світлі сонячних променів до похмуріших тонів. У нотатках до вистави Казан записав своє розуміння, що погляд на сцени з минулого завжди належав Віллі, так наче це його нездійсненні рожеві мрії, а сама п'єса – його зізнання. Власне кажучи, початкова назва твору була *Що у нього в думках*. Вираження внутрішніх імпульсів Віллі у протиставленні з його тривогами та вигадками-фікціями спонукало Казана як режисера шукати за кожним рядком приховані мотиви і додавати до виваженої, спокійної прози цілу низку відтінків, інтонацій та ритмів, які суттєво пожвавлювали п'єсу на сцені.



Смерть комівояжера одностайно визнали “приміською трагедією”, і тому в широко знаному вступі до *Збірки п'єс/Collected Plays* 1958 р. Міллер переглянув свою позицію щодо сучасної драматургії. Він стверджував, що “поезія” п'єси не має нічого спільного з її реалізмом чи антиреалізмом, однак вона пов'язана з “органічною необхідністю її складових”. Адже Ібсен не лише показував, що відбувається, а й коментував розвиток подій. Він документував минуле персонажів детально, тому що для будь-якої форми “вищої свідомості” необхідне розуміння коренів сучасного моменту. Так, зокрема, Міллер пояснював, що творячи *Смерть комівояжера*, він не мав наміру писати трагедію чи оцінювати постать Віллі за мірками й критеріями трагічного героя давньогрецького чи елизаветинського театру. У сучасну епоху соціальне становище вже не визначало трагічності досвіду, радше “звичайна людина стала настільки ж придатною дійовою особою трагедії у найвищому її розумінні, як колись королі”. Значення мав свідомий досвід центрального персонажа, усвідомлення своєї гордості та почуття власної гідності. Віллі Лоумен порушив закон успіху в суспільстві, закон, без якого життя ставало нестерпним, і тому від публіки треба було чекати не запитання “Що станеться далі і чому?”, а ствердження “О, Господи, ну звісно ж!” Структуру п'єси визначило “те, що було необхідне, щоб показати спогади [Віллі] у вигляді клубка хаотично переплетеного коріння без кінця й краю”. Таку форму драматичного твору можна застосувати, лише пишучи про героя з рефлексивним способом мислення. І лише талановитий режисер зі схильністю до психологізму, як от Еліа Казан, може перетворити п'єсу, збудовану із фрагментарних роздумів одного героя, на єдине ціле. Міллер більше не використовував подібної форми, за винятком хіба що п'єси *Після осені* (1964).

Артур Міллер, на відміну від Ібсена та Чехова, непохитний мораліст. Він весь час прагнув утверди-

ти ідеал відверто цілеспрямованої соціальної драми. Особливо це відчутно у п'єсі *Салемські відьми* (1953), де йдеться про суди над салемськими “відьмами” у колоніальній Новій Англії. Ця драма свідомо й відверто заангажована, вона асоціюється з політичними переслідуваннями комуністів після II світової війни. Зокрема, це стосується переслідувань з боку Комітету неамериканських заходів/Un-American Activities Committee підпорядкованого Дж. Маккарті. Хоча героя п'єси Джона Проктора втягують у катастрофу не з його вини, у драмі переважає чорно-біла схема, мораль надто прямолінійна та поверхова, аби вдалося з її допомогою досягнути мети п'єси – схвилювати публіку. Оскільки нам відомо, що герой п'єси Проктор має рацію, ми й самі почуваємося праведниками. Драма *Вид з мосту* (1955) – дещо успішніше дослідження морального кодексу законів італійських імігрантів у Брукліні – кодексу, на який ввіймався Едді Карбоун – працівник доку, персонаж, що ледь спроможний логічно викласти свої думки. Менше вдався авторові хор у постаті місцевого правника, що вельми несценічним способом показує глибокий сенс подій. Як і Теннессі Вільямс, Міллер спирався на загальноновизнані засади реалізму, проте він вважав, що драматург повинен накидати публіці власні ідеї. На жаль, він не володів ібсенівським поетичним містицизмом.

Тут саме доречно буде назвати одного-двох американських драматургів 50-х р., які привернули до себе увагу насамперед завдяки своїм дослідженням реалізму. Вільяма Інджа (1913-1973) до створення драматичних творів спонукав Теннессі Вільямс. І в техніці цих двох авторів можна помітити багато спільних рис. Виходець із Середнього Заходу Америки, Індж писав у стилі Чехова, не оминаючи жодних деталей про тих людей, яких він знав із Канзасу та Міссурі ще з 30-х – 40-х рр. Його другу п'єсу *Повертайся, маленька Шебо* в 1950 р. поставив Театр Гілд у Нью-Йорку (режисер Деніел Манн); за стандартними бродвейськими

мірками вистава мала не надто великий успіх: вона протрималась на сценах менше, ніж шість місяців. В основу п'єси покладено простенький сюжет невдалого одруження: автор зосередився на двох персонажах – чоловікові та дружині. “Док” Делані, роль якого виконує Сідні Блекмен, – це вилікуваний алкоголік, а його бажання зберегти власну гідність у домі, де керує його безтурботна й дуже толерантна дружина Лола (її грає Ширлі Бус), поступово приводить до початку жахливої кризи, коли перед подружжям відкривається спільне майбутнє – відчай.

Половина критиків дала схвальні відгуки про п'єсу; решта навпаки – жахнулася. Джон Чепмен у Нью-Йорк дейлі ньюс/*New York Daily News* від 16 лютого 1950 р. заявив, що п'єса ця – “щось середнє між Чеховим, Артуром Міллером та божественним євангелієм для Анонімних Алкоголіків”. І все ж ця п'єса так і залишилася найпереконливішим дослідженням людських потреб та взаємозалежності, яке вдалося зробити Інджеві. Постійний сон Лоли про повернення її зниклої собаки Шеби делікатно й ненав'язливо символізує її втрачену молодість та прекрасну зовнішність, втрачене дитя Лоли й Делані та марні сподівання на повернення минулого. Завершення – типова лірична кінцівка у стилі Чехова: Лола врешті вирішує, що Шеба ніколи вже не повернеться, а “Док” тихо попиває фруктовий сік.

Свої драматургічні принципи Вільям Індж виклав у передмові до збірки із чотирьох п'єс, виданої в 1958 р. Він стверджував, що не має бажання писати п'єсу, задля того щоб оповісти якусь історію. “На мою думку, п'єса – це композиція, а не переказ; квінтенсенція життя, а не розповідь про нього”. *Повертайся, маленька Шебо* він визначав як “матеріал життя”, в якому герої – це “істоти, створені довкіллям”. Опісля він перейшов, як сам і висловився, до заповнення ширшого полотна і до “написання п'єс загальної текстури, з повнішим використанням сцени”. Він почав



Вільям Індж, *Пікнік*, Театр Гілд, Нью-Йорк, 1953. Режисер Джошва Логан, сценографія Джо Мільзінера.

уникати напружених моментів – зокрема таких, де “Док” напідпитку погрожує Лолі – натомість шукаючи “обширу”, а не “глибини”: “Мені подобається подавати одночасно кілька ліній сюжету, аби залучити до дії якомога більший простір сцени. Я використовую одну дію, щоби прокоментувати іншу, а не відвернути від неї увагу”. Цими словами Індж, по суті, зафіксував формулу чеховського реалізму.

Свій новий метод він застосовував у п'єсі *Пікнік* (1953). Симпатичний провідисвіт Гел Картер потрапляє у маленьке містечко в Канзасі, де його сексуальність позбавила спокою і збентежила чимало жінок. Дія відбувається на тлі ганку на подвір'ї поруйнованого будинку, де Гел зваблює гарненьку дівчину, а потім кидає її. Таку холодну кінцівку Театр Гілд у своїй нью-йоркській виставі (режисура Джошви Логана, сценографія Мільзінера) замінив: в останній дії дівчина пішла за хлопцем, якого вона покохала. Волтер Керр у Нью-Йорк геральд триб'юн/*New York Herald Tribune* від 20 лютого 1953 р. висловив думку, що вистава Логана надто загострена як для “делікатного настрою літнього заходу сонця”. Тож можна зробити

висновок, що стиль Чехова присутній і в тому, що зміна фіналу різко підірвала не виявлений до кінця підтекст попередніх дій. Іронію викликає думка, висловлена у статті Інджа про те, що п'єсу *Пікнік* слід порівнювати із "мандрівкою, у якій кожен момент повинен цікавити нас так само, як її мета".

Він вважав, що в його наступній п'єсі *Автобусна зупинка* (1955) навіть менше подій, ніж у *Пікніку*: ("*Автобусна зупинка*, як я гадаю, має менше реальних подій, ніж будь-яка інша п'єса, що будь-коли випливала на Бродвеї"). Його цікавив насамперед матеріал і послідовність подій; він шукав драматизму в намірах і бачив кожну постать у взаємодії з іншими персонажами. Зокрема, у цій п'єсі "бажання, незграбність та наївність ковбоя у пошуках кохання могли зацікавити лише при їх порівнянні на тлі тих самих декорацій з аморальністю Чері, розбещеністю професора, примітивністю Грейс та Карла, невинністю школярки Елми та поразкою її приятеля Вірджіла". Та все ж чи зіставлення випадкових людей на якійсь автобусній зупинці чи на пікніку достатньо, аби виправдати появу п'єси? Драма Інджа з їхньою спокійною говіркою мешканців Середнього Заходу та неопосередкованим зображенням героїв вказують на його співчуття до банальної екзистенції та духовної убогості людей, яких він робить героями своїх п'єс, однак пропонує він не більше, аніж сентиментальні вирішення їхніх проблем.

У 50-х р. реалізм запанував ще в одній ділянці. Фотографічний реалізм, притаманний телебаченню, крупний план дрібних "психологічних" деталей обличчя та рухів актора, домашня обстановка, добре допасована до популярної розваги, спрощені людські та соціальні проблеми, що характерно для телевізійних драм, усе це викликало появу нової плеяди драматургів на ранньому етапі розвитку цього засобу масової інформації. Увійшли до цієї групи письменники-натуралісти Тед Мозел, Реджинальд Роуз, Род Серлінг та Педді Чаєфські (1923 – 1981). Чаєфські писав недововка-

ми, а 1953 р. створив *Марті* – телевізійний портрет самотнього непривабливого чоловіка із Бронксу з неприємною роботою різника, настільки сором'язливого, що він ледве зважується призначити побачення такій же непривабливій дівчині, сором'язливій, як і він сам. Чаєфські спростив драматичні масштаби своєї п'єси, щоб вона відповідала вимогам телебачення, і *Марті* стала зворушливою історією про спільні потреби людей у великих містах. Скромний успіх мала також п'єса *Середина ночі* (телевізійна версія створена у 1954, а театральна – у 1956 рр.). Це лагідна розповідь безпретензійного удівця – єврея; він хоче одружитися з дівчиною, котра йому хіба що в доньки годиться. Свої ранні п'єси, призначені для телебачення, Чаєфські писав легко і з гумором, однак зумисне у мінорному ключі – писав про звичайнісіньких людей, і коли він пробував звернутися до ширшої тематики, йому ніколи не вдавалося досягнути широкомасштабності, необхідної для сцени.

Перелік американських драматургів 60–70-х рр., які певною мірою і надалі використовували реалістичне мовлення та образність, хоча й у символістському обрамленні, можна продовжити, згадавши для початку Едварда Олбі (1928) із вправною вокальною піротехнікою в п'єсі *Хто боїться Вірджинії Вулф* (1962) і закінчуючи Девідом Мейметом (1947- ) з його абсолютним чуттям народних ритмів та гумору міської говірки Середнього Заходу (*Американський Буффало*, 1977). Не повинно дивувати те, що на багатьох американських драматургів вплинула творчість Чехова, оскільки у всіх акторських школах Сполучених Штатів всевладно панували система Станіславського і його метод. Розвиток реалістичної гри підживлювався безліччю дрібних деталей, якими драматурги оживляли персонажів за чеховським зразком. В найкращих американських п'єсах було застосовано техніку, що виявляла правдивість, щирість, об'єктивність та стриманість персонажів. Драматурги мали на меті досягти реалізму,

який ґрунтується на старанно виписаних дисонансах: зовнішня видимість і прихована під нею істина, конфлікт позицій чи внутрішніх суперечностей героя. Несподівані зіставлення слів героя із його вчинками, правди із оманливою видимістю приводило до комізму та іронічного балансування на сцені, а це створювало певну дистанцію для публіки і допомагало оцінити ситуацію. Такого роду комедійний реалізм (можемо його називати “темним” або “чорним”) – якоїсь миті патетичний, наступної миті – уже різкий, гіркий, надає соціальній драмі несентиментальної двозначності. Саме ця двозначність і виявилася надзвичайно привабливою для скептиків ХХ ст., коли “немає середини”, якщо цитувати болючий діагноз хвороби нашої епохи, що його встановив Йєтс.

## 16 *Новий реалізм у Великобританії: від 1956 р. до сьогодні*

*Озирнись у гніві* (1956),  
*Коріння* (1959), *Врятовані* (1965).

У лекціях, які Ґренвіль-Баркер читав 1944 р. у Принстоні, він висловив думку, що існує два шляхи створення драматичних творів – експліцитний та імпліцитний; вони обидва радикально впливають на манеру акторського виконання. Для прикладу він обрав Чехова:

“Акторка, яка виконує роль пані Ранєвської, повинна внести до своєї гри не лише все те, що їй належить сказати і зробити згідно з п’єсою, а й повинна попри це достовірно та експресивно *бути* (це стосується також – а, може, й насамперед – пізніх творів Ібсена, експліцитних та імпліцитних водночас), інакше замість персонажа виникне тільки

величезна діра (*Послугування драмою/ The Use of the Drama*, с. 45)”.

Найкращі традиції реалізму в Британії з часів Шоу щодо вияву почуттів справді були пов'язані з імпліцитною грою, іноді аж настільки стриманою, що ці почуття зовні майже не виявлялися. Нова хвиля реалізму у Британії після Другої світової війни надала перевагу експліцитності, почуття виявлялися виразніше.

У різкій статті *Вони це називають крикетом/ They Call It Cricket* 1957 р. Джон Осборн рішуче писав: “Я хочу змусити людей відчувати, дати їм уроки чуття”. Він писав як новий драматург для нового покоління, і добір слів у нього – свідомо точний. Почуття, про які він говорив, були дещо полемічні, мали соціалістичне та євангелістичне забарвлення, однак бажання давати “уроки чуття” цікаво розширило форми реалізму. За кількома винятками, зокрема, якщо не брати до уваги ранніх п'єс Гарольда Пінтера, які, власне кажучи, безпосередньо не стосувалися дискусії про реалізм, ідеї Гренвіля-Баркера щодо творення драм на рівні підтексту забуті, і в загальному контексті в перспективі європейського та американського реалізму внесок Британії незначний. Тут працювали традиційно, тобто практично ігноруючи теорію Шоу, яка не дала світові жодного серйозного драматурга і не запропонувала нового зразка драматургії; однак сама національна драматургія розквітла буйно і виключно – чого давно вже не було в англійському театрі.

У міжвоєнний період лондонський театр опустився до посереднього рівня напівреалістичної драми. Після війни нова література спалахнула новими талантами. Молоді драматурги поверталися до витоків реалізму, не дбаючи зовсім про театральну традицію. Їхню творчість визначали як “драми кухонної раковини”, “драми смітника”, “гнівний театр”, “відданий театр” тощо. Пояснювали це явище по-різному: наслідками війни та розчаруванням у діяльності створеної





Королівський придворний театр. 1962 р.

Робітничою партією першої парламенської більшості, самим духом 1956 р. – року Суецу<sup>1</sup> та заворушень в Угорщині; духом бунту проти колоніальної соціальної структури Британії. Однак це був насамперед конкретний бунт проти традиційного репертуару лондонського театру для середнього класу, найбільше тут ішлося про віршовану драму Т. С. Еліота та Крістофера Фрая. Можливо, нова драма виявилася дещо загумінковою та обмеженою, проте це була енергійна драма ідей, написана прозою; спроба розбити стіну, яка, за словами Артура Міллера, “відгороджує британський театр від життя”. Вона завдала потужного удару одній із виплеканих культурних інституцій Британії, тож якщо навіть це означало перехід із вітальні на кухню, то нехай так і буде.

<sup>1</sup>Початок воєнних дій за володіння Суецьким каналом. – (прим. ред.).

Відродження драматургії у Британії було наслідком не якоїсь хорошої акторської школи, як це було в Америці, чи домінування певної драматичної форми та стилю, як це сталося у Німеччині, публічної дискусії щодо шляхів розвитку сучасного театру, як-от у Франції, а, власне кажучи, наслідком роботи однієї людини. Актор та режисер Джордж Дівайн (1910 - 1966) забезпечив притулок новим драматургам, заснувавши у 1956 р. Англійську режисерську компанію при Королівському придворному театрі. Хоча Королівський придворний театр, розташований доволі далеко від Вест Енду, був незручний і вміщав лише 614 осіб, однак саме там визнано Бернарда Шоу за керівництва Ведренна-Баркера у 1904 - 1907 рр. За кілька тижнів він опинився в колі уваги театральних колективів, а його драми стали предметом загального обговорення - Лондон до такого не звик. Отож за шість років компанія поставила майже 100 п'єс, з яких 64 - написали молоді автори: і багато хто з них лише розпочинав свою кар'єру драматурга. Цей рух красномовно представляв Кеннет Тайнен, полемічний критик газети Спостерігач/*The Observer*, а форумом для жвавих дискусій стали сторінки періодичного видання Енкор/*Encore*. Визнані актори старої школи стали перед дилемою: чинити опір чи допомагати розвитку нової драми. За своєю суттю компанія, яку створив Дівайн, була передусім створена для драматургів. Значною мірою зорієнтована на робітничий клас, вона представляла Театр, який виступав проти пристосовництва, ремісництва та похмурого традиційного мислення. Хоча молоді драматурги не мали досвіду роботи на професійній сцені, однак на їхньому боці як важливий чинник була молодість і кожен з них прокладав свій власний шлях методом проб і помилок.

Розвитку "Театру письменників" згідно з політикою, яку проголосив Джордж Дівайн, всіляко сприяли, заохочуючи нових драматургів і закликаючи нових романістів та поетів спробувати себе у драматургії.

Дівайн завжди неупереджено ставився до потоку текстів, що потрапляли на його стіл і кількість яких дедалі зростала. Проводячи проби без костюмів і готуючи одноразові вистави без декорацій, він особисто вирішував, які п'єси варто ставити на сцені. Можливо, Дівайн припустився помилки, не заснувавши постійної акторської трупи для вироблення узгодженого й логічного стилю вистав; можливо, він помилився, що не виробив репертуарної політики, котра б сприяла прийняттю радикальної п'єси публікою; однак Англійська режисерська компанія та театральний семінар Джоан Літлвуд в Іст Енді спільними зусиллями перетворили Лондон на центр експериментального театру по суті за одну ніч.

Тематика п'єс вразила глядачів новизною – часто вони стосувалися життя сільських чи міських трударів, яких раніше використовували лише як джерело комічних характерів. (1968 р. Королівський придворний театр віднайшов для себе п'єси Д. Г. Лоренса: *Шахтарська ніч у п'ятницю*, написану 1906 р., *Невістка* – 1912 р. та *Вдовині літа місіс Голройд* – 1914 р., які не сприйняли п'ятдесят років тому). Нова соціальна група принесла на сцену цілу низку регіональних говірок, зродивши в діалогах відчуття справжнього життя: дія *Озирнись у гніві* відбувається у Бірмінгемі, Шейла Делані змальовує Ланкашир, Ален Оуен – Ліверпуль тощо. Відповідно до змін у тематиці добре облаштовані елегантні декорації для середнього класу поступилися місцем кухням та горищам із жалюгідними газовими плитами, дошками для прасування та ліжками. Однак при цьому вражає те, що багато нових п'єс, навіть п'єс, що їх написали романісти Енґес Вілсон та Мюріел Спарк, спиралися на структуру “добре скроєної п'єси”, мета якої – досягти типової емоційної кульмінації, що часто завершується суто сентиментальною розв'язкою. Найслабшим місцем драми для робітничого класу виявилася її неспроможність привернути увагу тих же робітників. Арнольд Вескер особливо гостро усвідомлював цю неспромож-

ність. А коли новатори на зразок Джона Осборна звернулися до історичної тематики (*Лютер*, 1961) та тематики середнього класу (*На Захід від Суецу*, 1971), це стало виявом потреби завоювати ширшу публіку.

Уперше спалах нового реалізму став відчутним, коли у 1956 р. Королівський придворний театр показав *Озирнись у гніві* Джона Осборна (1929-1994) у режисурі Тоні Річардсона. Із тодішніх рецензій важко було зрозуміти, що п'єса стане вододілом в історії британського театру. У передовій статті Таймзу від 26 травня йшлося про те, що головний герой, Джиммі Портер, “явно розгніваний юнак”, а далі, на його виправдання, автор додавав, що “юнаки у різні епохи, мабуть, дуже схожі один на одного”; подаючи прогноз, що “найімовірніше справжня атмосфера нашого часу виявиться надто наближеною до настроїв минулого століття”. Дев'ятого травня у цій же газеті досить холодно висловився театральний критик: “У цій першій п'єсі є фрагменти, написані гарно й різко, однак її загальна структура не відповідає правді”, і продовжив далі:

“П'єса значною мірою складається із гнівних тирад. Герой сприймає себе, очевидно, так само, як автор, за речника молодого повоєнного покоління, яке розглядається довкола себе й нічого доладного не знаходить у цьому світі”.

Таке зауваження, мабуть, відображало загальне сприйняття п'єси, однак стаття Кеннета Тайнена на її захист у *Спостерігачі* від 13 травня повністю розгромила опозицію. Чи слід вважати Джиммі Портера лише молодим вискочнем?

“Зі своїм уподобанням до самоаналізу, хистом створювати грубувату пародію, своєю непідробною щирістю, зневагою до “фальшу”, звичкою розмовляти із самим собою та відчайдушним переконанням у тому, що час зрушився, Джиммі Портер – най-

довершеніший молодий вискочень з часів Гамлета, принца Данського... Просто Джиммі – жива душа; тут мало місце таке надзвичайно рідкісне драматичне явище, як акт оригінального творення ..... Сумніваюся, чи міг би я любити когось, хто не хоче переглянути *Озирнись у гніві*. Це найкраща молодіжна п'єса останнього десятиріччя”.

Тайнен ніколи не писав так дотепно, наголошуючи на тому, що зовсім не йдеться про добрий театральний смак: “Портери нашої епохи жалкують за тиранією доброго смаку”. А Гарольд Гобсон із Санді таймз/*The Sunday Times* розглянув п'єсу з погляду нової моралі, процитувавши слова Елісон, дружини Джиммі, коли вона вигукує в 2-й дії: ”Мені хочеться трошки



Джон Осборн, *Озирнись у гніві*, Королівський придворний театр, Лондон, 1956. Кеннет Гейг у ролі Джиммі Портера, Алан Бейтс у ролі Кліффа та Мері Ер у ролі Елісон.

спокою”. “Саме спокій вона врешті й отримує”, писав Гобсон, “як його отримує Раскольніков, коли визнає себе винним”.

Як п'єса, *Озирнись у гніві* має й певні вади. Вчинкам її героїв бракує вмотивованості, якої вимагає натуралістична драма, до того ж Осборн приділяє надто мало уваги решті персонажів, окрім Джиммі. Як і в багатьох інших п'єсах Осборна, тут теж не відчуваємо лаконічності викладу. Саме на цьому й наголошував Гобсон, коли скаржився, що “невпинний потік співчуття до власної персони – це випробування терпіння публіки”. Закінчується все зручною для автора сценою сентиментального примирення Джиммі та Елісон. Ставлячи п'єсу, Англійська режисерська компанія не мала на меті відкрити нового драматурга, якому є що сказати. Джиммі Портер мав “справжній сучасний акцент”, “автентичний новий тон 50-х. Проте критики ані словом не згадали про нові підходи і форми драми, що віддзеркалювали нові теми. Брехт і Беккет прийшли і відійшли, так наче їх ніколи й не було, а “драма кухонної раковини”, здавалося б, підтвердила прихильність британського театру до натуралізму”.

*Озирнись у гніві* – це, як виявилось, більше, ніж просто хороша літературна драма. Твір Осборна був третьою режисерською роботою компанії, а швидкий успіх п'єси дав кошти на здійснення багатьох інших проєктів, з яких лише декілька принесли прибутки. Зокрема, для реалізації усіх п'єс Джона Ардена постійно лише витрачали кошти, попри те, що *Танець сержанта Масгрейва* (1959) доволі часто ставили в університетських театрах, а також вивчали у школах. Успіх *Озирнись у гніві* переконав також, що сумнозвісна слава – важлива складова авангардного театру. П'єса Осборна викликала безпосередній конфлікт у залі серед глядачів різних соціальних верств та поколінь. Він стосувався одного питання: чи мав право молодий опозиціонер нижчого класу взяти за дружину дівчину порядного походження і потягнути її вниз своєю духов-

ною вбогістю. Після цього обрбзи та епатаж публіки стали однією із тактик нового руху.

У наступній п'єсі Осборна *Розважальник* (1957) від його агресивного реалізму зосталася хіба що дешиця. Та все ж Арчі Райс – її головний герой – до певної міри був персонажем провокативно двозначним. Цей патетичний другосортний комік мюзик-голлу унікав правди про власне життя, постійно кидаючи іронічні дотепи – звичка, якої він набув на непривабливій роботі. У 1956 р. у Лондоні побував Берлінський ансамбль, давши змогу театралам уперше побачити і відчути стиль Брехта на сцені, і тоді Осборн надав своїй п'єсі напівбрехтівського обрамлення. Таким счином сам театр ставав наче копією відмираючого британського мюзик-голлу, а декадентська мішанина старомодного патріотизму та неперебірливого сексу неначе навмисне була призначена символізувати ситуацію в країні. Це був чудовий театральний хід, коли звичний образ клоуна пом'якшувався образом розбитого приватного життя Арчі. Осборнові це дало можливість використати драматичну сатиру, яка меншою мірою залежала від поезики реалізму.

Завдяки стилістичній віртуозності Осборн не раз заводить глядачів у двозначну ситуацію. Ми обожнюємо Джиммі Портера у виконанні Кеннета Гейга, захоплюємось Лоренсом Олів'є в ролі Арчі Райса, та нам жахливо не до вподоби, що вони мають владу над нами. Дехто вважає найкращою п'єсою Осборна позбавлений форми і не надто гумористичний опус реалістичного спрямування *Незаперечні докази* (1964). Це, по-суті, монолог, оскільки в центрі уваги – убогий юрист Біл Мейтленд, який, коли не говорить з іншими, розмовляє сам із собою. Він втрачає дружину, коханку, доньку та своїх клієнтів; а всілякі розлучення, за які він береться як юрист, – наче віддзеркалення його власного шлюбу; сценічно цей момент підкреслено тим, що ролі всіх клієнток грає одна й та ж актриса. Отож, він походить своїм стареньким офісом, за словами Бернарда

Левіна, і чинить “символічний суд за злочин існування”. Словесний потік плине двома рівнями – один призначений для всіх, другий для самого героя. Іноді ці потоки стають нероздільні, і якщо темою повоєнної драми – було не вміння спілкуватись, то тут вона проявляється у формі діалогу. Цей власне реалістичний портрет зрілого чоловіка, який перебуває у розпачі від того, чим обернулося його життя, – став невеличким шедевром у формі безперервного монологу. Найкращий приклад такої балакучості – це тирада Мейтленда з приводу його сімнадцятирічної доньки та її покоління; як говорить про це Левін, “п’ятнадцять сотень рішучих безперервно виголошуваних слів, висловлених у поспіху одним нестримним потоком так, як вугілля, що падає з вантажівки з відкритим кузовом, однак вони захоплюють нашу увагу і вже не відпускають її. Проте поки Мейтленд говорить, дівчина мовчки стоїть, оцінюючи батька та його покоління, і її мовчання набагато красномовніше, ніж усі Мейтлендові слова, саме у мовчанні й заховано найглибший моральний зміст п’єси”.

Усе ж можна запитати, чи усе це творить п’єсу, яка насправді промовляє до глядачів, чи маємо просто психологічне дослідження для допитливих, фотографічну фіксацію людської поразки, придатну лише для того, аби передати її кудись до архіву? Проблеми, які порушує Мейтленд, іноді хвилюють усіх, однак чи в його жалісливості до самого себе достатньо добре розкрито стан людини? Чи справді п’єса Осборна, позначена байдужістю до думки глядача, є нашим спільним надбанням? Мабуть, їй бракує суттєвих елементів справжнього реалізму. Важливе питання порушується й тоді, коли ми ставимо під сумнів сприйняття Ніколя Вільямсона в ролі Мейтленда у виставі 1964 р. і у відновленій виставі 1978 р., що її визнали як одну з найкращих у сучасному британському театрі. Чи ми, однак, ідентифікуємо себе з цією постаттю – чи тільки подивляємо багатогранну гру актора, схилиємося перед героєм чи перед акторським талантом? Проте



все найкраще в блискучому стилі п'єси Осборна псує відсутність відстороненості та сумнівна комедійність. "Не достатньо реалізму самого по собі: він повинен бути мистецьки нереальним".

Джон Арден своїми ранніми п'єсами, зокрема, *Води Вавілонські* (1957) та *Живіть як свині* (1958) – заявив про себе як новий реаліст. І хоча він не потрапив у пастку дидактичних повчань, його творчість спочатку, як видавалося, була досить перенасичена натуралістичними тенденціями. *Живіть як свині* – найнатуралістичніша із його п'єс. У ній зображено милу сім'ю Джексонів; вони мешкають у передмісті і їхнє спокійне життя брутално і грубо порушили сусіди – родина Соні – цигани, яким надала притулок місцева рада. Обидві сім'ї виглядають непривабливо, і Арден створює провокативну ситуацію, не засуджуючи жодної із сторін, не роблячи жодних висновків щодо соціального конформізму чи небезпек, які чатують на нас у процвітаючій державі. Глядачі ж виявилися неготовими до відповідальності за власну думку. 1959 р. Джон Арден показав, на що він здатний. Його схильність до діалектики яскраво виявилася у п'єсі *Танець сержанта Масгрейва*. Позиція автора щодо пацифізму багатозначна, а за формою підкріплена брехтівськими прийомами історичності та відстороненості. Арден назвав цю п'єсу "неісторичною притчею", рівно ж як "реалістичним, але не натуралістичним театральним твором", мета якого – досягти найбільшої об'єктивності, вмонтовуючи реалістичні деталі у стилізовану дію. Невдовзі Арден виявив, що можливості життєвої правдоподібності вельми обмежені, його розрив з натуралізмом ми обговорюватимемо у третьому томі.

Хоча Арнольд Вескер (1932) бавився нереалістичними структурними прийомами, проте він – найбільший натураліст першої групи нових драматургів Королівського придворного театру. Його драми – це п'єси з тезою, і як драматург, він постійно ризикує стати проповідником. Його рання драматургічна трилогія

*Байдужий помирає*, присвячена питанню політичної свідомості робітничого класу, була аж надто зухвалою як на той час. На підтвердження основного аргументу трилогії, у першій п'єсі *Бульйон з ячменем* (1958) мова йде про життя єврейської сім'ї із лондонського Іст Енду. Дія починається безпосередньо перед Другою світовою війною. Триває період вуличних сутичок між правими та лівими угрупованнями - аж до періоду повоєнних розчарувань. Друга п'єса - *Коріння* (1959) - мабуть, найкращий твір Вескера. Вона досконало двозначна у своїй дидактичності, з ідеєю, вписаною в саму тканину реалістичної дії. Самоосвіта молодої жінки Беті Браєнт у сільській місцевості Норфолку в певному розумінні перетворюється на освіту глядачів п'єс Вескера, оскільки сюжетну лінію накреслено за принципом погляду лише одного героя. *Коріння* - п'єса не така хаотична й заплутана як *Бульйон*, у ній автор успішно стверджує певну ідею, не відмовляючись від опису реального світу. П'єса стимулює аналіз особистого досвіду, а не вимагає сліпої віри. Навряд чи нам імпонуватиме зухвалий хлопець Беті та бездушність і байдужість її сім'ї, але ми приймаємо зміни, які з нею відбуваються. У третій п'єсі *Я говорю про Єрусалим* (1960) двоє членів сім'ї Браєнт переселено до "нового Єрусалиму" у тому ж Норфолку, однак тут Вескеріві не надто вдалося забути власні почуття й використати іронічний тон *Коріння*.

*Коріння* вперше поставив Белградський театр у Ковентрі - місце багатьох тогочасних сценічних відкриттів. Його приєднали до Королівського придворного і на довершення перевели аж до Театру герцога Йоркського у Вест Енді. Виставу поставив Джон Декстер. Сценографія Джоселін Герберт була по-справжньому новаторська у своїй автентичності та викликала в пам'яті низку асоціацій. Алан Браєн писав у *Глядачі/The Spectator* від 10 липня 1959 р.:

“Місце дії тут - кухня працівника ферми - неохайна, хоча по-своєму затишна, убо-

га й захаращена, із старими дешевими меблями, лінолеумом, шпалерами крикливого кольору та візерунку, годинником і радіоприймачем у вигляді примітивно відтвореного грецького храму і (звісно ж) переповненою раковиною для миття посуду”.

Так, це була справжня “раковина сільської кухні” – досконале тло безглузлого та бридкого домашнього існування поміж “теплих напівсонних свійських тварин”, якими й були, власне, члени сім’ї Беті. Роль матері “з поставою, як буханка домашнього хліба, та обличчям, схожим на йоркширський пудинг” виконувала Гвен Нельсон. Вона здавалася при цьому особою не лихою, а доброзичливою, хоча “іноді жахала чимсь тваринним, породженим глупотою і тупістю”.

Сценографія доводила думку, що – як її висловила Таймз – “непопулярна (однак майже незаперечна?) істина полягає в тому, що багато пересічних людей живуть бездумним, беззмістовним, нищим життям, і якщо це наші корені, то чим швидше ми розірвемо усі зв’язки з ними, тим краще”. Назва п’єси містить у собі тонку іронію, а Беті, яку прекрасно зіграла Джоан Плаурайт, використано для того, аби виразніше показати сім’ю. Але вся оригінальність, вся сіль п’єси полягає в тому, що Беті мешкала з Ронні Каном із *Бувльйону*, отож від нього вона й перейняла критичне ставлення до сільського життя. Оскільки його не вводять у дію задля досягнення іронічного ефекту, ми можемо – парадоксально – приймати його тези, проголошені устами дівчини. Та Беті перестає бути просто папугою, яка повторює почуті думки. У другій дії вона пускається у божевільний танок. Коли з грамофона лунає фарандола із “L’Arlesienne”,

“Донька починає пританцьовувати босоніж, заплющивши очі, розчепірівши пальці, ніби пародіюючи балет. Мати трясє своїми

старечими кістками і поблажливо бурмоче собі під ніс: “Вона – наче молоде ягнятко”. На цьому опускається завіса після другої дії *Коріння*.”.

“Хіба ж тут замало життя, щоб аж дух перехопило?” – запитав Алан Браєн. Навпаки, він зауважив, що “це найбільш вражаючий і найправдивіший епізод” з усіх сцен, які він бачив “за вісімнадцять місяців відвідин театру”. У Санді таймз/*The Sunday Times* від 5 липня Гарольд Гобсон назвав цей епізод “відверто неправдоподібним; вразливі люди на зразок Беті так не чинять”, і, крім того, “натуралістичність п’єси не підготувала нас до цього вибуху діонісійського божевілля”, однак на завершення він додав, що “саме в цей момент можна безпомилково визначити, що містер Вескер – драматург”. Коли врешті-решт стає відомо, що коханець Беті, інтелектуал Ронні – справжнісінький шахрай, і не з’явиться на сімейне зібрання, то Браєн робить висновок, що радісний танок дівчини урівноважує фінальна сцена, “коли сімейний хор, хрюкаючи та сопучи, проштовхується до корита, перетворившись знову на тварин”. Ронні покинув її, але коли беззахисна Беті стоїть самотою, з’являється думка, що наперекір Ронні, сім’ї, своїм кореням, вона раптом починає по-своєму бачити і розуміти природу речей.

Публіка також на все реагує по-своєму. І не дивно, що п’єсу по-різному сприймали у Ковентрі, Лондоні та Нью-Йорку. Норфолкський діалект звучав цілком незвично, і Таймз визнала це суттєвим недоліком, а жменька не надто розумних персонажів аж ніяк не могла вести виразні й цікаві діалоги. Поява натуралістичної драми на сцені є завжди загрозою замучити глядачів нудними героями, а життєва монотонність без перипетій навряд чи може служити відповідною основою для сценічної дії. Однак п’єса *Коріння*, хоча і написана у натуралістичній традиції, стала найправдивішою розповіддю про британських робітників, у якій їх показали не благородними жертвами.



Арнольд Вескер, *Коріння*, Королівський придворний театр, 1959. Режисер – Джон Декстер, сценографія Джоселін Герберт. Джоан Плаурایت у ролі Бетті Браєнт.

Після 1956 р. виникла дискусія стосовно того, які з нових драматургів справді належать до школи “кухонної раковини”. Як це було з Арденом, ранні п’єси Гарольда Пінтера (1930) теж спершу зараховували до реалістичного напрямку, оскільки він вибирав тлом дії

середовище нижчого класу та талановито користувався лондонською говіркою кокні. Однак Пінтер, по суті, відштовхувався від Семюеля Беккета, тож його радше можна вважати символістом. Протягом десяти років слідам за першою з'явилася друга група енергійних молодих драматургів, хоча вже й не настільки прив'язаних до мистецької течії реалізму. Багато хто з них розпочинав писати у реалістичній манері, проте, коли вплив Іонеску, Беккета й Брехта став відчутним у британському театрі, вони узялись за експерименти з експресіоністськими, абсурдистськими та іншими ефектами. Серед них виділяється Едвард Бонд (1935) як драматург, який перейшов від яскравого реалістичного змалювання суспільних низів у драмі *Врятовані* (1965) до екстравагантних та нереальних образів насильства й страху, як засвідчує перероблений ним шекспірівський матеріал у п'єсі *Lір* (1971).

Коли *Врятованих* поставили у Королівському придворному театрі в режисерському рішенні Вільяма Гаскіла, на голову автора посипалися звинувачення у садизмі та непристойності. Головним чином йшлося про центральну сцену, в якій банда підлітків-головорізів, вимастивши у візочку немовля його ж власними екскрементами, жбурляє в дитину каміння. Кореспондент Таймз стверджував, що це найогидніша сцена, яку він коли-небудь бачив у будь-якому театрі; він проклинав п'єсу, називаючи її “тупим натуралістичним твором”, вважаючи автора зацікавленим лише у “систематичній деградації такої тварини як людина”.

“[Містер Бонд] написав твір, який стане найпотужнішою зброєю в руках тих, хто нападає на сучасну драму, вважаючи її не продуманою, безпідставно насильницькою та жалюгідною. Чому ж тоді театр її прийняв? ...Перед таким фактом вже не можна прикриватися фразою на зразок “поганий смак”. Однак можна вимагати пояснення, яку ж мету вона переслідує”.



Едвард Бонд, *Врятовані*, Королівський придворний театр, 1965. Режисер Вільям Гаскел. Сцена VI.

Спершу закон дозволяв показувати такі п'єси у “театральних клубах”, та згодом лорд Чемберлен віднайшов підстави для заборони вистав такого сорту. Безпосереднім наслідком його дій у 1967 р. стала відмова парламенту від будь-якої театральної цензури. Драма Бонда спричинилася до розширення можливостей реалістичного зображення життя на сцені, але конфлікти з цензурою, на жаль, відвернули увагу від проблематики п'єси. Під час публічної дискусії в театрі 14 листопада 1965 р. Мері МакКарті підтримала п'єсу, назвавши її “доволі делікатною” у зображенні правди. У листі до Спостерігача/*The Observer* Лоренс Олів'є також виступив на захист п'єси, вказавши, що Бонд помістив свій насильницький акт у першій половині п'єси, як це зробив Шекспір у *Макбеті* та *Юлії Цезарі*, отож Бонд таким чином нібито намагався зацікавити глядача наслідками розвитку подій на сцені.

Певні труднощі у сприйнятті полягають у тому, що *Врятовані* є надто натуралістичні і як п'єса і як вистава. Бондові вдалося написати діалог для людей,

які майже не вміють висловлювати свої думки. Таймз вважала його “рабом буквалізму”. А саме становище героїв легко собі уявити. Дитя зачате й народжене, але небажане. Воно весь час плаче, аж доки мати-невіглас не нашпигує його аспірином. У стані наркотичного сну дитину залишають саму у візочку, і вона стає центром уваги зграї хлопчаків. Хлопці заговорюють із дитиною з добрими намірами, але не отримавши відповіді, закидують її камінням. У вступі до Нового театру Європи/*The New Theatre of Europe* (1970) Мартін Есслін так підсумував усе це: “Отож жахливий брутальний фізичний акт вбивства немовляти стає втіленням, конкретизацією моральної проблеми: проблеми дитини, яку не люблять, яку породили люди вкрай низького інтелектуального рівня, не здатні контролювати себе чи взяти на себе хоч якусь відповідальність”. Есслін знайшов чимало аналогій до цього вчинку, наприклад, есесівець убиває єврея, тому що не може уявити почуття своєї жертви, або ж пілот-бомбардувальник скидає бомби на місто, тому що не бачить мішені-людини. У своїх *Нотатках автора/Author's Note* до п'єси Бонд стверджував, що каменування – це суто “англійське применшення”: “Порівняно із “стратегічним” бомбардуванням німецьких міст – це несуттєва жорстокість, а порівняно з культурним та емоційним розбещенням більшості наших дітей наслідки його теж несуттєві”.

Бонд пішов навіть далі. Він стверджував, що ця його п'єса – комедія:

“*Врятовані* – майже безвідповідально оптимістична п'єса. Лен, головний герой, за природою своєю добрага, незважаючи на виховання та оточення, він і залишається добрим попри усі перипетії у п'єсі... Завершується п'єса мовчазною соціальною безвихіддю, однак якщо глядач вважає таку кінцівку песимістичною, то це лише тому, що він не навчився хапатися за соломинку. Хапання за соломинку – це єдиний реальний вихід”.



Попри всю цю брутальність молодий Лен залишився вірним матері своєї дитини. Екстремальність ситуації виправдана – це спосіб визначити, наскільки маленькою є частка надії, яку Бонд знаходить у цьому жахливому житті. Наприкінці п'єси Лен вирішує залишитися і полагодити крісло, кидаючи фразу: “Принеси-но мені молоток” – ось вам і проблеск надії у безнадійній ситуації. У цій п'єсі Бонд уперше розглядає тему, яка опісля буде в нього постійно повторюватись: невинність завжди легко можна спотворити жорстокістю інших. А викликала вона гнів, тому що драматург надто реалістично показував насильство та зло. Ніхто не говорив про зло та насильство, драма просто показувала їх. Діалог написано у низькому стилі не для того, аби обговорювати його учасників; стиль просто репрезентував їх. Есслін повідомляв, що у Відні німецька версія з'явилася на сцені лише тоді, коли для відтворення діалогів знайшли відповідне німецьке просторіччя. Він додав: якщо п'єса здобула успіх в Америці, то її слід перекласти на відповідне американське просторіччя. Оце вже справжній реалізм: естетичний розрив між світом сцени та світом глядачів зменшено до мінімуму. Коли Бонд почав писати у дещо сюрреалістичній манері, образи його стали не такими болісними.

Деякі англійські драматурги, як от Девід Мерсер (1928-1980) та Девід Сторі (1933), працювали в реалістичній поетиці вже раніше і належали до суто реалістичного напрямку. Інші розширили традиції реалізму, впроваджуючи елементи серйозної комедійності. *День з життя Джо Егга* (1967) Пітера Ніколса (1927) – чорна комедія про життя батьків хворої дитини, подана у формі гри, в яку втягують глядачів. У *Розважанні містера Слоуна* (1964) Джо Ортона (1933-1967) з'являється чорний гумор, який перетворює реалістичну ситуацію майже на гротеск; пізніші його п'єси – це фарси.

Бурхливий розвиток оригінальної британської драматургії, який розпочався у 1956 р., не схожий на

рух натуралізму в Європі наприкінці XIX ст. В його основі не лежала якась послідовна й обґрунтована теорія, як це зазвичай траплялося раніше в Британії. З самісінького початку різновид реалізму був тут невизначеним і глядачі ніколи не знали, виявиться наступний твір шедевром чи нікудишньою писаниною. Однак новий реалізм дав потужний поштовх для художнього вивільнення, і британський театр став свідком появи надзвичайно великої кількості нових п'єс, написаних без будь-яких обмежень щодо предмета, форми чи мови. Для задоволення потреб глядача ціла низка нових акторів навчалася місцевих звичок та акценту, причому робили вони це так ретельно, як колись готувалися грати Шекспіра. Зростання кількості провінційних театрів стало подальшим несподіваним наслідком руху “розгніваних молодих”. Безпосередній результат нового духу в театрі – поява сприятливого клімату для експериментів у повоєнному Лондоні, що за масштабами можна порівняти лише з атмосферою довоєнного Парижа.

## **17** *Реалістичний театр: ретроспектива*

Реалістичний імпульс, бажання правдиво відтворити на сцені фрагменти справжнього життя в останні сто років були присутні навіть у часи, коли реалізм як метод постійно змінював свою мету й форму. Агресивний натуралізм Золя, який прагнув навчити глядачів бачити те, чого вони самі добачити не вміли, поступився м'якому й прихованому імпресіонізму, за допомогою якого Чехов намагається підготувати публіку до нового сприйняття світу. Реалізм можна застосовувати як у драмі, так і у виставі; можна створити

210

якусь гіпнотично довершену Стріндбергівську ілюзію або ж використати як ілюстрацію, щоб зробити правдоподібною ірландську легенду. Реалістична п'еса може досліджувати людську душу; це робили в своїх драмах Ібсен і О'Ніл. Але щоб сягнути глибин психіки, доводиться користуватися нереалістичними набутками експресіонізму чи символізму. Змушувати глядача до рефлексій можна лише до певного моменту. Потім уже хіба тільки діалектика Шоу здатна заспокоїти викликаний апетит. Попри усі ці варіації – чи, мабуть, у зв'язку з ними – уміння відтворювати реалістичні сцени в руках сучасних драматургів та акторів – обов'язкове знаряддя. І вони весь час повертаються до початків сучасного реалізму, аби пізнати таємниці його творців.

Видатні здобутки великих майстрів-реалістів Ібсена, Стріндберга та Чехова кидають величезну тінь на усі ті п'еси, автори яких ведуть пошук нового напрямку в драмі ХХ ст. Досягнення великих сприймається як абсолютне мірило для сучасних спроб реалістичної драматургії. Можливо, дехто хотів би побачити трохи більше Ібсена в Артура Міллера чи Джона Осборна, трохи більше Стріндберга в Юджина О'Ніла, трохи більше Чехова у Бернарда Шоу чи Теннессі Вільямса. А коли ми озирасмося назад, щоб оцінити загальний внесок реалізму в розвій сучасного театру, то бачимо, що принципи та взірці реалістичної гри, встановлені передовсім Станіславським та Московським художнім театром, суттєво прислужилися усім театральним засобам інформації, в тому числі кінематографу й телебаченню. Сьогодні їх навряд чи може ігнорувати у своїй освіті будь-який актор-початківець. Реалізм висунув нові важливі естетичні вимоги до всіх учасників театального видовища: драматурга, актора, режисера та глядача.

Найкращі п'еси реалістичного спрямування написано після війни. Поставало навіть запитання, чи нова хвиля – це не просто втомлена стара, яка все ще пульсує. Натуралізм справедливо визнають

найпотужнішою течією ХІХ ст. як у романі, так і в драмі. Він дав початок усім суттєвим відгалуженням, які з'явилися уже в ХХ ст. Реалістична дія, навіть коротка і прихована, часто стає підставою для сценічної метафори чи забезпечує противагу для не-реалістичних елементів дії. Бідолашний Том – це умовне alter ego Ліра і водночас реалістичний образ жебрацтва. Навіть театр символізму з його великими релігійними циклами середньовіччя, високопоетичною драмою елізаветинського періоду черпав свою майстерність, торкаючись землі, сягаючи часом якоїсь реалістичної постаті чи події, щоб нагадати звичайній публіці про земну реальність.

Проте упродовж усього ХХ ст. не припинявся опір театрові психологічного реалізму, повсякденній мові та поведінці. Ми розглянемо, як опозиційні сили самі поділилися на символізм та експресіонізм. З одного боку, після Ібсена та Метерлінка, потужні індивідуальні почуття, що вимагали особливо ліричних та фантастичних виявів, зродили символічні образи життя як сну, стану свідомості, надчутливого сприйняття. Звідси – інші, сюрреалістичні, чи навіть абсурдистські сценічні образи. З іншого боку, соціальні та політичні тези, які творили основу найкращих натуралістичних п'єс, набули форми продуманих, раціональних та сатиричних тверджень, підхопивши справу драматургії там, де її полишило реалістичне мистецтво ідей. Іноді це була навіть поетична візія, експресіоністська за формою, що апелює однаково і до розуму, і до емоцій.

У двох наступних томах зроблено спробу відокремити і накреслити ці дві лінії розвитку сучасної драми – символістську та експресіоністську, лінії Арто і Брехта.

## Таблиця театральних подій

1. Реалізм і натуралізм
2. Символізм, сюрреалізм і театр абсурду
3. Експресіонізм та епічний театр

[Півжирним шрифтом виділені пункти, про які йдеться в цьому томі]  
Умовні позначення:

*n* = написано, *n* = поставлено, *з* = засновано, *у* = умер

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1851 Луї Наполеон – король Франції	“Опера і драма” (“Opera and Drama”) <i>n</i> Вагнер	
Велика виставка, Лондон	Ібсен ставить п'єси в Бергені та Крістіанії (до 1862) використовується світло рампи	
1859 <b>“Походження видів”</b> <b> (“Origin of Species”)</b> <i>n</i> Ч.Дарвін		
1861 Об'єднання Італії Громадянська війна в Америці (до 1865) 1865 Убивство Лінкольна		“Трістан та Ізольда” (“Tristan and Isolde”) <i>n</i> Вагнер
1866		<b>“Суспільство”</b> <b> (“Society”)</b> <i>n</i> Робертсон
1867 Канадський домініон <b>“Капітал” (“Das Kapital”)</b> <i>n</i> Маркс <i>у</i> Бодлер	<b>Саксо-майнінгенська труппа з Георгом II</b>	“Бранд” (Brand) <i>n</i> Ібсен
		“Пер Гюнт” (“Peer Gynt”) <i>n</i> Ібсен <b>“Каста” (“Caste”)</b> <i>n</i> Робертсон

## Таблиця театральних подій

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1870 Франко-пруссська війна (до 1871) у Діккенс	у Дюма-батько	
1871 Об'єднання Німеччини	“Мета опери” (“Purpose of the Opera”) н Вагнер	
1872	“Народження трагедії” (“The Birth of Tragedy”) н Ніцше	
1873		<b>“Тереза Ракен”</b> <b>(“Thérèse Raquin”)</b> н Золя
1874	<b>Тур Саксо-майнінгенської трупи</b>	
1876 Винайдено телефон	Збудовано Байройтський театр	Цикл “Перстень Нібелунгів” (“The Ring cycle”) н Вагнер
1877 Винайдено грамофон		<b>“Підпори суспільства”</b> <b>(“Pillars of Society”)</b> н Ібсен
1879		<b>“Ляльковий дім”</b> <b>(“A Dolls’ House”)</b> н Ібсен Опубліковано “Войцек” (“Woyzeck”) Бюхнера
1880 у Джордж Еліот, Флобер	<b>“Натуралізм у театрі”</b> н Золя Електричне освітлення в театрі	<b>“Підпори суспільства”</b> <b>(“Сипучі піски”)</b> у Лондоні
1881 у Достоевський		<b>“Примари” (“Ghosts”)</b> н Ібсен

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1883	Німецький театр у Берліні, у Вагнер	<b>“Примари”</b> н у Стокгольмі <b>“Дика качка”</b> (“The Wild Duck”) н Ібсен
1887	<b>“Вільний театр”</b> у Парижі з Антуан	<b>“Батько”</b> (“The Father”) н Стріндберг
1888	Дагмар театр у Копенгагені з Стріндберг	<b>“Сила темряви”</b> н Толстой <b>“Фрекен Юлія”</b> (“Miss Julie”) н Стріндберг
1889 у Браунінг	<b>Вільна сцена</b> у Берліні з Брам	<b>“Ляльковий дім”</b> н у Лондоні і Нью-Йорку
1890 у Ван Гог	<b>Вільна народна сцена,</b> Берлін з Вілле у Бусіко	н <b>“Примари”</b> в Парижі <b>“Гедда Габлер”</b> (“Hedda Gabler”) н Ібсен <b>“Неминуча”</b> (“The Intruder”), <b>“Сліпці”</b> (“The Blind”) н Метерлінк
1891 у Мелвілл, Рембо	<b>“Незалежний театр”</b> у Лондоні з Грайном <b>“Квінтесенція ібсенізму”</b> н Шоу	н <b>“Примари”</b> у Лондоні <b>“Пробудження весни”</b> (“Spring’s Awakening”) н Ведекінд
1892 у Теннісон		<b>“Ткачі”</b> (“The Weavers”) н Гауптман <b>“Будинки вдовця”</b> (“Widower’s Houses”) н Шоу <b>“Графиня Кетлін”</b> (“Countess Cathleen”) н Йєтс

## Таблиця театральних подій

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1893 Мопассан, у Чайковський	<b>Театр Творчості</b> (Thivtre de l'Oeuvre) з Люне-По	<b>“Професія місіс Воррен”</b> (“Mrs. Warren’s Profession”) <i>и</i> Шоу “Пеліас і Мелізанда” (“Pellias and Melisande”) <i>и</i> Метерлінк
1894	<b>Брам</b> у Німецькому театрі	<b>“Зброя і людина”</b> (“Arms and the Man”) <i>и</i> Шоу “Земля бажання серця” (“Land of Heart’s Desire”) <i>и</i> Йєтс
1895 Зроблено перший фільм	“Сценічне втілення вагнерівської драми” (“La Mise-en-scene du drame Wagnerian”) <i>и</i> Аппія	<b>“Ляльковий дім в Америці</b> “Дух землі” (“Earth Spirit”) <i>и</i> Ведекінд
1896 у Верлен	“Скарб покірних” (“The Treasure of the Humble”)  <i>и</i> Метерлінк	“Саломея” (“Salomiy”) <i>и</i> Люне-По “Король Ублю” (“Ubu roi”) <i>и</i> Жаррі <b>“Чайка” у Санкт-Петербурзі</b>
1897 у Брам	<b>Московський художній театр (МХТ)</b> з Станіславський і Данченко	
1898 у Малларме		<b>“Чайка” <i>и</i> (МХТ)</b> “Дорога в Дамаск” (“To Damascus”) <i>и</i> Стріндберг
1899 Англо-бурська війна (до 1902)	“Музика та інсценізація” (“Die Musik und die Inszenierung”) <i>и</i> Аппія	“Коли ми, мертві, прокинемося” (“When We Dead Awaken”) <i>и</i> Ібсен



Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1900 у Ніцше	<b>Ірландський літературний театр з Йєсте і леді Грегорі</b>	<b>“Дядя Ваня” н Чехов</b>
1901 Австралійський союз у королева Вікторія “Інтерпретація снів” (“Interpretation of Dreams”) Фрейда	у Вайльд	“Великдень” (“Easter”) н Стріндберг <b>“Три сестри” н Чехов</b>
1902	“Малий театр” у Берліні з Райнгардт у Золя	“П'єса мрій” (“A Dream Play”) н Стріндберг <b>“На дні” н Горький</b> н “Смерть Дантона” (“Danton's Death”) у Берліні
1903 Політ братів Райт	<b>“Театр Абатства” з в Дубліні</b>	<b>“Привид Ґлена”  (“Shadow of the Glen”) н Сінг</b>
1904 Сердечна згода (Антанта)	<b>Англійське театральне товариство при Коро- лівському театрі (Ведрен і Баркер) у Чехов</b>	<b>“Вишневий сад” н Чехов</b>
Російсько-японська війна (до 1905)	<b>Англійське театральне товариство при Коро- лівському театрі (Ведрен і Баркер) у Чехов</b>	<b>“Ті, що подорожують до моря” (“Riders to the Sea”) н Сінг</b> “На березі Бейла” (“On Baile's Strand”) н Йєсте
1905	“Мистецтво театру” (“The Art of the Theatre”) н Крег Райнгардт у німецькому театрі Мейерхольд у МХТ	<b>“Професія місіс Вор- рен” н у Нью-Йорку</b> <b>“Людина і надлюди- на” н Шоу</b> “Сон літньої ночі” н Райнгардт, Берлін

## Таблиця театральних подій

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1906 у Сезан	Зустріч Аппія та Далькроза Мейерхольд у Санкт-Петербурзі, Райнгардт з Камерний театр <b>у Ібсен</b>	“Полуденний розділ” (Patrage de midi) н Клодель “Пробудження весни” н Райнгардт “Гедда Габлер” н Мейерхольд
1907 Домініон Нова Зеландія	“Інтимний театр” з Стріндберг, Стокгольм у Жаррі	“Соната привидів” (“Ghost Sonata”) н Стріндберг <b>“Гульвіса західного світу”</b> ( <b>“Playboy of the Western World”</b> ) н Сінг “Життя Людини” н Андрєєв “Убивця – надія жінок” (“Murderer, the Hope of Women”) н Кокошка
1908	“Гумор”(L'umorismo) н Піранделло	“Синій птах” (“The Blue Bird”) н Метерлінк
1909 Російський балет у Парижі	“Маска” (“The Mask”) за ред. Крега (до 1929) <b>у Сінга</b>	
1910 Південно-африканський союз у король Едвард VII	“Трагічний театр” (“The Tragic Theatre”) н Йетс <b>у Толстой</b>	“Цар Едіп” (“Oedipus Rex”) н Райнгардт “Дон Жуан” (“Don Juan”) н Мейерхольд
1911 Перша виставка постімпресіоністів		“Чудо” (“The Miracle”) н Райнгардт <b>“Гульвіса” Сінга</b> <b>н у Нью-Йорку</b>

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1912 Друга виставка постімпресіоністів Катастрофа "Титаніка"	"Післяполудневий відпочинок фавна" (L'Après-midi d'un faune) н Дебюссі н Ніжинський <b>у Брам</b>  <b>у Стріндберг</b>	"Гамлет" ("Hamlet") н Крег, Москва Шекспір в Савойї н Баркер "Театр душі" ("Theatre of the Soul") н Євреїнов "Жебрак" ("The Beggar") н Сордж
1913 Переклад англійською "Інтерпретації снів" Фрейда "Сини і коханці" н Лоуренс	Театр "Голубятник" (Vieux Colombier) з Коло "Весна священна" Стравінського н Ніжинський	"Маска і обличчя" ("The Mask and the Face") н К'яреллі "Смерть Дантона" і "Войцек" н в Мюнхені "Громадяни Кале" ("Burghers of Calais") н Кайзер
1914 Перша світова війна (до 1918)	Камерний театр з Таїров, Москва Третю студію МХТ з Вахтангов	"Сон літньої ночі" в Савойї н Баркер
1915 Знищення Лузитанії	<b>"Актори Провінстаун", "Актори Вашингтонсквер" з в Нью-Йорку</b>	"Патріцид" ("Patricide") н Броннен
1916 Східне повстання в Дубліні у Генрі Джеймс	Виставка дадаїстів, Цюрих "Театральне мистецтво" опубліковано в Нью-Йорку	<b>"Дім, де розбиваються серця"</b> <b>("Heartbreak House")</b> н Шоу "Біля Яструбиної криниці" ("At the Hawk's Well") н Йєтс "Масте рацію" ("Right you are") н Піранделло "З ранку до півночі" ("From Morn to Midnight") н Кайзер

## Таблиця театральних подій

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1917 Америка вступає у війну, Російська революція “Психологія підсвідомого” Юнга перекладена англійською	Копо в Нью-Йорку (до 1919)  “Молода Німеччина” Райнгардта	“Груди Тірезія” (“The Breasts of Tiresias”) <i>н</i> Аполлінер “Парад” (“Parade”) <i>н</i> Кокто трилогія Кайзера “Газ” (“Gas”)
1918 Підписано перемир'я у Дебюссі	<i>у</i> Ведекінд	<b>Одноактні п'єси моря О'Ніла</b> “Ваал” (“Baal”) <i>н</i> Брехта
1919 Створено фільм “Кабінет доктора Калігарі” у Ренуар	Райнгардт з Великий Театр (Grosses Schauspielhaus), Берлін <b>з Театральну гільдію, Нью-Йорк</b> Гропіус з школу “Баугауз”, Ваймар	“Трансформація” (“The Transformation”) <i>н</i> Толлер
1920 з Лігу Націй	Мейерхольд з Державний театр, Москва Райнгардт і Гоффмансталь з Зальцбургський фестиваль, з Національний народний театр	“Дюбук” <i>н</i> Вахтангов “Імператор Джоунз” (“The Emperor Jones”) <i>н</i> О'Ніл “Жебрацька опера” (“Beggars' Opera”) в Ліриці, Гаммерсміт
1921 з Ірландська вільна держава	Театр Ательє з Дюллен (Atelier з Dullin) (до 1938) “Театр завтрашнього дня” (“Theatre of Tomorrow”) МакГоуана	“Весілля на Ейфелевій вежі” (“The Wedding on the Eiffel Tower”) <i>н</i> Кокто “Шість персонажів у пошуках автора” (“Six Characters in Search of an Author”) <i>н</i> Піранделло “Р.У.Р.” (“R.U.R.”) <i>н</i> Толлер

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1922	Муссоліні при владі в Італії Громадянська війна в Ірландії Початок радіочитання “Улісс” (“Ulysses”) н Джойс “Безплідна земля” (“The Waste Land”) н Еліот	“Маси і людина” (“Masses and Man”) н Карел Чапек
1923	<b>МХТ їде в Париж і Берлін з Американський театр-лабораторія</b> “Континентальне сценічне мистецтво” (“Continental Stagecraft”) н Макґоуан і Джоунз у Вахтангов	“Генріх IV” (“Henry IV”) н Піранделло “Волосата мавпа” (“The Hairy Ape”) н О'Ніл “Благородний рогоносець” (“The Magnanimous Cuckold”) н Мейсхольд “Принцеса Турандот” н Вахтангов
1924	Театр Баухауз Шлеммера (до 1929) <b>МХАТ приїздить до Нью-Йорка</b> у Бернгардт	Тріадичний балет н Шлеммер “Машина для додавання” (“The Adding Machine”) н Райс “Удар” (“Knock”), н Жуве
1925	“Мое життя у мистецтві” н Станіславський Школа Копо в Бургундії Перший маніфест сюрреалістів <b>Провінстаунський експериментальний сезон, Нью-Йорк</b> Піскатор директор у “Фольксбюне”	<b>“Юнона і Павич” (“Juno and the Paycock”)</b> н О'Кейсі “Пекельна машина” (“The Infernal Machine”) н Кокто <b>“Любов під в'язами” (“Desire under the Elms”)</b> н О'Ніл “Ревю рудого шибай-голови” (“Rowdy Red Revue”) Піскатора
1925	Піранделло з Художній театр в Римі	Опера Берга “Войцек” (“Wozzeck”) <b>“Гамлет” у сучасній обробці</b>

## Таблиця театральних подій

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1926 Загальнобританський страйк Фільм “Метрополіс”	Театр Альфреда Жаррі з Арто та Вітрак	<b>Створено “Плуг та зорі”</b> (“Plough and the Stars”) <b>и О’Кейсі</b> “Великий Бог Браун” (“Great God Brown”) <b>и</b> О’Ніл “Людина-це людина” (“A Man’s a Man”) <b>и</b> Брехт “Інспектор-генерал” (“Inspector General”) <b>и</b> Мейєрхольд
1927 Переклад англійською “Умовних рефлексів” Павлова	Групуіс з Тотальний театр (Total-Theater) у Исидора Дункан	“Струмись крові” (“The Spurt of Blood”) <b>и</b> Арто “Ура, живемо!” (“Hurrah, We Live”) <b>и</b> Толлер, <b>и</b> Піскатор “Трьохгрошова опера” (“Threepenny Opera”) <b>и</b> Брехт “Срібний кубок” (“The Silver Tassie”) <b>и</b> О’Кейсі “Бравий вояк Швейк” (“The Good Soldier Schweik”) <b>и</b> Піскатор
1928 Помер Томас Харді	О’Кейсі залишає Ірландію у Аппія	“Вулична сцена” (“Street Scene”) <b>и</b> Райс “Амфітріон 38” (“Amphitryon 38”) <b>и</b> Жірадо “Клоп” <b>и</b> Маяковський
1929 Крах Вол Стріт: світова економічна криза Перша “рація”	<b>з Театр “Група”, Нью-Йорк</b> з Товариство релігійної драми “Політичний театр” <b>и</b> Піскатор у Дягілев	“Клоп” <b>и</b> Маяковський
1930 у Д.Г. Лоренс	Баті в театрі Mont-parnasse	“Розквіт та падіння міста Махагонні” (“Rise and Fall of the City of Mahagonny”) <b>и</b> Брехт “Баня” <b>и</b> Маяковський

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1931	La Вагаса в Мадриді з Лорка Піскатор з Драматичний гурток, Нью-Йорк	“Ной” (“Noah”) н Обі “Готель Атлас” (“Atlas-Hftel”) н Салакру “Жалоба – доля Електри” (“Mourning Becomes Electra”) н О'Ніл
1932	Перший маніфест Театру жорстокості Охлопков у Реалістичному театрі, Москва	
1933	Другий маніфест Театру жорстокості	“Криваве весілля” (“Blood Wedding”) н Лорка
До влади в Німеччині приходить Гітлер Рузвельт стає президентом Америци (до 1945)		“За ворітьми” (“Within the Gates”) н О'Кейсі
1934	Жуве в театрі Атеней (ThéâtreAthenée) Пітоєв у Театрі Матюрен (Théâtre aux Mathurins)	“Дитяча година” (“The Children’s Hour”) н Гельмен “Йерма” (“Yerma”) н Лорка
1935	Театр жорстокості з Арто	“Очікуючи Лефті” (“Waiting for Lefty”) н Одетс “Троянська війна не відбудеться” (“The Trojan War Will Not Take Place”) н Жірадо “Убивство в соборі” (“Murder in the Cathedral”) н Еліот
1936	Громадянська війна в Іспанії Перше громадське телебачення	<b>Перекладено англійською “Робота актора...” Станіславського у Піранделло, Лорка</b>
		“Будинок Бернарди Альби” (“The House of Bernarda Alba”) н Лорка “Школа для дружин” (“School for Wives”) н Жуве

## Таблиця театральних подій

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1937		<p><b>“Золотий хлопчик”</b>  <b>(“Golden Boy”)</b>  <b>н Одес</b>  “Електра” (“Electra”)  н Жірадо</p>
1938		<p>“Жахливі батьки”  “Les Parents terribles”  н Кокто  “Наше містечко”  (“Our Town”) н Вайльдер</p>
Німеччина приєднує Австрію Мюнхенська угода	<p>Арто н “Театр та його двійник”  “Вулична сцена” н Брехт  <b>у Станіславський</b></p>	
1939		<p><b>“Маленькі лиси”</b>  <b>(“The Little Foxes”)</b>  <b>н Гельмен</b>  “Галілео Галілей”  (“Galileo”),  “Матінка Кураж”  (“Mother Courage”)  н Брехт</p>
Друга світова війна (до 1945)	у Йєтс, Толлер, Пітоєв	
1940		<p>“Добра жінка із Сезуана” (“Good Woman of Setzuan”)  н Брехт  “Пурпуровий пил”  (“Purple Dust”)  н О’Кейсі</p>
Париж в окупації, Британія у війні Черчіль стає прем’єр-міністром	Барро в Комеді-Франсез у Мейєрхольд, Люне-По	
1941		<p>“Матінка Кураж”  (“Mother Courage”)  в Цюріху</p>
Німеччина та Росія розпочинають війну Піріл Харбор: у війну вступає Америка у Джойс	Брехт в Америці (до 1947)	
1942		<p>“Мухи” (“The Flies”)  н Сартр  “Шкіра на зубах”  (“Skin of Our Teeth”)  н Вайльдер “Червоні троянди для мене”  (“Red Roses for Me”)  н О’Кейсі</p>
1943		<p>“Антігона”  (“Antigone”) н Ануй</p>
	у Антуан, Н-Данченко, Райнгардт	



Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1944 D-Day приземляється у Нормандії	Закриття німецьких та австрійських театрів у Жірадо	<b>“Скляний звіринець” (“Glass Menagerie”)</b> <b>н Вільямс</b> “Калігула” (“Caligula”) <b>н Камю</b> “Закритий процес” “Huis clos” <b>н Сартр</b> “Божевільна жінка із Шайо” (“Madwoman of Chaillot”) <b>н Жіроду</b> <b>н Жуве</b> “Кавказьке крейдяне коло” (“Caucasian Chalk Circle”) <b>н Брехт</b>
1945 Перша атомна бомба Засновано ООН До влади у Великобританії приходить Робітничка партія	з Театр-майстерня Літгльвуда у Кейзер, Джеснер	<b>“Рознощик льоду прийде” (“Iceman Cometh”)</b> <b>н О'Кейсі</b> “Смерть без погребіння” (“Men without Shadows”) <b>н Сартр</b>
1946	з труппи Рено-Барро у Гауптман	<b>“Трамвай бажання” (“Streetcar Named Desire”)</b> <b>н Вільямс</b> “Суд” (“The Trial”) <b>н Кафка</b> <b>н Барро</b> “Дівчата” (“The Maids”) <b>н Жене</b> <b>н Жуве</b> <b>н “Галілея” в Америці</b>
1947	з <b>Акторську студію у Нью-Йорку</b> Живий театр з Бек та Молін	“Живий органон для театру” <b>н Брехт</b> <b>н Арто</b>
1948	“Живий органон для театру” <b>н Брехт</b> <b>н Арто</b>	“Брудні руки” (“Les mains sales”) <b>н Сартр</b> “Розподіл опівдні” (“Partage de midi”) <b>н Клодель</b> <b>н Барро</b>
1949	Іонеско з Колегію патафізики Брехт та Вайгель з Берлінський ансамбль	<b>“Смерть комі-вояжера” (“Death of a Salesman”)</b> <b>н Міллер</b>

## Таблиця театральних подій

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
	у Метерлінк, Копо, Дюллен	“Вечірка з коктейлями” (“The Cocktail Party”) н Еліот “Денді Cock-a-Doodle” (“Cock-a-Doodle Dandy”) н О'Кейсі
1950		
Корейська війна (до 1953) Слухання справи МакКарті в Америці (до 1954)	Піскатор знову в Німеччині у Шоу, Таїров	“Повертайся, маленька Шебо” (“Come back, Little Sheba”) н Індж “Лисе сопрано” (“The Bald Soprano”) н Іюнеско
1951		
Британський фестиваль	Вілар у Національному популярному театрі (до 1963) у Жуве	“Татуйована троянда” (“The Rose Tattoo”) н Вільямс
1952		
Випробувано водневу бомбу	“Сан-Жене” н Сартр Кейдж у коледжі Блек Маунтін	“Чекаючи на Годо” (“Waiting for Godot”) н Беккет “Пародія” (“The Parody”) н Адамов
1953		
Повстання у Східній Німеччині у Сталін	Шекспірівський фестиваль, Канада у О'Ніл	“Салемські відьми” (“The Crucible”) н Міллер “Професор Таран” (“Professor Taranne”) н Адамов “Королівський шлях” (“Camino Real”) н Вільямс
1954		
Громадянська війна в Алжирі у Маттіс	“Проблеми театру” н Дюрренматт Берлінський ансамбль на першому Паризькому фестивалі	“Амедея” (“Amédée”) н Іюнеско
1955		
	Літлвуд у Стретфордї, Східний Лондон у Клодель	“Вид з мосту” (“View from the Bridge”) н Міллер

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1956 Повстання в Угорщині Криза в Суецькому каналі	<b>Створення англійської режисерської компанії при Королівському придворному театрі з Дівайн</b> Берлінський ансамбль у Лондоні у Брехт	“Пінг-понг” <i>н</i> Адамов “Війна і мир” <i>н</i> Піскатор  “Довгий день сягає у ніч” (“Long Day’s Journey”) <i>н</i> О’Ніл З’явилася п’єса “Озирнись у гніві” (“Look Back in Anger”) <i>н</i> Осборн “Візит” (“The Visit”) <i>н</i> Дюрренматт “Балкон” (“The Balcony”) <i>н</i> Жене
1957 Створено Європейську економічну спільноту Перший політ у космос, здійснений Ю. Гагаріним у Сібеліус		“Фінальна гра” (“Endgame”) <i>н</i> Беккет “Чорні” (“The Blacks”) <i>н</i> Жене “Розважальник” (“The Entertainer”) <i>н</i> Осборн
1958 Де Голль стає президентом Франції (до 1969) Берлінський “повітряний міст”		“Пікнік на полі бою” (“Picnic on the Battlefield”) <i>н</i> Аррабол “Вечірка до дня народження” (“The Birthday Party”) <i>н</i> Пінтер “Палії” (“The Fire Raisers”) <i>н</i> Фріш
1959	Театр-лабораторія з Гротовський Пантоміма в Сан-Франциско з Театр Дейвіса “18 подій” <i>н</i> Капров	<b>“Коріння” (“Roots”) <i>н</i> Вексер</b> “Історія в зоопарку” (“The Zoo Story”) <i>н</i> Олбі “Танець сержанта Масгрейва” (“Serjeant Musgrave’s Dance”) <i>н</i> Арден

## Таблиця театральних подій

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави	
1960	Пітер Холл стає продюсером Королівського шекспірівського театру (до 1968) у Камю	“Американська мрія” (“The American Dream”) н Олбі “Щаслива гавань” (“The American Dream”) н Арден	
1961	Американські війська у В'єтнамі Спорудження Берлін-ської стіни	Театр “Бред енд Паппет” Нью-Йорк Клуб La Mama Experimental Theatre в Нью-Йорку	“Щасливі дні” (“Happy Days”) н Беккет “Андорра” (“Andorra”) н Фріш
1962	Кубинська ракетна криза У Нью-Йорку відкрито Центр театального мистецтва Лінкольна (роботу завершено у 1969)	“Ноти і контрноти” н Іонеско “Театр абсурду” Ессліна	“Вихід Короля” (“Exit the King”) н Іонеско “Хто боїться Вирджинії Вулф?” (“Who’s Afraid of Virginia Woolf?”) н Олбі “Фізики” (“The Physicists”) н Дюрренматта “Король Лір” (“King Lear”) н Брук для Королівського шекспірівського театру
1963	Убито президента Кеннеді	з Національний театр у Лондоні Сезон Театру жорстокості Брука з Відкритий театр у Нью-Йорку у Тцар, Кокто, Одетс	“Бриг” (“The Brigg”) н Молін “Осел у богадільні” (“The Workhouse Donkey”) н Ардена “Ох, яка чудова війна” (“Oh, What a Lovely War”) н Літлвуд “Представник” (“Representative”) н Гохгут н Піскатор
1964		Живий театр в Європі у О’Кейсі	“Марат/Сад” (“Marat/Sade”) н Вайс “Акрополіс” (“Akropolis”) н Гротовський

Таблиця театральних подій

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1965	Берлінський Ансамбль вдру- ге відвідує Лондон у Еліот	“Марат/Сад” (“Marat/ Sade”) <i>н</i> Брук “Врятовані” (“Saved”) <i>н</i> Бонд “Франкенштейня” (“Frankenstein”) <i>н</i> Бек
1966	“Події” <i>н</i> Кірбі у Крег, Бретон, Пискагор	“Делікатний баланс” (“A Delicate Balance”) <i>н</i> Олбі “Америко, ура” (“America Hurrah”) <i>н</i> Ван Італлі <i>н</i> Чайкін
1967	з Нью-йоркську театральну групу у Райс	“Розенкранц та Гільденштерн мертві” (“Rosencrantz and Guildenstern are Dead”) <i>н</i> Стоппард “Архітектор та імператор Ассирії” (“The Architect and the Emperor of Assyria”) <i>н</i> Арабол
1968	Повстання в Парижі У Великобританії ліквідовано театраль- ну цензуру	“Порожній простір” <i>н</i> Брук “На шляху до бідного театру” <i>н</i> Гротовський “Зауваження щодо визначення докумен- тального театру” <i>н</i> Вайс
1969	Політ американців на Місяць	“Стійкий принц” (“The Constant Prince”) <i>н</i> Гротовський “Закохана Крісті” (“Christie in Love”) <i>н</i> Brenton
1970	Міжнародний центр дослід- жень театру в Парижі	“Сон літньої ночі” (“Midsummer Night’s Dream”) <i>н</i> Брук

## Таблиця театральних подій

Події у світі	Письменники, художники та театральні події	П'єси та вистави
1971	Фестиваль Брука в Персе-полісі у Вілларр, Адамов	“Постійний струм/ змінний струм” (“AC/ DC”) <i>н</i> Гескоут Вільямс <b>“Дім” (“Home”)</b> <i>н</i> Стоппард
1972	у Вайгель	“Стрибуни” (“Jumpers”) <i>н</i> Стоппард
1973	П.Холл у Національному театрі	“Нічна прогулянка” (“Nightwalk”) <i>н</i> Чайкін “Бінго” (“Bingo”) <i>н</i> Бонд “Мідна шия” (“Brassneck”) <i>н</i> Brenton та Хеа
1974		“Травестії” (“Travesties”) <i>н</i> Стоппард
1975	у Вайльдер	<b>“Норманські завоювання”</b> (“Norman Conquests”) <i>н</i> Айкборн “Коміки” (“Comedians”) <i>н</i> Гріффіт
1976	Відкриття Національного театру на Південному березі	<b>“Американський бівон” (“American Buffalo”)</b> <i>н</i> Мемет
Закінчення війни у В'єтнамі Двохсотріччя Америци		“Ікебана” (“The Ik”) <i>н</i> Брук “Зброя щастя” <i>н</i> Brenton
1978		“Жінка” (“The Woman”) <i>н</i> Бонд
1979		“Зрада” (“Betrayal”) <i>н</i> Пінтер

## BIBLIOGRAPHY

This is a comprehensive list of works, chiefly in English, covering the subject of realism and naturalism in modern drama.

### MODERN DRAMA: SURVEYS AND GENERAL CRITICISM

- Abel, Lionel, *Metatheatre*, 1963
- Bentley, Eric, *The Dramatic Event*, 1957
- *In Search of Theater*, 1963
  - *The Life of the Drama*, 1964
  - *The Modern Theatre (The Playwright as Thinker)* 1946
  - *Theatre of War*, 1970
  - *What Is Theatre?*, 1957
  - ed., *The Theory of the Modern Stage*, 1948
- Bermel, Albert, *Contradictory Characters: An Interpretation of the Modern Theatre*, 1973
- Bogard, Travis, and Oliver, William I., eds., *Modern Drama: Essays in Criticism*, 1965
- Bradbury, Malcolm and McFarlane, James, eds., *Modernism 1890–1930*. 1978
- Bradby, David and McCormick, John, *People's Theatre*, 1978.
- Brockett, Oscar G., *History of the Theatre*, 3rd edn, 1977
- *Perspectives on Contemporary Theatre*, 1971
  - *The Theatre: An Introduction*, 1966
  - and Findlay, Robert R., *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama since 1870*, 1973
- Brown, John Mason, *The Modern Theatre in Revolt*, 1929
- Brustein, Robert, *The Culture Watch: Essays on Theatre and Society, 1969–1974*, 1975
- *Seasons of Discontent: Dramatic Opinions, 1959–1965*, 1965
  - *The Theatre of Revolt*, 1962
  - *The Third Theatre*, 1969

## Бібліографія

- Carter, Huntly, *The New Spirit in the European Theatre. 1914–1924*, 1926
- Cheney, Sheldon, *The Art Theatre*, 1925
- *The New Movement in the Theatre*, 1914
  - *The Theatre: Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft*, 1929
- Chiari, Joseph, *Landmarks of Contemporary Drama*, 1965
- Clark, Barrett H., *European Theories of the Drama*, revised Henry Popkin, 1965
- Cohn, Ruby, *Currents in Contemporary Drama*, 1969
- Cole, Toby, ed., *Playwrights on Playwriting*, 1960
- and Chinoy, Helen Krich, eds., *Actors on Acting*, 1949
  - *Directors on Directing*, 1963
- Corrigan, Robert W., *The Theatre in Search of a Fix*, 1973
- Dickinson, Thomas H., ed., *The Theatre in a Changing Europe*, 1937
- Driver, Tom Faw, *Romantic Quest and Modern Query: A History of the Modern Theatre*, 1970
- Fergusson, Francis, *The Idea of a Theater*, 1949
- Flanagan, Hallie, *Shifting Scenes of the Modern European Theatre*, 1928
- Freedley, George and Reeves, John A., *A History of the Theatre*, 3rd edn, 1968
- Gascoigne, Bamber, *Twentieth Century Drama*, 1962
- Gaskell, Ronald, *Drama and Reality*, 1972
- Gassner, John, *Form and Idea in the Modern Theatre*, 1956
- *Theatre at the Crossroads*, 1960
  - *The Theatre in Our Times*, 1954
  - and Allen, Ralph Gilmore, *Theatre and Drama in the Making*, vol. 2, 1964
  - and Quinn, Edmund, eds., *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, 1969
- Gilman, Richard, *The Making of Modern Drama*, 1974
- Goldberg, Roselee, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, 1979
- Gorelik, Mordecai, *New Theatres for Old*, 1962
- Grossvogel, David I., *The Blasphemers: The Theatre of Brecht, Ionesco, Beckett and Genkt*, 1965
- Guthke, Karl S., *Modern Tragicomedy: An Investigation into the Nature of the Genre*, 1966
- Hainaux, Renĭ, ed., *Stage Design throughout the World since 1935*, 1956
- *Stage Design throughout the World since 1950*, 1964
  - *Stage Design throughout the World, 1970–1975*, 1976
- Heilman, R. B., *The Iceman, the Arsonist, and the Troubled Agent: Tragedy and Melodrama on the Modern Stage*, 1973
- Isaacs, Edith J. R., ed., *Theatre: Essays on the Arts of the Theatre*, 1927



- Kennedy, Andrew, *Six Dramatists in Search of a Language*, 1975
- Kienzle, Siegfried, *Modern World Theatre: A Guide to Productions in Euro and the United States since 1945*, trans. A. Henderson, 1970
- Kitchin, Laurence, *Drama in the Sixties: Form and Interpretation*, 1966
- Krutch, Joseph Wood, "Modernism" in *Modern Drama*, 1953
- Lagner, Lawrence, *The Magic Curtain*, 1951  
 – *The Play's the Thing*, 1960
- Lewis, Allan, *The Contemporary Theatre*, 1962
- Lumley, Frederick, *Trends in Twentieth Century Drama*, 1960
- Macgowan Kenneth, and Jones, Robert Edmond, *Continental Stagecraft*, 1922
- Marshall, Norman, *The Producer and the Play*, 1957
- Matlaw, Myron. *Modern World Drama: An Encyclopedia*, 1972
- Miller, Anna Irene, *The Independent Theatre in Europe, 1887 to the Present*, 1931
- Melchinger, Siegfried, *The Concise Encyclopedia of Modern Drama*, 1964
- Moussinac, Leon, *The New Movement in the Theatre: A Survey of Recent Developments in Europe and America*, 1931
- Nagler, A. M., *A Source Book in Theatrical History*, 1959
- Nicoll, Allardyce, *The Development of the Theatre*, 4th edn, 1958
- Oppenheimer, George, *A Passionate Playgoer*, 1958
- Schwarz, Alfred, *From Bьchner to Beckett: Dramatic Theory and the Modes of Tragic Drama*, 1978
- Simonson, Lee, *The Stage Is Set*. 1932
- Styan, J. L., *The Dark Comedy: The Development of Modern Tragic Comedy*, 2nd edn, 1968
- Vardac, A. Nicholas, *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*, 1969
- Vinson, James, ed., *Contemporary Dramatists*, 1977
- Wellek, Renй, *A History of Modern Criticism: The Later Nineteenth Century*, 1965
- Wellwarth, George, *The Theatre of Protest and Paradox*, 1964
- Whitaker, Thomas R., *Fields of Play in Modern Drama*, 1977
- Whiting, John. *The Art of the Dramatist*, 1970
- Williams, Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht*, 1968  
 – *Modern Tragedy*, 1966
- Young, Stark, *The Flower in Drama: A Book of Papers on the Theatre*, 1923  
 – *Glamour: Essays on the Art of the Theatre*, 1925  
 – *Immortal Shadows: A Book of Dramatic Criticism*, 1948  
 – *The Theatre*, 1927  
 – *Theatre Practice*, 1926

**REALISM IN FRANCE: THE NINETEENTH CENTURY**

- Becker, George J., *Documents of Modern Literary Realism*, 1963  
*The Drama Review: TDR* 42: "Naturalism Revisited", winter 1968  
Dumas, Alexandre, fils, "Au lecteur" in *Théâtre complet*, vol. i, 1868  
– *A Propos de la Dame aux camelias*, 1867  
Hobson, Harold, *French Theatre since 1830*, 1979  
Hugo, Victor, Preface to *Cromwell*, 1827  
– Preface to *Hernani*, 1830  
Lemaitre, Jules, *Impressions de théâtre*, 11 vols., 1888–1920  
– *Selections*, ed. Russell Scott, 1930  
– *Theatrical Impressions*, trans. Frederic Whyte, 1924  
Matthews, Brander, *French Dramatists of the Nineteenth Century*, 1905  
Sarcey, Francisque, *Quarante ans de théâtre*, 8 vols., 1900–2  
Stanton, Stephen S., Introduction to *Camille and Other Plays*, 1957  
Weinberg, Bernard, *French Realism: The Critical Reaction, 1830–1870*,  
1937

**Émile Zola**

- *The Experimental Novel, and Other Essays*, trans. B. M. Sherman,  
1893  
– *Le Naturalisme au théâtre*. 1881  
– *Nos Auteurs dramatiques*, 1881  
– Preface to *Thérèse Raquin*, 1873, trans. Kathleen Boutall in E. R.  
Bentley, ed., *From the Modern Repertoire*, 1956

**André Antoine**

- *Memories of the Théâtre –Libre*, trans. Marvin A. Carlson, 1964  
Clark, Barrett H., *Contemporary French Dramatists*, 1916  
– *Four Plays of the Free Theatre* (preface by Brioux), 1915  
Moore, George, *Impressions and Opinions*, 1891  
Waxman, S. M., *Antoine and the Théâtre –Libre*, 1926

**REALISM IN SCANDINAVIA**

- Beyer, Harald, *A History of Norwegian Literature*, 1956  
Blankner, Frederika, ed., *The History of the Scandinavian Literatures*, 1938  
Jorgenson, Theodore, *History of Norwegian Literature*, 1933  
Lagerkvist, P r, *Modern Theatre*, trans. Thomas R. Buckman, 1961  
Marker, Frederick J. and Lise–Lone, *The Scandinavian Theatre:  
A Short History*, 1975

Topsøe-Jensen, H. G., *Scandinavian Literature from Brandes to Our Day*, 1939

**Henrik Ibsen**

- Collected Works, trans. William Archer, 12 vols., 1906 – 1912 (vol. XII. From Ibsen's Workshop, trans. A. G. Chater, 1912) trans. James Walter McFarlane, 8 vols., 1960 – trans. Michael Meyer, 16 vols., 1960 –

– *The Correspondence*, trans. John Nilsen Laurvik and Mary Morrison, 1905

- *Letters and Speeches*, ed. Evert Sprinchorn, 1964
- *Speeches and New Letters*, trans. Arne Kildal, 1910

Bradbrook, Muriel C., *Ibsen the Norwegian*, 1948

Brandes, Georg, *Eminent Authors of the Nineteenth Century: Literary Portraits*, trans. Rasmus B. Anderson, 1886

Downs, Brian W., *Ibsen: The Intellectual Background*, 1946  
– *A Study of Six Plays by Ibsen*, 1960

Egan, Michael, ed., *Ibsen: The Critical Heritage*, 1972

Fjelde, Rolf, ed., *Ibsen: A Collection of Critical Essays*, 1965

Flores, Angel, ed., *Ibsen: A Marxist Analysis*, 1937

Franc, Miriam Alice, *Ibsen in England*, 1919

Gosse, Edmund, *Ibsen*, 1907

Gray, Ronald, *Ibsen – a Dissenting View*, 1977

Jaeger, Henrik, *Henrik Ibsen*, 1890

Knight, G. Wilson, *Henrik Ibsen*, 1962

Koht, Halvan, *The Life of Ibsen*, 2 vols., 1931

Lavrin, Janko, *Ibsen: An Approach*, 1950

Lucas, F. L., *Ibsen and Strindberg*, 1962

MacFall, Haldane, *Ibsen*, 1907

McFarlane, James W., *Ibsen and the Temper of Norwegian Literature*, 1960

Meyer, Michael, *Ibsen: A Biography*, 1967

Nordau, Max, *Degeneration*, 1895

Northam, John, *Ibsen: A Critical Study*, 1973  
– *Ibsen's Dramatic Method*, 1953

Robins, Elizabeth, *Ibsen and the Actress*, 1928

Rose, Henry, *Henrik Ibsen: Poet, Mystic and Moralizer*, 1913

Shaw, George Bernard, *The Quintessence of Ibsenism*, 1891

Tennant, P. D. F., *Ibsen's Dramatic Technique*, 1948

Valency, Maurice, *The Flower and the Castle: An Introduction to Modern Drama*, 1963

Weigand, Hermann J., *The Modern Ibsen*, 1925

Yeats, W. B., *Plays and Controversies*, 1923

Zucker, Adolph E., *Ibsen, the Master Builder*, 1929

**August Strindberg**

- *Plays*, trans. Edwin Bjurkman, *et al.*, 7 vols., 1912–13
- *Plays*, trans. Edith and Warner Oland, 4 vols., 1913–14
- *Plays*, trans. Horace B. Samuel, 1914
- *The Plays*, trans. Walter Johnson, 1955–
- *Three Plays*, trans. Peter Watts, 1958
- *Miss Julie and Other Plays*, trans. Max Faber, *et al.*, 1960
- *Seven Plays*, trans. Arvid Paulson, 1960
- *The Chamber Plays*, trans. Evert Sprinchorn, 1962
- *Twelve Plays*, trans. Elizabeth Sprigge, 1963
- *The Plays*, trans. Michael Meyer, 1964–
- *Eight Expressionist Plays*, trans. Arvid Paulson, 1972
- *Getting Married*, trans. Mary Sandbach, 1972
- *Letters to Harriet Basse*, trans. Arvid Paulson, 1959
- *Inferno*, trans. Claud Field, 1912 and Mary Sandbach, 1962
- *Notes to Members of the Intimate Theatre and Open Letters to the Intimate Theatre*, in Sprinchorn, above
- *Open Letters to the Intimate Theatre*, trans. Walter Johnson, 1966
- Bulman, Joan, *Strindberg and Shakespeare*, 1933
- Campbell, G. A., *Strindberg*, 1933
- Collis, John S., *Marriage and Genius: Strindberg and Tolstoy*, 1963
- Dahlstrum, Carl E. W. L., *Strindberg's Dramatic Expressionism*, 1930
- Gustafson, Alrik, *A History of Swedish Literature*, 1961
- Johnson, Walter, *Strindberg and the Historical Drama*, 1963
- Klaf, Franklin S., *Strindberg: The Origin of Psychology in Modern Drama*, 1963
- Lamm, Martin, *August Strindberg*, trans. Harry G. Carlson, 1971
- “Strindberg and the Theatre”, trans. Thomas R. Buckman, 1961
- Lucas, F. L., *Ibsen and Strindberg*, 1962
- MacGill, Vivian J., *August Strindberg, the Bedeviled Viking*, 1930
- Madsen, Borge G., *Strindberg's Naturalistic Theatre: Its Relation to French Naturalism*, 1962
- Mortensen, Brita M. E., and Downs, Brian W., *Strindberg: An Introduction to His Life and Works*, 1949
- Ollin, Gunnar, *August Strindberg*, trans. Peter Timer, 1972
- Palmblad, Harry V. E., *Strindberg's Conception of History*, 1927
- Reinert, Otto, ed., *Strindberg: A Collection of Critical Essays*, 1971
- Sprigge, Elizabeth, *The Strange Life of August Strindberg*, 1949
- Steene, Birgitta, *The Greatest Fire: A Study of August Strindberg*, 1973
- Strindberg (formerly Uhl), Frida, *Marriage with Genius*, 1937
- Swerling, Anthony, *Strindberg's Impact in France, 1920–1960*, 1971
- *Le Théâtre dans le monde*, vol. 11, no. 1, 1962
- Uddgren, G., *Strindberg the Man*, 1920

Valency, Maurice J., *The Flower and the Castle* [with special reference to Ibsen and Strindberg], 1967

## REALISM IN GERMANY

Brahm, Otto, *Kritische Schriften über Drama und Theater*, 1913  
 Grube, Max, *The Story of the Meininger*, trans. Ann Marie Koller, 1963  
 Osborne, J., *The Naturalist Drama in Germany*, 1971  
 Newmark, Maxim, *Otto Brahm: The Man and the Critic*, 1938

### Gerhart Hauptmann

– *The Dramatic Works*, trans. Ludwig Lewisohn, et al., 1913–  
 – *Five Plays*, trans. Theodore H. Lustig, 1961  
 Garten, Hugh P., *Gerhart Hauptmann*, 1954  
 Klemm, Frederick Alvin, *The Death Problem in the Life and Works of Gerhart Hauptmann*, 1939  
 Muller, S. H., *Gerhart Hauptmann and Goethe*, 1949  
 Sinden, Margaret, *Gerhart Hauptmann: The Prose Plays*, 1957  
 Stoeckius, Alfred, *Naturalism in the Recent German Drama, with Special Reference to Gerhart Hauptmann*, 1903

## REALISM IN BRITAIN: THE NINETEENTH CENTURY AND AFTER

Agate, James, *Red Letter Nights*, 1944  
 Beerbohm, Max, *Around Theatres*, 1953  
 Borsa, Mario, *The English Stage of Today*, 1908  
 Carter, Huntly, *The New Spirit in Drama and Acting*, 1912  
 Chandler, F. W., *Aspects of Modern Drama*, 1914  
 Choudhuri, C., *Galsworthy's Plays: A Critical Survey*, 1961  
 Clark, Barrett H., *The British and American Drama of Today*, 1915  
 – *A Study of the Modern Drama*, 1928  
 Cook, Dutton, *The Book of the Play*, 1876  
 – *Nights at the Play*, 1883  
 – *On the Stage*, 1883  
 Darbyshire, A., *The Art of the Victorian Stage*, 1907  
 Dickinson, Thomas H., *The Contemporary Drama of England*, 1917  
 Dukes, Ashley, *Drama*, 1926  
 – *Modern Dramatists*, 1911  
 – *The World to Play with*, 1928  
 – *The Youngest Drama*, 1914  
 Dupont, V., *John Galsworthy: The Dramatic Artist*, 1946

## Бібліографія

- George, W. L., *Dramatic Actualities*, 1914
- Granville-Barker, Harley, *The Exemplary Theatre*, 1922
- *On Dramatic Method*, 1931
  - *On Poetry in Drama*, 1937
  - *The Study of Drama*, 1934
  - *The Use of the Drama*, 1945
- Hogan, Robert G., *Dion Boucicault*, 1969
- Howe, P. P., *Dramatic Portraits*, 1913
- James, Henry, *The Scenic Art: Notes on Acting and the Drama, 1872–1901*, 1948
- Jones, Henry Arthur, *The Foundations of a National Drama*, 1913
- *The Renaissance of the English Drama*, 1895
- Lewisohn, Ludwig, *The Modern Drama*, 1915
- MacCarthy, Desmond, *The Court Theatre, 1904–1907*, 1907
- *Theatre*, 1955
- Montague, C. E., *Dramatic Values*, 1910
- Nicoll, Allardyce, *English Drama, 1900–1930*, 1973
- *History of English Drama*, vol. v: *Late Nineteenth-Century Drama, 1850–1900*, 2nd edn, 1959
- Palmer, John, *The Future of the Theatre*, 1913
- Rowell, George, *The Victorian Theatre*, 2nd edn, 1979
- Scott, Clement, *The Drama of Yesterday and To-day*, 2 vols., 1899
- Sklar, S., *The Plays of D.H. Lawrence*, 1975
- S[pen]ce], E. F., *Our Stage and Its Critics*, 1910
- Stokes, J., *Resistible Theatres: Enterprise and Experiment in the 19th Century*, 1972
- Symons, Arthur, *Plays, Acting and Music*, 1903
- Taylor, John Russell, *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, 1967
- Walkley, A. B., *Drama and Life*, 1908
- *Playhouse Impressions*, 1892

### William Archer

- *About the Theatre*, 1886
  - *English Dramatists of Today*, 1882
  - “Masks and Faces” in *The Paradox of Acting*, 1957
  - *The Old Drama and the New*, 1923
  - *Playmaking: A Manual of Craftsmanship*, 1912
  - *Real Conversations*, 1907
  - *Study and Stage*, 1899
  - *The Theatrical World*, 5 vols., 1894–1898
- Hamilton, Clayton, *Problems of the Playwright*, 1917
- *Studies in Stagecraft*, 1914
- Matthews, Brander, “A Critic of the Acted Drama: William Archer” in *The Historical Novel*, 1901
- Shaw, George Bernard, Foreword to *Three Plays* by William Archer, 1927

**J. T. Grein**

- *Dramatic Criticism*, 5 vols., 1899–1905
- *The New World of the Theatre*, 1923–1924, 1924
- *Premiers of the Year May 1899–July 1900*, 1900
- *The World of the Theatre: Impressions and Memoirs*, March 1920 – 1921, 1921

Grein, Alix A., *J. T. Grein*, 1936

Schoonderwoerd, Nicolaas H. G., *J. T. Grein, Ambassador of the Theatre*, 1963

**George Bernard Shaw**

- *The Art of Rehearsal*, 1928
- *Bernard Shaw and Mrs Patrick Campbell: Their Correspondence*, 1952
- *Bernard Shaw's Letters to Granville–Barker*, ed. C. B. Purdom, 1956
- *Dramatic Opinions and Essays*, 2 vols., 1906
- *A Dramatic Realist to His Critics*, 1894
- *Ellen Terry and Bernard Shaw: A Correspondence*, 1931
- *Ibsen*, 1906
- *The New Drama*, 1911
- *Our Theatres in the Nineties*, 3 vols., 1932
- *Plays and Players: Essays on the Theatre*, ed. A. C. Ward, 1952
- *Preface to Three Plays by Brieux*, 1911
- Preface and Appendices to *Widowers' Houses* (Independent Theatre edn), 1893
- *Prefaces*, 1934
- *The Problem Play*, 1895
- *The Quintessence of Ibsenism*, 1891
- *Shaw's Dramatic Criticism. 1895–1898*, ed. J. H. Matthews, 1959

Bentley, Eric, *Bernard Shaw*, rev. edn, 1967

Berst, Charles A., *Bernard Shaw and the Art of Drama*, 1974

Bevan, E. D., *Concordance to the Plays and Prefaces of Bernard Shaw*, 1971  
 Burton, Richard, *Bernard Shaw, the Man and the Mask*, 1916

Chesterton, G. K., *George Bernard Shaw*, 1909

Collis, J. S. *Shaw*, 1925

Dukore, Bernard P., *Bernard Shaw, Director*, 1971

- *Bernard Shaw, Playwright: Aspects of Shavian Drama*, 1973

Ervine, St John, *Bernard Shaw: His Life, Work and Friends*, 1956

Evans, T. F., *Shaw: The Critical Heritage*, 1976

Hamon, Augustin, *The Twentieth Century Molière: Bernard Shaw*, trans. E. and C. Paul, 1916

Henderson, Archibald, *Bernard Shaw: Playboy and Prophet*, 1932

## Бібліографія

- *George Bernard Shaw: His Life and Works*, 1911
- *George Bernard Shaw: Man of the Century*, 1956
- *Table-Talk of G. B. S.*, 1925
- Howe, P. P., *Bernard Shaw*, 1915
- Irvine, William, *The Universe of G. B. S.*, 1949
- Jackson, Holbrook, *Bernard Shaw*, 1907
- Joad, C. E. M., *Shaw*, 1949
- Kaufman, R. J., ed., *G. B. Shaw: A Collection of Critical Essays*, 1965
- Kronenberger, Louis, ed., *Shaw: A Critical Survey*, 1953
- MacCarthy, Desmond, *Shaw*, 1951
- McCabe, Joseph, *George Bernard Shaw*, 1914
- Mander, Raymond, and Mitchenson, Joe, *Theatrical Companion to Shaw*, 1955
- Meisel, Martin, *Shaw and the Nineteenth-Century Theatre*, 1963
- Mencken, H. L., *George Bernard Shaw, His Plays*, 1905
- Mills, J. A., *Language and Laughter: Comic Diction in the Plays of Bernard Shaw*, 1969
- Morgan, Margery M., *The Shavian Playground*, 1972
- Nethercot, Arthur H., *Men and Supermen*, 1954
- Ohmann, Richard M., *Shaw: The Style and the Man*, 1962
- Palmer, John, *George Bernard Shaw, Harlequin or Patriot?*, 1915
- Person, Hesketh, *G.B.S.: A Full Length Portrait*, 1942
  - *G. B. S.: A Postscript*, 1950
- Purdom, C. B., *A Guide to the Plays of Bernard Shaw*, 1963
- Rattray, R. F., *Bernard Shaw: A Chronicle*, 1951
- Shanks, Edward, *Bernard Shaw*, 1924
- Valency, Maurice, *The Cart and the Trumpet*, 1973
- Wall, Vincent, *Bernard Shaw: Pygmalion to Many Players*, 1973
- West, Alick, *A Good Man Fallen among Fabians*, 1950
- Whitman, Robert F., *Shaw and the Play of Ideas*, 1977
- Woodbridge, Homer, *G. B. Shaw: Creative Artist*, 1963

## REALISM IN RUSSIA: THE NINETEENTH CENTURY AND THE MOSCOW ART THEATRE

- Bakshy, Alexander, *The Path of the Modern Russian Stage*, 1916
- Блор–Міллер, Рене, and Gregor, Joseph, *The Russian Theatre*, 1930
- Gorky, Maxim, *Reminiscences of Tolstoy, Chekhov and Andreyev*, trans. Katherine Mansfield, S. S., Koteliansky and Leonard Woolf, 1934
- Kommisarjevsky, Theodore, *Myself and the Theatre*, 1930
- Nemirovich–Danchenko, V., *My Life in the Russian Theatre*, trans. John Cournos, 1936



- Sayler, Oliver M., *Inside the Moscow Art Theatre*, 1925  
 – *The Russian Theatre under the Revolution*, 1920  
 Simmons, Ernest J., *An Outline of Modern Russian Literature (1880–1940)*, 1943  
 Slonim, Marc, *Russian Theatre: From the Empire to the Soviets*, 1961  
 Weiner, Leo, *The Contemporary Drama of Russia*, 1924

### **Konstantin Stanislavsky**

- *Acting: A Handbook of the Stanislavsky Method*, ed. Toby Cole, 1947  
 – *An Actor Prepares*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, 1936  
 – *An Actor's Handbook*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, 1963  
 – *Building a Character*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, 1949  
 – *Creating a Role*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, 1961  
 – *My Life in Art*, trans. J. J. Robbins, 1924  
 – *The Seagull Produced by Stanislavsky*, 1952  
 – *Stanislavsky on the Art of the Stage*, trans. David Magarshack, 1950  
 – *Stanislavsky Produces Othello*, 1948  
 – *Stanislavsky's Legacy*, ed. and trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, 1958  
 Chekhov, Michael A., *To the Actor: On the Technique of Acting*, 1953  
 – *To the Director and Playwright*, ed. Charles Leonard, 1963  
 Edwards, Christine, *The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theatre*, 1965  
 Freed, Donald, *Freud and Stanislavsky: New Direction in the Performing Arts*, 1964  
 Gorchakov, Nikolai M., *Stanislavsky Directs*, trans. Miriam Goldina, 1954  
 Lewis, Robert, *Method – or Madness?*, 1958  
 Magarshack, David, *Stanislavsky: A Life*, 1950  
 Marowitz, Charles, *The Method as Means*, 1961  
 – *Stanislavsky and the Method*, 1964  
 Moore, Sonia, *Training an Actor: The Stanislavsky System in Class*, 1968  
 Munk, Erika, ed., *Stanislavski and America*, 1966

### **Anton Chekhov**

- *Plays from the Russian*, trans. Constance Garnett, 1923  
 – *Three Plays*, trans. Elisaveta Fen, 1951  
 – *The Seagull and Other Plays*, trans. Elisaveta Pen, 1954  
 – *Six Plays of Chekhov*, trans. Robert W. Corrigan, 1962  
 – *The Oxford Chekhov*, trans. Ronald Hingley, 3 vols., 1964–8  
 – *Letters of Anton Chekhov to His Family and Friends*, trans. Constance Garnett, 1920  
 – *Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics*,

## Бібліографія

ed. Louis S. Friedland, 1924

– *The Life and Letters of Anton Tchekhov*, trans. S. S. Koteliansky and Philip Tomlinson, 1925

– *The Selected Letters*, ed. Lillian Hellman and trans. Sidonie Lederer, 1955

– *Letters of Anton Chekhov*, ed. Avrahm Yarmolinsky, 1973

Brahms, Caryl, *Reflections in a Lake: A Study of Chekhov's Four Greatest Plays*, 1976

Bruford, W. H., *Chekhov*, 1957

– *Chekhov and His Russia*, 1947

Garnett, Edward, *Chekhov and His Art*, 1929

Gerhardi, William, *Anton Chekhov: A Critical Study*, 1923

Hahn, Beverly, *Chekhov: A Study of the Major Stories and Plays*, 1977

Hingley, Ronald, *Chekhov: A Biographical and Critical Study*, 1950

– *A New Life of Anton Chekhov*, 1976

Koteliansky, S. S., ed., *Anton Chekhov: Literary and Theatrical Reminiscences*, 1927

Laffitte, Sophie, *Chekhov: 1860–1904*, trans. Moura Budberg and Gordon Latta, 1973

Magarshack, David, *Chekhov: A Life*, 1952

– *Chekhov the Dramatist*, 1952

– *The Real Chekhov*, 1972

Pitcher, Harvey, *The Chekhov Play: A New Interpretation*, 1973

Simmons, Ernest J., *Chekhov: A Biography*, 1962

Styan, J. L., *Chekhov in Performance: A Commentary on the Major Plays*, 1971

Toumanova, N. N., *Anton Chekhov, the Voice of Twilight Russia*, 1937

Valency, Maurice, *The Breaking String: The Plays of Anton Chekhov*, 1966

### Maxim Gorky

– *Five Plays*, trans. Margaret Wettlin, 1959

– *The Last Plays of Maxim Gorky*, trans. W. L. Gibson–Cowan, 1937

– *Seven Plays*, trans. Alexander Bakshy and Paul S. Nathan, 1945

– *The Lower Depths and Other Plays*, trans. Alexander Bakshy and Paul S. Nathan, 1959

– *The Lower Depths*, trans. Alexander Bakshy, 1961, Moura Budberg, 1959, Jennie Covan, 1923, Kitty Hunter–Blair and Jeremy Brooks, 1973, Laurence Irving, 1912

– *The Storm and Other Russian Plays*, trans. David Magarshack, 1960

– *Autobiography*, trans. Isidor Schneider, 1953

– *My Apprenticeship*, trans. Ronald Wilks, 1974

– *Letters*, trans. V. Dutt, ed. P. Cockerell, 1966

– *Letters of Gorky and Andreev, 1899–1912*, trans. Lydia Weston, ed. Peter Yershov, 1958.

- *The Letters to V. F. Xodasevic, 1922–5*, trans. Hugh McLean, 1953
- von Dillon, E. J., *Maxim Gorky: His Life and Writings*, 1902
- Habermann, Gerhard E. E., *Maksim Gorki*, trans. Ernestine Schlaut, 1971
- Hare, Richard, *Maxim Gorky, Romantic Realist and Conservative Revolutionary*, 1962
- Holtzmann, Filia, *The Young Maxim Gorky, 1868–1902*, 1948
- Kaun, A. S., *Maxim Gorky and His Russia*, 1932
- Levin, Dan, *Stormy Petrel: The Life and Work of Maxim Gorky*, 1967
- Muchnic, Helen, *From Gorky to Pasternak: Six Writers in Soviet Russia*, 1961
- Olgin, M. I., *Maxim Gorky, Writer and Revolutionist*, 1933

## THE IRISH DRAMATIC MOVEMENT

(see also vols. 2 and 3)

- Byrne, Dawson, *The Story of Ireland's National Theatre, the Abbey*, 1929
- Ellis-Fermor, Una, *The Irish Dramatic Movement*, rev. edn, 1954
- Fay, Gerard, *The Abbey Theatre, Cradle of Genius*, 1958
- Fay, W. G., *Merely Players*, 1932
- and Carswell, Catharine, *The Fays of the Abbey Theatre*, 1935
- Gregory, Lady, *Journals, 1916–1930*, ed. Lennox Robinson, 1947
- *Our Irish Theatre*, 1913
- *Seventy Years. Being the Autobiography of Lady Gregory*, ed. Colin Smythe, 1976
- Hogan, Robert G., *After the Irish Renaissance: A Critical History of the Irish Drama since "The Plough and the Stars"*, 1967
- and Kilroy, James, *The Modern Irish Drama*, vols. 1 – 3, 1975 – 8
- and O'Neill, Michael J., eds., *Joseph Holloway's Abbey Theatre*, 1967
- *Joseph Holloway's Irish Theatre*, 1970.
- Kavanagh, Peter, *The Irish Theatre*, 1946
- *The Story of the Abbey Theatre*, 1950
- MacLiammoir, Michael, *All for Hecuba: An Irish Theatrical Autobiography*, 1946
- Malone, A. E., *The Irish Drama*, 1929
- Mikhail, E. H., *A Bibliography of Modern Irish Drama, 1899–1970*, 1972
- Moore, George, *Hail and Farewell*, 3 vols., 1911– 13
- NicShiubhlaigh Máire, and Kenny, Edward, *The Splendid Years*, 1955
- Robinson, Lennox, *Ireland's Abbey Theatre: A History, 1899–1951*, 1951
- ed., *The Irish Theatre*, 1939
- Weygandt, Cornelius, *Irish Plays and Players*, 1913

## Бібліографія

### John Millington Synge

- Bickley, Francis L., *J. M. Synge and the Irish Dramatic Movement*, 1912  
Bourgeois, Maurice, *John Millington Synge and the Irish Theatre*, 1913  
Corkery, Daniel, *Synge and Anglo-Irish Literature*, 1965  
Estill, Adelaide Duncan, *The Sources of Synge*, 1939  
Greene, David H., and Stephens, Edward M., *John Millington Synge, 1871–1909*, 1959  
Henn, T. R., ed., *Introductions to The Plays and Poems of J. M. Synge*, 1963  
Howe, P. P., *J. M. Synge*, 1912  
Masefield, John, *John M. Synge: A Few Personal Recollections*, 1916  
Mikhail, E. H., ed., *J. M. Synge: Interviews and Recollections*, 1977  
Murphy, Daniel J., “The Reception of Synge’s *Playboy* in Ireland and America: 1907–1912”, *Bulletin of the New York Public Library*, vol. 64, 1960  
Price, Alan, *Synge and Anglo-Irish Drama*, 1961  
Strong, L. A. G., *John Millington Synge*, 1941  
Yeats, W. B., *John Millington Synge and the Ireland of His Time*, 1911

### Sean O’Casey

- *Autobiographies*, 2 vols., 1963
  - *Autobiography*, 6 vols., 1939–54
  - *Feathers from the Green Crow: Sean O’Casey, 1905–1925*, ed. Robert G. Hogan, 1962
  - *The Flying Wasp: A Laughing Look-over, etc.*, 1937
  - *The Green Crow* [Essays and Short Stories], 1957
- Armstrong, William A., *Sean O’Casey*, 1967  
Ayling, R., *Sean O’Casey*, 1969  
Cowsajee, Saros, *O’Casey*, 1966  
Hogan, Robert G., *The Experiments of Sean O’Casey*, 1960  
Koslow, Jules, *The Green and the Red: Sean O’Casey, the Man and His Plays*, 1949, rev. edn., 1966  
Krause, David, *Sean O’Casey: The Man and His Work*, 1960  
MacCann, Sean, *The World of Sean O’Casey*, 1966  
Malone, Maureen, *The Plays of Sean O’Casey*, 1969  
O’Casey, Eileen, *Sean*, 1971  
Rollins, Ronald Gene, *Sean O’Casey’s Drama: Verisimilitude and Vision*, 1978

## REALISM IN AMERICA

(See also vol. 3)

Abramson, Doris E., *Negro Playwrights in the American Theatre, 1925–*

1959, 1969

- Anderson, John, *The American Theater*, 1938  
 – *Box Office*, 1929
- Atkinson, Brooks, *Broadway Scrapbook*, 1947
- Baker, George Pierce, *Dramatic Technique*, 1919
- Belasco, David, *The Theatre through Its Stage Door*, 1919
- Bentley, Eric, *The Dramatic Event: An American Chronicle*, 1954
- Bigsby, C.W.E., *Confrontation and Commitment: A Study of Contemporary American Drama, 1959–1966*, 1967
- Blau, Herbert, *The Impossible Theatre: A Manifesto*, 1964
- Block, Anita, *The Changing World in Plays and Theatre*, 1939
- Brown, John Mason, *The American Theatre As Seen by Its Critics, 1752–1934*, 1934  
 – *Broadway in Review*, 1940  
 – *Letters from Greenroom Ghosts*, 1934  
 – *Seeing Things*, 1946  
 – *Two on the Aisle*, 1938  
 – *Upstage*, 1930
- Cheney, Sheldon, *The Art Theater*, 1925  
 – *The New Movement in the Theater*, 1914
- Clark, Barrett H., *A Study of the Modern Drama*, 1938  
 – *An Hour of American Drama*, 1930
- Clurman, Harold, *The Fervent Years: The Story of the Group Theatre and the Thirties*, 1945  
 – *Lies like Truth*, 1958  
 – *The Naked Image*, 1966
- Cohn, Ruby, *Dialogue in American Drama*, 1971
- Deutsch, Helen, and Hanau, Stella, *The Provincetown*, 1931
- Dickinson, Thomas H., *The Case of American Drama*, 1915  
 – *The Insurgent Theater*, 1917  
 – *Playwrights of the New American Theater*, 1925
- Downer, Alan S., ed., *American Drama and Its Critics*, 1965  
 – *Fifty Years of American Drama, 1900–1950*, 1951
- Eaton, Walter Prichard, ed., *The Theatre Guild: The First Ten Years*, 1929
- Flanagan, Hallie, *Arena: The History of the Federal Theatre*, 1965
- Flexner, Eleanor, *American Playwrights, 1918–1938*, 1938
- Frick, Constance, *The Dramatic Criticism of George Jean Nathan*, 1943
- Gassner, John, *Theatre at the Crossroads*, 1960  
 – *The Theatre in Our Time*, 1954
- Gorelik Mordecai, *New Theatres for Old*, 1940
- Gould, Jean, *Modern American Playwrights*, 1966
- Green Paul, *Drama and the Weather*, 1958  
 – *Dramatic Heritage*, 1953

## Бібліографія

- The *Hawthorn Tree*, 1943
- Hellman, Lillian, Introduction to *Four Plays*, 1942
- Hewitt, Barnard, *Theater USA, 1668–1957*, 1958
- Hughes, Catherine, *American Playwrights, 1945–1975*, 1976
- Inge, William, Foreword to *Four Plays*, 1958
- Jones, Robert Edmond, *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*, 1941
- Kaufman, S., *Persons of the Drama: Theatre Criticism and Comment*, 1976
- Kerr, Walter, *How Not to Write a Play*, 1955
- *Pieces at Eight*, 1957
- *The Theater in Spite of Itself*, 1963
- Kinne, Wisner Payne, *George Pierce Baker and the American Theatre*, 1954
- Krutch, Joseph Wood, *The American Drama since 1918*, rev. edn, 1957
- Lahr, John, *Astonish Me: Adventures in Contemporary Theater*, 1973
- Macgowan, Kenneth, *A Primer of Playwriting*, 1921
- *The Theater of Tomorrow*, 1921
- and Jones, Robert Edmond, *Continental Stagecraft*, 1922
- McCarthy, Mary, *Sights and Spectacles*, 1956
- *Theatre Chronicles, 1937–1962*, 1963
- McCullers, Carson, “The Vision Shared” in *Theatre Arts*, April 1950
- Mantle, Burns, *American Playwrights of Today*, 1938
- Marker, Lise-Lone, *David Belasco: Naturalism in the American Theatre*, 1975
- Matthews, Brander, *On Acting*, 1914
- *Rip Van Winkle Goes to the Play*, 1926
- Mielziner, Jo, *Designing for the Theatre*, 1965
- Moody, Richard, *Lillian Hellman, Playwright*, 1972
- Moses, Montrose J., *The American Dramatist*, 1925
- and Brown, John Mason, eds., *The American Theatre as Seen by Its Critics*, 1934
- Motherwell, Hiram K., *The Theater of Today*, 1925
- Nathan, George Jean, *Another Book on the Theatre*, 1915
- *Art of the Night*, 1928
- *Passing Judgments*, 1935
- Novick, Julius, *Beyond Broadway*, 1968
- O’Connor, John and Lorraine, Browne, eds., *Free, Adult, Uncensored: The Living History of the Federal Theatre Project*, 1978
- Odell, George C. D., *Annals of the New York Stage*, 15 vols., 1927–49
- O’Hara, Frank Hurlburt, *Today in American Drama*, 1939
- Pendleton, Ralph, ed., *The Theatre of Robert Edmond Jones*, 1958

- Poggi, James, *Theatre in America: The Impact of Economic Forces, 1870 – 1967*, 1968
- Porter, Thomas E., *Myth and Modern American Drama*, 1969
- Rabkin, Gerald, *Drama and Commitment: Politics in the American Theatre of the Thirties*, 1964
- Rice, Elmer, *The Living Theatre*, 1959  
– Introduction to *Two Plays*, 1935
- Sayler, Oliver M., *Our American Theater*, 1923
- Sievers, W. David, *Freud on Broadway*, 1955
- Simonson, Lee, *The Stage Is Set*, 1932
- Strasberg, Lee, *Strasberg at the Actors' Studio*, ed. R. E. Hethman, 1965
- Waldau, R. S., *Vintage Years of the Theatre Guild, 1928–1939*, 1972
- Weales, Gerald, *American Drama since World War II*, 1962  
– *The Jumping Off Place: American Drama in the Sixties*, 1969
- Wilder, Thornton, Preface to *Three Plays*, 1957
- Winter, William, *The Life of David Belasco*, 2 vols., 1925
- Woollcott, Alexander, *Enchanted Isles*, 1924  
– *Going to Pieces*, 1928  
– *Shouts and Murmurs*, 1922
- Young, Stark, *The Flower in Drama: A Book of Papers on the Theatre*, 1923  
– *Immortal Shadows: A Book of Dramatic Criticism*, 1948

### **Tennessee Williams**

- *Forewords to individual plays*
- Donahue, Francis, *The Dramatic World of Tennessee Williams*, 1964
- Falk, Signi L., *Tennessee Williams*, 1961
- Hurrell, John D., ed., *Two Modern American Tragedies: Reviews and Criticism of "Death of a Salesman" and "A Streetcar Named Desire"*, 1961
- Jackson, Esther, *The Broken World of Tennessee Williams*, 1965
- Nelson, Benjamin, *Tennessee Williams: The Man and His Work*, 1961
- Tischler, Nancy M., *Tennessee Williams, Rebellious Puritan*, 1961
- Weales, Gerald C., *Tennessee Williams*, 1965
- Williams, Edwina Dakin, *Remember Me to Tom*, 1963

### **Arthur Miller**

- Introduction to *Collected Plays*, 1957
- *The Theater Essays of Arthur Miller*, ed. Robert A. Martin, 1978
- Corrigan, Robert W., *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*, 1969
- Hayashi, Tetsumaro, *Arthur Miller Criticism, 1930–1967*, 1969
- Hayman, Ronald, *Arthur Miller*, 1972
- Hogan, Robert G., *Arthur Miller*, 1964
- Huftel, Sheila, *Arthur Miller: The Burning Glass*, 1965

## Бібліографія

- Hurrell, John D., ed.. *Two Modern American Tragedies: Reviews and Criticism of "Death of a Salesman" and "A Streetcar Named Desire"*, 1961  
Moss, Leonard, *Arthur Miller*, 1967  
Welland, Dennis, *Arthur Miller*, 1961

### REALISM IN BRITAIN, THE FIRST WORLD WAR TO THE PRESENT

(See also vols. 2 and 3)

- Agate, James, *The Contemporary Theatre. 1923–1926*, 4 vols., 19247  
– *First Nights*, 1934  
– *More First Nights*, 1937  
– *A Short View of the English Stage*, 1926  
Anderson, Michael, *Anger and Detachment: A Study of Arden, Osborne and Pinter*, 1976  
Armstrong, W. A., ed., *Experimental Drama*, 1963  
Bishop, G. W., *Barry Jackson and the London Theatre*, 1933  
Brown, Ivor, *Masques and Faces*, 1926  
– *Parties of the Play*, 1928  
Brown, John Russell, *Theatre Language: A Study of Arden, Osborne, Pinter and Wester*, 1972  
and Harris, Bernard, eds., *Contemporary Theatre*, 1962  
Browne, Terry, *Playwrights' Theatre: The English Stage Company at the Royal Court Theatre*, 1975  
Cunliffe, J. W., *Modern English Playwrights*, 1927  
Darlington, W. A., *Six Thousand and One Nights: Forty Years a Critic*, 1960  
Evans, Gareth Lloyd, *The Language of Modern Drama*, 1977  
Gielgud, John, *Early Stages*, 1939  
– *Stage Directions*, 1963  
Goodwin, John, ed.. *The Royal Shakespeare Company. 1960–1963*, 1964  
Guthrie, Tyrone, *A Life in the Theatre*, 1959  
– *A New Theatre*, 1964  
– *Theatre Prospect*, 1932  
Hayman, Ronald, *Arnold Wesker*, 2nd edn, 1974  
– *John Osborne*, 2nd edn, 1970  
– *The Set-up: An Anatomy of the English Theatre Today*, 1973  
Hinchliffe, Arnold, *The British Theatre, 1950–1970*, 1974  
Hobson, Harold, *Verdict at Midnight*, 1952  
Kitchin, Laurence, *Mid-Century Drama*, 1960



- Leeming, G. and Trussler, S., *The Plays of Arnold Wesker: An Assessment*. 1971
- Marowitz, Charles, and Trussler, Simon, eds.. *Theatre at Work: Playwrights and Productions in the Modern British Theatre*, 1967  
 – and Milne, Tom and Hale, Owen, eds.. *The Encore Reader: A Chronicle of the New Drama*, 1965
- Peacock, Ronald, *The Poet in the Theatre*, 1946, rev. edn, 1960
- Playfair, Nigel, *The Story of the Lyric Theatre, Hammersmith*, 1925
- Popkin, Henry, *The New British Drama*, 1964
- Redgrave, Michael, *The Actor's Ways and Means*, 1954
- Reynolds, Ernest, *Modern English Drama*, 1949
- Sutton, Graham, *Some Contemporary Dramatists*, 1926
- Taylor, Jotm Russell. *Anaer and After: A Guide to the New British Drama*, 1962  
 – *The Second Wave: British Drama of the Sixties*. 1971, rev. edn, 1978
- Trewin, J. C., *The Birmingham Repertory Theatre, 1913–1963*, 1963
- Tynan, Kenneth, *Curtains*. 1961  
 – *He That Plays the King*, 1950
- Wardle, Irving, *The Theatres of George Devine*, 1978
- Wickham, Glyime, *Drama in a World of Science*, 1962
- Worsley, T. C., *The Fugitive Art*, 1952



## *Індекс прізвищ*

- Адлер, Лютер 153  
Адлер, Стелла 153  
Антуан, Андре 13, 29, 32, 50  
– 56, 58, 59, 65, 67 – 70, 145  
Арден, Джон 198, 201, 204  
Арто, Антонін 212  
Арчер, Вільям 18, 29–31, 40,  
42, 44, 45, 74, 76, 78, 79, 81,  
84, 85, 88, 93  
Аткінсон, Брукс 152, 168, 176  
Ачерч, Дженет 40, 41, 43, 46, 88
- Балухатий, С.Д. 104  
Бальзак, Оноре де 14, 22  
Баркер, Гарлі Гренвіль, див.  
Гренвіль-Баркер Гарлі  
Барро, Жан-Луї 10  
Бартон, Джеймс 172, 174  
Бейкер, Джордж Пірс 18  
Бек, Анрі 56  
Бек, Мартін 172, 174  
Беккет, Самуель 206  
Бенкрофт, Енн 156  
Бентлі, Ерік 180  
Бернар, Клод 14, 20  
Бернар, Сара 110  
Беррі, Дж.М. 94  
Бйорнсон, Бйорнстьєрне 29  
Блекмен, Сідні 187  
Болеславський, Річард 152  
Бонд, Едвард 206 – 209
- Брасн, Алан 202  
Брам, Отто 59, 66 – 70  
Брандес, Георг 35, 36, 44  
Брандо, Марлон 156, 180  
Брехт, Бертольт 13, 64, 198,  
199, 206, 212  
Бріє, Ежен 56  
Брустейн, Роберт 158  
Буало 27  
Бульвер-Літтон, Едвард 16  
Буржуа, Моріс 127  
Бус, Ширлі 187  
Бусіко, Діон 122, 139, 144
- Вайльд Оскар 17, 95, 122  
Вайльд, Брендон де 170  
Вайс, Пітер 10  
Вальдорф, Вілелла 179  
Вебер, Т. 40  
Ведрен 94, 194  
Векслі, Джон  
Вексман, С.М. 32  
Веллек, Рене 21  
Верга, Джованні 56  
Вескер, Арнольд 195, 201,  
202, 204, 205  
Вілле, Бруно 70  
Вілсон, Енгес 195  
Вільямс, Теннессі 14, 156,  
169, 177–183, 186, 211  
Вільямсон, Ніколь 200

## Індекс прізвищ

- Вінтер, Вільям 46, 93  
Вінтер-Г'єльм, Г.Ш. 44  
Вінтерз, Шеллі 156  
Воклі, А. Б. 45, 46, 79, 93  
Волоч, Елі 156  
Вотерс, Етель 170  
Воттс, Річард 170  
Вулф, Люсі 19
- Гарріс, Жулі 156, 170  
Гауптман, Герхарт 51, 70, 72,  
73, 74, 98  
Гегель, Фредерік 35  
Гей, Френк 130  
Гек, Кейт 183  
Гелман, Ліліан 170-172  
Гемпден, Волтер 156  
Гепгуд, Елізабет 108  
Герберт, Джоселін 202, 205  
Гобсон, Гарольд 197-198,  
204  
Гольдоні 131  
Горшмен, Елі 131  
Горький, Максим 73, 100,  
104, 105, 151, 173  
Грей, Рональд 48, 49  
Гюго, Віктор 15, 78
- Гальєнн, Єва Ла 49, 151, 152  
Гаскілл, Вільям 206  
Гасснер, Джон 161  
Гезара, Бен 156  
Гейга, Кеннет 199  
Георг II, саксо-майнінгенсь-  
кий герцог 25, 29  
Гете 15, 56, 67, 68, 129  
Гілберт 93, 95, 97  
Гленкарн 172  
Голдсміт, Олівер 13, 122  
Гомбріх, Е. Г. 10  
Гонкур, брати 22  
Горелік, Мордекай 162
- Ґоссе, Едмунд 35, 76  
Ґрайн, Дж.Т. 74, 78-82  
Ґрегорі, Оґаста леді 125, 131,  
132  
Ґренвіль-Баркер, Гарлі 88,  
94, 95, 191, 192  
Ґрін, Пол 155  
Ґріфіт, Артур 134
- Дарвін, Чарльз 14  
Даулінґ, Едді 172, 174  
Дежарден, Поль 52  
Декстер, Джон 202, 205  
Делані, Шейла 195  
Делі, Арнольд 84, 85  
Джон, Генрі Артур 11  
Джонс, Роберт Едмонд 150,  
173  
Джонстон, Деніс 125  
Дівайн, Джордж 194, 195  
Дігґс, Дадлі 174  
Діллман, Бредфорд 176  
Достоевський 176  
Дузе, Елеонора 42, 46  
Дюма, Олександр (син) 17,  
22, 24, 51, 58
- Еванс, Едіт 49  
Еврипід 13  
Еґейт, Джеймс 46  
Елдрідж, Флоренс 176  
Еліот, Т. С. 193  
Еліс-Фермор, Юна 132  
Ессен, Сірі фон 59, 61  
Есслін, Мартін 74, 208, 209  
Есхіл 56
- Жульєн, Жан 55
- Золя, Еміль 14, 20-25, 50, 52,  
55, 58, 60, 64, 66, 124, 210

- Ібсен, Генрік 13, 14, 17, 19, 23-25, 29, 33-49, 50 – 53, 55, 57, 65, 66, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 86- 88, 94, 95, 110-112, 114, 123, 124, 130, 133, 143, 146, 148, 152, 158, 166, 171, 177, 183, 185, 211, 212  
Індж, Вільям 186, 189  
Іонеско, Ежен 206  
Ірвінг, Генрі 13, 29, 88
- Йетс, Вільям Батлер 75, 191, 122-125, 127, 129, 130, 132-135, 138, 139, 142, 143
- Казан, Еліа 154, 155, 180, 182-185  
Кайнц, Йозеф 69  
Кальдерон, Джордж 56, 152  
Карновські, Моріс 155  
Квінтеро, Хосе 174, 176  
Кембл, Джон Філіп 13  
Кенні, П.Д. 137  
Керр, Волтер 176, 188  
Кессон, Льюїс 94  
Кін, Чарльз 26, 99  
Клермен, Гарольд 153, 155, 165-167, 169-171  
Кліфт, Монтгомері 156  
Кніппер, Ольга 99, 108  
Кобб, Лі Дж. 183  
Комісаржевська, В. 102  
Конґрив, Вільям 122  
Конт, Огюст 14  
Корнель 23  
Коулман, Роберт 176  
Крейг, Едвард Гордон 13  
Кронек, Людвіг 26, 98  
Кроненберґер, Луї 179  
Кроуфорд, Шеріл 154, 155  
Курель, Франсуа, де 56
- Левін, Бернард 199, 200  
Левінський, Йозеф 26  
Леметр, Жуль 50, 52  
Лессінґ 15  
Лі, Маріон 88  
Ліндберґ, Август 44, 46  
Літлвуд, Джоан 195  
Логан, Джошва 188  
Лоренс, Д. Г. 195  
Лоуренс, В.М. 40  
Льонье-По, Орельєн 80  
Льюїс, Роберт 154, 167
- Маґаршек, Д. 104  
Майєр, Майкл 37, 47, 78  
Макґоуєн, Кеннет 150, 151, 173  
МакКаллерс, Карсон 169  
МакКарті, Джозеф 185  
МакКарті, Мері 207  
МакКлейн, Джон 171  
Макреді, Вільям Чарльз 13  
МакФарлейн, Джеймс Волтер 36  
Манн, Деніел 186  
Маркс, Карл 14  
Мартін, Едвард 122  
Марч, Фредерік 176  
Медсен, Б. Г. 61  
Мейєрхольд, Всеволод 115  
Меймет, Девід 190  
Мендельсон 69  
Мерсер, Девід 209  
Метерлінк 130, 212  
Міллер, Артур 13, 14, 154, 156, 177, 183, 185-187, 193, 211  
Мільзінер, Джо 160, 177, 181, 183, 184, 188  
Мозел, Тед 189  
Молден, Карл 156, 180  
Мольєр 13, 23, 56, 93, 131

## Індекс прізвищ

- Монтеґ'ю, С.Е. 46  
Москвін, Іван 99  
Мур, Джордж 38, 52, 79, 122  
Мюррей, Т.С. 139  
Мюріел, Спарк 195
- Нельсон, Гвен 203  
Немирович-Данченко, Володимир 96-98, 102  
Ніколс, Пітер 209  
Ніцше 59  
Ньюмен, Пол 156
- О'Кейсі, Шон 132, 138-143, 148, 166, 182  
О'Ніл, Юджин 73, 172, 173, 176, 177, 211  
Оґ'ер, Емілі 17, 22, 51, 58  
Одетс, Кліффорд 163, 165-167  
Олбі, Едвард 190  
Олів'є, Лоренс 199, 207  
Ортон, Джо 209  
Осборн, Джон 192, 196, 198 – 200  
Остейн, Іполіт 21  
Оуен, Ален 195
- Пейдж, Джеральдін 156  
Пінеро, Артур Вінг 75  
Пінтер, Гарольд 192, 204  
Піскатор 179  
Пітерс, Пол 162  
Плаурайт, Джоан 205  
Плещеев, А.Н. 112  
Порел 33  
Порто-Ріш, Жорж де 56
- Райс, Елмер 159, 161, 162  
Райхер, Емануель 67  
Расін 23, 56
- Рассел, Джон 131  
Режан, Габріель 41, 147  
Річардсон, Тоні 196  
Робардс, Джейсон молодший 174, 176  
Робертсон, Т.В. 16, 74, 75, 76  
Робінс, Елізабет 37, 40, 41, 77, 88  
Робінсон, Ленокс 139  
Робсон, Флора 49  
Роуз, Реджинальд 189
- Салліван, Артур 97  
Сарду, Віктор'єн 16, 18, 51, 52  
Сароян, Вільям 167-169  
Сарсі, Франциск 18, 32, 51  
Сейлер, Олівер М. 150  
Сент-Джон, Генкін 94  
Серлінг, Род 189
- Сімов, Віктор 99, 103  
Сінг, Джон Міллінгтон 78, 124, 131-138, 142  
Сйоберг, Альф 59  
Скляр, Джордж 162  
Скотт, Клемент 41, 45, 78, 79  
Скріб, Юджин 16, 17  
Софокл 13, 56, 69  
Станіславський, Костянтин 13, 29, 76-77, 96-108, 111, 118, 120, 154, 155, 159, 180, 190, 211  
Стейнбек, Джон 169  
Стендаль 22  
Стенлі, Кім 156, 180  
Стіл, Річард 13, 122  
Сторі, Девід 209  
Страсберг, Лі 153-157  
Стріндберг, Август 13, 22, 51, 55, 57, 58, 59, 60 – 62, 64, 65,

- 70, 74, 95, 112, 130, 133, 146,  
148, 173, 174, 211  
Суворін, А.С. 104
- Тайнен, Кеннет 194, 196  
Тальма, Франсуа Жозеф 68  
Тейлор, Лоретт 179  
Тейлор, Том 16  
Тен, Іполіт 14  
Тенді, Джесіка 180  
Теннант, П.Ф.Д. 29  
Тінкер, Джек 183  
Товстоногов, Георгій 157  
Толстой, Лев 51, 70, 98-100,  
117  
Толстой, Олексій 151  
Торп, Кортні 42  
Тоун, Френчот 155
- Успенська, Марія 152
- Фар, Флоренс 88  
Фейген, Дж. Б. 152  
Феркер, Джордж 122  
Флобер, Гюстав 14, 22  
Фрай, Крістофер 193  
Френзель, Карл 68
- Цілбург, Грегорі 151
- Чаєфські, Педді 189, 190  
Чаррінгтон, Чарльз 40  
Чемберлен 79, 84, 206  
Чепмен, Джон 187  
Чехов, Антон 13, 14, 23, 62,  
74, 75, 94, 102, 104-106, 109-  
119, 120, 121, 155, 157, 158,  
159, 161, 162, 166, 167, 171-  
174, 176, 177, 179, 182, 183,  
185-187, 189-191, 210, 211  
Чехов, Олександр 110
- Шекспір Вільям 29, 30, 56,  
99, 118, 123, 152, 207, 210  
Шеллі 86  
Шерідан 122  
Шілдс, Артур 176  
Шіллер 15, 29, 30, 56, 67  
Шоу, Джордж Бернард 13,  
14, 17, 23, 40, 42, 43, 45, 56,  
65, 77, 79, 80-87, 88, 89, 90-95,  
122, 146, 148, 192-194, 211
- Янг, Старк 100, 105, 110, 151

Кафедра театрознавства та акторської майстерності  
філологічного факультету ЛНУ імені Івана Франка

Навчальне видання

**Стайн Джон**

**Драматургія ХІХ-ХХст. в теорії та практиці**  
**Книга 1. Реалізм і натуралізм**

Підписано до друку 25.02.2003

Формат видання 84x108/32

Друк офсетний.Папір крейдяний.

Фіз. друк. арк. 8. Умовн. друк. арк 13,4

Тираж 1000 Зам. № 138

Друкарня ВВП “Місіонер”