

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2. ГЕНЕЗА КУЛЬТУРНОГО ВПЛИВУ НАЙВІДОМІШИХ ТЕАТРІВ СВІТУ НА ОСОБИСТІТЬ ЛЮДИНИ.

ТЕМА 4. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ПРОВІДНИХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕАТРІВ НА РУБЕЖІ XV –XVII СТОЛІТЬ.

План.

1. Театр комедії дель арте.
2. Старіший театр Англії «Глобус».

Театр комедії дель арте. Найвищим досягненням італійського Відродження вважають театр комедії дель арте. Згадки про комедію дель арте з'явилися ще у середині 50-х років XVI століття. Маски – відмінна риса цього театру. В основі спектаклю даного типа театру була імпровізація. Це означає, що тексту ніхто не писав, ніхто не заучував напам'ять, він змінювався по ходу спектаклю. Під час дії вистави могли виникати найнесподіваніші повороти обставин, які підхоплювалися акторами. В спектаклі діяли маски. Маски вели своє походження з народного карнавалу. На основі карнавальних масок і склалися поступово певні сценічні типи.

Термін «маска», таким чином, має подвійне значення в театрі імпровізації. По-перше, це речова маска, що закриває обличчя актора. Вона була зроблена зазвичай з картону й закривала повністю або частково обличчя актора. Маски носили зазвичай комічні персонажі. Були серед них і такі, які замість маски обсыпали обличчя мукою або розмальовували собі вугіллям вуса і бороду. Інколи маску міг замінити приклеєний ніс або величезні окуляри. Масок не носили закохані.

Друге значення слова «маска» полягає в позначені певного соціального типу, наділеного раз і назавжди встановленими психологічними емоціями, незмінною подобою й відповідним діалектом. У цьому театрі були важливі не яскраві індивідуальні властивості образу, а загальні властивості характеру. Вибравши маску, актор не розлучався з нею протягом всього життя. Тож *особливість комедії дель арте* – виступ актора завжди в одній і тій же масці. П'єси змінювалися щодня, але їх персонажі залишалися незмінними. Актор не міг навіть в різних п'єсах грати різні ролі. Цей сценічний закон «однієї ролі» тримався впродовж всієї історії театру масок. Завдання актора зводилося до того, щоб за допомогою імпровізації як можна яскравіше відобразити всім відомий персонаж.

Визначають два головні «квартети» масок: північний – венеціанський та південний – неаполітанський.

Перший складала маски: Панталоне, Доктор, Бригелла і Арлекін.

Другий – Ковьелло, Пульчинелла, Ськарамучча і Тарталья.

У першій та другій групах брали участь Капітан, Серветта і Закохані.

Всі ці герої представляли такі типи масок:

- *комедійний*, тобто маски слуг представляли: Бригелла – зухвалий веселун, винахідливий інтриган; Арлекін – легковажний пустун,

доброзичливий та незграбни;, Серветта – спритна, енергійна, гостра на язик служниця;

- *сатиричний*, тобто маски буфонади. Вони були об'єктом постійної сатири і глузування з боку слуг. Серед них був Панталоне – недотепний і жадібний, Капітан – хвалько, Доктор – лжевчений, тупуватий базікало;

- *ліричні* маски Закоханих.

В основі спектаклю-імпровізації був сюжет, який можна представити так: розвиток стосунків між закоханими складав сюжетну інтригу спектаклю, маски Людей похилого віку перешкоджали діям молодих, а маски слуг Дзанні боролися з людьми похилого віку і вели інтригу до щасливого фіналу. Дзанні – це венеціанська вимова імені Джованні – Іван, російським еквівалентом Дзанні буде просто «Ванька». Дві маски Дзанні – Брігелла і Арлекін були найбільш популярні на півночі. На півдні найпопулярнішим Дзанні був Пульчинелла – він саркастичний, носить чорну напівмаску з великим гачкуватим носом і говорить гугнявим голосом. Пульчинелла вплинув на народження французького Полішинеля і англійського Панча. Жіночою паралеллю Дзанні була Серветта або Фантеська – служниця, яка носить всілякі імена: Коломбіна, Смеральдіна, Франчеськіна та інші.

Постійними жертвами витівок Дзанні і Серветти були Панталоне, Доктор і Капітан. Панталони – венеціанський купець, багатий, пихатий, котрий любить залицятися до молоденьких дівчат. Але він скупий і невдалий. Одягнений він в червону куртку, червоні вузькі панталони, в чорну шапочку та маску з сивою борідкою клином. У нього одна перевага перед іншими – товстий гаманець.

Популярною фігурою комедії дель арте був Доктор – болонський юрист, професор старовинного університету. Він красувався латинськими тирадами, але перебрівував їх нещадно. Його мова була побудована по всіх правилах риторики, але була позбавлена сенсу. Доктор завжди був сповнений високого пієтету до своєї особи. Академічна важливість цієї маски підкреслювалася строгим одягом. Чорна мантия ученого – головна приналежність його костюма. На обличчі маска покривала лише лоб і ніс. Вона теж була чорна. У його характері головним було невгамовне вихваляння, яке закінчувалося тим, що на нього сипалися паличні удари Арлекіна. Капітан жадав «світового панування», був дуже чванливий, вихваляв свої особисті військові достоїнства, але був насправді боязкуватий.

Не менш ефектний був Тарталья – неаполітанська маска, що змальовує нотаріуса, суддю, поліцейського або яке-небудь інша особа, наділена владою. Він заїкався і носив величезні окуляри. Його заїкання народжувало мимовільні каламбури, за що Тарталью нагороджували паличними ударами.

Матеріальними пам'ятками театру комедії дель арте залишилися так звані сценарії. Вони були нарисом ряду сцен на певну тему, в них коротко вказувалася дія, тобто приблизно те, що повинен робити той або інший лицедій. Все інше – це імпровізація. Сценарії виявили закони сценічності, які зіграли істотну роль у формуванні всього західноєвропейського театру.

Імпровізація як метод, звичайно, практикувалася і раніше, оскільки вона завжди лежала в основі будь-якого театру фольклорної пори, що розвивається. Але ніде, окрім комедії дель арте, вона не була самою суттю, основою театральної вистави. У театрі комедії дель арте йшли не від драматургії, а від акторського мистецтва, основою якого був метод імпровізації. Звичайно, імпровізація була прекрасною школою акторської майстерності, якою до сьогодні користуються в театральних учбових закладах. Актор комедії дель арте повинен був спостерігати уважно за побутом, невпинно поповнювати запас своїх літературних знань.

Завдання, які комедія дель арте ставила перед актором, були дійсно важкі. Актор повинен володіти віртуозною технікою, винахідливістю, живою і слухняною уявою. Саме італійський театр сформував перших прекрасних майстрів сценічного мистецтва, створив перші театральні трупи в Європі. Найбільш прославленими з цих колективів акторів були трупи «Джелозі» (1568 р.) на чолі з Дзан Ганасса, «Конфідента» (1574 р.), пізніше очолювана Скеля Фламініо, «Феделі» (1601 р.), керована представником другого покоління акторського прізвища Андреїні, – Джованні-Баттіста Андреїні. У них були зібрані кращі італійські актори, творці популярних масок комедії дель арте.

З кінця XVI століття актори комедії дель арте постійно виступають у Франції, Іспанії, Англії. Особливо помітно вплив їх творчості на драматургію Мольєра та Гольдони.

Старіший театр Англії «Глобус». Театр англійського Відродження народився й розвивався з майданчиків, з народної сцені площі. Один із найстаріших театрів Англії, «Глобус» – публічний театр Лондона. Він діяв з 1599 по 1644 РОКИ. У «Глобусі» до 1642 року грала трупа «Слуги лорда Камергера», яку очолював головний актор цього театру трагік Річард Бербедрж. З ім'ям цієї трупи пов'язана творчість Шекспіра – його драматична і акторська діяльність. Саме постановки творів Шекспіра та інших драматургів епохи Відродження зробили цей театр одним з найважливіших центрів культурного життя країни.

З XVI століття сценічне мистецтво Англії з любительського перетворюється на професійне. Стало розвиватися меценатство. Представники аристократичних сімей приймали акторів до складу своєї челяді. Це давало їм офіційне суспільне положення, хоча і надзвичайно низьке. Актори вважалися слугами якого-небудь вельможі. Це положення акторів було зафіксовано в назві труп – «Слуги лорда Камергера», «Слуги лорда Адмірала», «Слуги лорда Хендсона». Театр в Англії формувався як приватне підприємство – ним займалися підприємці. Вони будували театральні споруди, які здавали у найм акторським трупам. Власник театральної споруди отримував крупну долю зборів за спектаклі. Але існували і акторські товариства на паях. Саме трупа слуг лорда Камергера була товариством на паях, основна частка яких належала братам Бербедржам – Річардові і Катбертові, а один з решти восьми паїв належав Шекспіру. Не всі актори трупи були пайщиками – актори другорядних ролей та підлітки, які

гнали жіночі ролі отримували фіксовану платню і в розподілу доходів участь не брали.

Кожна трупа мала своїх драматургів, що писали для неї п'єси. Зв'язок авторів з театром був тісним. Саме автор роз'яснював акторам як слід ставити п'єсу. Матеріальне положення драматургів, що працювали на підприємців й жили лише на літературний заробіток, було досить важким. Актор-пайщик і драматург Шекспір зміг добитися сприятливіших умов для своєї творчості. Крім того, у нього були заступники – значні суми він отримав від графа Саутгемптона.

Спеціальні театральні приміщення з'явилися в Англії наприкінці XVI століття. Будівництво постійних театрів поклав Джеймс Бербедж, який спорудив в 1576 році приміщення для театральних вистав, яке й назвав «Театр».

У Лондоні з кінця XVI століття були три види театрів – *придворний, приватний і публічний*. Вони розрізнялися за складом глядачів, устроєм, репертуаром і стилем гри.

Міські театри Англії були двох типів. Ці театри не мали даху. Вони були круглої форми. Театр «Глобус» мав форму восьмигранника. Його зала для глядачів була овальною, обнесеною високою стіною, із внутрішньої сторони якої йшли ложі для аристократії. Над ними розміщувалася галерея для заможних громадян. Глядачі стояли довкола трьох сторін майданчика. Деякі привілейовані глядачі сиділи на самій сцені. Театр вмещав до 2000 чоловік. Плата зі всіх стягувалася при вході. Глядачі які бажали зайняти місця на галереї платили за це додатково, так само як і глядачі, що сиділи на сцені. Останні повинні були платити більше всіх. Спектаклі йшли при денному світлі, без антрактів і майже без декорацій.

Сцена не мала завіси. Її *відмітною особливістю* був сильно виступаючий вперед просценіум та балкон в глибині – так звана верхня сцена, де також розігралося дійство спектаклю. Сценічний майданчик вдавася у глядацьку залу. Позаду сцени знаходилися артистичні вбиральні, склади реквізиту та костюмів. Сцена була помостом заввишки біля одного метра над підлогою. З артистичного приміщення був прохід під сцену та люк, через який з'являлися „привиди“ (наприклад, тінь батька Гамлета) і куди провалювалися грішники, що призначалися для пекла (як Фауст в трагедії Марло). Просценіум був порожнім. За необхідністю туди виносили столи, стільці та інше, але здебільше сцена англійського театру була вільна від реквізиту.

Сцена поділялася на три частини: передню, задню, верхню. На задній були троє дверей, куди входили і виходили актори. Над задньою сценою знаходився балкон – в хроніках Шекспіра на балконі заявлялися персонажі, передбачалося, що вони знаходяться на стіні замку. Верхня ж сцена була трибуною або спальнею Джульєтти. Вище за верхню сцену розміщувалась будова, яка звалася «хатиною». Вона й формою нагадувала хатинку. В ній було одне або два вікна, які слугували для сцен, де персонажі розмовляли з

вікна. Коли в театрі починалася вистава, на даху хатини вивішувався прапор – він слугував пізнавальним знаком, що в театрі показують спектакль.

Рисованих декорацій в театрі «Глобус» було дуже мало. Театр допомагав глядачеві розуміти що відбувається, вивішуючи таблички з написами – з назвою п'єси, з позначенням місця дії. Багато що в цьому театрі було умовним – теж саме місце змальовувало спочатку частину поля, потім площу перед будівлею, далі приміщення усередині нього. Із діалогів героїв глядачі дізнавалися про зміну місця дії. Зовнішня бідність театру вимагала від публіки активного сприйняття спектаклю – драматурги, у тому числі і Шекспір, розраховували на уяву глядачів.

Можна стверджувати те, що акторське мистецтво епохи стояло на великій висоті. Вся блискуча драматургія Шекспіра залишилася б неоціненою, якби актори не зуміли донести її до глядачів. Шекспірівські п'єси вимагали від актора природності, коли пристрасть повинна знати свою міру і погоджуватися дію з мовою.

У 1613 році дерев'яна будівля згоріла, театр «Глобус» знов був відбудований з каменя. У 1644 році будівлю «Глобуса» знесли за наказом пуританського парламенту.

Театру «Глобус» займає почесне місце в історії світового театру тому, що в ньому працював Уїльям Шекспір. Він (1564–1616) народився в Стратфорде-на-Евоне в сім'ї заможного городянина. У місцевій граматичній школі він навчився читати і писати. Шекспір не здобув університетської освіти, але поповнював свої знання постійним читанням. Про Шекспіра нам відомо небагато: деякий час він був помічником вчителя. У 18 років одружувався і мав трьох дітей. Біля 1585 року він поїхав до Лондона. З 1590 року він вже працював в театрі – спочатку в трупі лорда Адмірала, але пішов звідти, і з 1594 по 1613 рік був постійним членом трупи «Слуги лорда Камергера». Спочатку Шекспір був найманим актором, потім став пайщиком та співвласником театру. Саме кошти від зборів театру були все життя головним джерелом його доходів. Ці доходи були немалі. Він придбав два дома в Стратфорді та декілька земельних ділянок. Досягнувши матеріальної забезпеченості, Шекспір став піклуватися і про своє вище офіційне суспільне положення, бо актори у той час прирівнювалися в статусі до слуг. Він протягом декількох років клопотав про присвоєння йому нижчого дворянського звання, яке отримав у 1599 році за сприяння знатного заступника лорда Саутгемптона. Він став «джентльменом» із власним гербом.

П'єси Шекспіра були прийняті публікою («Приборкання норовливої», «Генріх IV», «Гамлет», «Король Лір» та ін.). Про популярність «Ромео і Джульєтти» можна судити по тому, що до нас дійшли чотири її видання, надруковані при житті Шекспіра. Близько чверті століття тривала робота Шекспіра в театрі. У 1612–1613 роках він залишив Лондон та повернувся в Стратфорд, де провів останні роки життя. Він помер 23 квітня 1616 року у віці п'ятдесяти двох років. У 1623 році друзі Шекспіра, актори його трупи, за участю драматурга Бена Джонсона випустили збірки п'єс Шекспіра. Твори

Шекспіра ніколи не сходили зі сцени – відомі сотні інтерпретацій його творів, велика кількість наслідувачів. Творчість Шекспіра відкрила перспективи для подальшого розвитку театру і драматургії через соціально-філософське осмислення життя, глибоке розкриття внутрішнього світу людини.

ТЕМА 5. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ПРОВІДНИХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕАТРІВ НА РУБЕЖІ XVII– XX СТ.

План.

1. Відомі французькі театри: «Блискучий театр» Мольєра, театр «Комеді Франсез» та «Ательє».
2. Англійські театри «Олд Вік» та «Меморіальний театр».

Відомі французькі театри: «Блискучий театр» Мольєра, театр «Комеді Франсез» та «Ательє». У XVII ст. Франція перетворюється на сильну державу з певним культурним центром. Драматургія у французькому класицизмі стає домінантою, через яку театр утвердився як повноцінна складова серед високих мистецтв. Французький класицизм відкрив нові можливості театру для розвитку інтелектуального та одухотвореного мистецтва. Саме класицизм встановив взаємозв'язки між словом жестом, літературою й сценою.

«Блискучий театр» був заснований Мольєром і М. Бежаром у 1643 році, в Парижі. Театр проіснував близько двох років, однак він увійшов до історії світового театру тому, що в ньому почалася театральна діяльність Жана-Батиста Поклена (1622–1673) – відомого французького комедіографа, режисера та актора Мольєра. У цьому театрі народилася знаменита труппа Мольєра, що грала на французькій сцені до його смерті.

Мольєр здобув освіту в Клермонській колегії, де вивчав латинь та міг вільно читати Плавта і Теренція. Після закінчення колегії Мольєр вступив у Орлеанський університет, який відкривав перед ним кар'єру адвоката. Але він став актором. Разом з друзями Бежарами він організував «Блискучий театр» в Парижі. 1 січня 1644 року відбувся перший спектакль. У репертуарі театру були драматичні п'єси Н. Дефонтена, Т. Ерміта, П. Дюрійє. Однак «Блискучий театр» не витримував конкуренції з такими привілейованими театрами, як «Бургундський готель» та «Маре». Тож «Блискучий театр» припинив своє існування із-за матеріальних труднощів. Мольєр, що відповідав за матеріальне положення театру, на вимогу кредиторів був посаджений в боргову в'язницю. Театр закрили. Труппа Мольєра стала грати в провінції де і придбала широку популярність. У провінції Мольєр пропрацював тринадцять років. Саме там сформувався його акторський талант коміка; там він став драматургом. Мольєр поставив перед собою завдання формування такого репертуару, який би виділяв його труппу серед інших провінційних театрів. Він почав вигадувати легкі фарсові сцени, спираючись на традиції французького фарсу і італійської комедії масок.

Перші літературні комедії Мольєра – «Навіжений» і «Любовна розмовка» були написані у провінції. Успіх комедій поставив трупу Мольєра на перше місце в провінції, це привернуло до неї увагу двору. У той час в Парижі не було театру, який би грав лише комедії. Тому восени 1658 року трупа Мольєра отримала запрошення виступити при дворі. Для дебютного виступу вони узяли трагедію Корнеля «Никомед» і одноактний мольєровський фарс «Закоханий доктор». Трагедія успіху не мала, але фарс розсмішив короля і придворних – Мольєру зробили пропозицію залишитися в Парижі. Йому було надано приміщення придворного театру Пті-бурбон.

Однак восени 1660 року була зроблена спроба позбавити Мольєра театального приміщення. Будівлю театру Пті-бурбон почали ламати під приводом перебудови палацу. У самий розпал сезону мольєровська трупа виявилася на вулиці. Мольєр звертається із скаргою до короля, і король велить надати йому приміщення театру Пале-рояль. Цей театр був заснований в 1641 році в палаці кардинала Рішельє, тому спочатку він мав назву «Палекардіналь». Назву «Пале-рояль» він отримав після смерті кардинала в 1642 році, що заповів палац королеві Людовикові XIII. Будівля театру споруджувалася за планом архітектора Мерсьє під деяким впливом архітектури театру «Олімпіко». Глядацька зал цього театру складався з кам'яного амфітеатру, що замикався портиком; від цього портика тягнулися два позолочені балкони. Сцена була обрамована архітектурним порталом з двома нішами; вона з'єднувалася з глядацьким залом шістьма ступенями, що спускались в залу. Сцена театру була обладнана по всіх правилах італійської техніки. Мольєр перебудував цю будівлю: зняв величезний амфітеатр, спорудив три яруси лож та партер для стояння – так було прийнято в інших театрах. Мольєр організував новий тип трупи – товариство однодумців, які й стверджували принципи реалістичного тлумачення ролі. Трупа Мольєра складалася з 12 осіб. Серед них – родина Бежар, Тереза Дюпарк, Лагранж, Дюкруазі – ті актори, разом з якими Мольєр розробляв нові принципи комедійної майстерності.

Мольєр пише і ставить на сцені цього театру «Школу чоловіків» – знамениту комедію, що ознаменувала його поворот до побутового жанру. Також «Школу дружин», що мала значний сценічний успіх та викликала бурхливу полеміку. Ця полеміка зачіпала істотні принципи театру того часу – йшла суперечка про «правила», за якими трагедія займала «високе» місце, а комедія – «низьке».

З 1664 року Мольєр, одночасно зі своєю основною роботою в театрі Пале-рояль, виступає при дворі Людовика XIV. Для цих виступів він пише нові п'єси. Ці п'єси відносилися до нового жанру – комедій-балетів. У цих спектаклях комедійні сцени виконувалися акторами його трупи, а балетні – придворними любителями, разом з якими виступали принци і сам король.

Мольєр уважно вивчав натуру, особливості своїх акторів. Створюючи свої п'єси, він прагнув використовувати особисті якості і навіть недоліки своїх акторів.

У п'єсах Мольєра з'являються персонажі – представники багатьох соціальних прошарків, їхні взаємовідносини стають основою мольєрівського комізму. Але найхарактернішим для драматурга є гостре зображення людських вад: лицемірства, скнарості, марнославства, розбещеності, заздрості й невігластва.

За структурою, характером комізму, інтригою і змістом комедії Мольєра поділяють на два типи:

- комедія побутова;
- комедія висока.

Побутова комедія Мольєра має фарсовий сюжет, вона одноактна або трьохактна – «Смішні манірниці», «Сганарель, або удаваний рогоносець», «Витівки Скапена» .

Висока комедія Мольєра поєднала традиції народного фарсу з лінією гуманістичної драматургії. Високі комедії Мольєра переважно віршовані, складаються з п'яти актів. Їхній комізм – це комізм характерів, комізм інтелектуальний. Найкращі з них – «Тартюф», «Дон Жуан», «Мізантроп», «Учені жінки» та ін.

Театр Мольєра – явище унікальне. Жан Батист Мольєр був видатним театральним організатором, драматургом, режисером та актором.

У створеному після смерті Мольєра паризькому театрі **Комеді Франсез** (1680) розгорнулася боротьба за принципи, висунуті Мольєром, де особливе значення мала новаторська творчість учня Мольєра Мішеля Барона та інших його послідовників.

«Комеді Франсез» або «Театр Франсе» – театр французької комедії. У зв'язку з тим, що сам король опікувався долею цього театру, він отримав певні привілеї: мав монопольне право на виконання серйозної (літературної) драми. Театр працював на дотації королівського двору, і основне управління організацією театральної справи також залишалося за ним. Монополія Комеді Франсез зберігалася аж до 1864 року. До трупі театру входило 27 акторів, у тому числі М. Шанмеле, М. Барон, П. Пуассон, Ш. Лагранж, А. Бежар та інші. Доходи ділилися на 24 паї, основні учасники товариства – «сосьєтери». Вони мали право на цілий пай або його частину. У трупу театру також входили «пенсіонери» – актори, що отримували платню. Їх набирали з провінційних або приватних театрів Парижа. Положення «королівського театру», тобто що має стійку матеріальну базу, дозволило запрошувати в групу театру найбільш талановитих акторів. Театр володів монополією на виконання кращих національних драматичних творів.

В театрі були представлені дві акторські школи, які отримали назву «расиновської» та «мольєрської». Першу представляли актори трагедійного классицистського репертуару. Найбільш крупна представниця расиновської школи – це улюблена учениця Расина і кращий виконавець його трагедій, „солодкозвучна“ Марі Шанмеле, що пропрацювала в театрі до 1697 року. Саме під керівництвом Расина вона зберігала у своєму виконанні високу культуру поетичної мови, величаве благородство та витонченість. Після уходу Расина з театру, Шанмеле, позбавлена надійного керівництва, часто

поверталася до тієї грубуватої театральної декламації, проти якої боровся й сам Расін. Шанмеле була головним противником Барона. Він був найбільш талановитим актором мольєровської школи. Барон був єдиним з учнів Мольєра, що присвятив себе головним чином трагедії. Проте він інакше розумів своє завдання, особливо в області театральної декламації. На перше місце в читанні віршів він висував не мелодійну сторону вірша, а укладену в нім думку. Заради природної гри він затушовував рифму, ламав ритм олександрійського вірша, яким писалися трагедії, наближав його до прози, витримував в середині тиради великі паузи і удавався до таких недопустимих з точки зору классицистської декламації прийомів, як шепіт, ридання, схлипування та інше. Він порушував чинність і церемонність поведінки трагічного героя. Він першим ввів, небачений у французькому театрі, принцип спілкування з партнером. Між Шанмеле і Бароном одинадцять років йшла боротьба, доки Барон не покинув несподівано сцену.

У 1718–1778 роках основу трагедійного репертуару склали драматичні твори Вольтера, п'єси Дідро, П. Бомарше. У 1717 році в трупі театру вступила нова актриса, що склала собі міцну репутацію в провінції – Андрієнна Лекуврер. Вона грала просто, щиро, правдиво і була, за словами Вольтера, „така зворушлива, що заставляла проливати сльози“. З ім'ям цієї актриси пов'язана ще одна спроба зміни образу трагічної героїні – в одній з трагедій Корнеля вона виходила на сцену в чорному платті, позбавленому модних вишивок і прикрас (як це було прийнято) і без парика, з розбещеним волоссям. Трагічні актриси в цей час виступали завжди в пишних придворних платтях.

У роки французької революції (1789 – 1794) театр «Комеді Франсез» був перейменований у «Театр Нації». Політична боротьба під час революції привела до розколу трупи (у 1792 році). Вже до кінця 1789 року в театрі намітилися дві протилежні політичні угруповання. Прибічники революції і патріотичного репертуару згурпувалися довкола молодого актора Тальма. У групу „чорних“, тобто акторів-роялістів, які не виносили того, що партер їх театру заповнюється черню, входила більшість провідних акторів театру. Актор Ф.Ж. Тальма (1763–1826), видатний французький актор, який захоплювався цивільними тенденціями в мистецтві, втілював героїко-революційну спрямованість в своїй творчості, разом з Ф. Вестріс залишили «Комеді Франсез» та організували «Театр Республіки». У цьому театрі йшов «якобінський репертуар». Тальма грав ролі тирана Генріха VIII в п'єсі Шеньє, а також ролі справедливого судді, борця проти аристократії, народного героя, патріота. У 1799 році обидві частини трупи знов об'єдналися, й театр отримав свою колишню історичну назву. «Московський декрет» Наполеона 1812 року ще раз затвердив внутрішню структуру театру «Комеді Франсез», а також укріпив положення театру як привілейованого і підпорядкованого органам державної влади.

Французький театр цієї доби виробив чіткі амплуа та надав можливість акторам вдосконалювати своє мистецтво. Встановивши численні канони для сценічних почуттів і характерів, нормативна естетика вперше зафіксувала

чітку форму зовнішніх засобів виразності для передачі внутрішніх переживань героїв. В цей період правила класицистської гри об'єдналися в систему – це була перша сценічна школа драматичної гри. Натомість ці ж правила й сковували подальший розвиток сценічного мистецтва; суворість принципів почала породжувати численні штампи, подолати які могли тільки талановиті актори.

Театр Ательє. «Ательє» (у буквальному сенсі – майстерня). Це французький театр в Парижі. Він відкрився 23 листопада 1822 року під назвою «Театр Монмартра», оскільки знаходився на Монмартрі. У цьому театрі починали свою артистичну кар'єру багато молодих акторів. До 1849 року театром керували представники сім'ї Севест. Надалі на сцені театру «Ательє» грали різні трупи. У репертуарі театру були представлені драма, мелодрама, водевіль, комедія, оперета. С 1914 року будівля використовувалась як кінотеатр.

У 1922 році, з приходом в театр трупи Шарля Дюллена, він і отримав назву «Ательє». Шарль Дюллен (1885–1946) – французький режисер, актор та педагог. Виходець з великої, бідної багатодітної сім'ї. Він виступав з віршами в артистичних кабачках, грав в крихітних Провінційних театрах.

У 1921 році Дюллен набирає трупу і починає їздити по ярмарках, селах, находивши прямо на місці і сцену, і декорації для спектаклів. Дюллен створює свою трупу. В 1922 році він викупає приміщення для театру на площі Данкур і називає його «Ательє». Цьому театру Дюллен віддає 18 років своєї невтомної, кипучої діяльності. На підмостках «Ательє» Дюллен поставив близько 70 спектаклів, зіграв понад 30 ролей, відкрив імена нових авторів. Тут, в цій «майстерні», він створює чудову драматичну школу. Театр «Ательє» називають «чарівним» – він розташований біля підніжжя Монмартри у Парижі. У цій будівлі заїжджі актори показували публіці свої мелодрами, а у дворі і за театром пахло цирком і сіном. Але за часів Шарля Дюллена в цей театр з'їжджався весь Париж. Театр «Ательє» теж немов зберігав цей аромат минулого: широкий двір, через який проходили за куліси, нагадував швидше двір ферми. Тут валялися сіно і солома – Шарль Дюллен тримав своїх коней і ослиху, яку просто обожнював.

На сцені «Ательє» йшли п'єси Мольєра, Кальдерода, Шекспіра, Бальзака та ін. У 1940 році він передає театр Андре Барсаку, який почав свою діяльність в Дюллена як директор. Дюллен переходить в «Театр де Парі», потім в «Театр Сари Бернар». Його остання постановка – «Мачуха» Бальзака була здійснена в Ліоне. У своїх постановках він добивався ясності та простоти сценічної поведінки акторів. Серед його учнів багато тих, хто прославив французьку сцену: Ж. Л. Барро, Же. Вілар, М. Марсо та ін. Дюллєну був близький творчий метод К. Станіславського.

Отже, з 1940 року театр «Ательє» очолював А. Барсак – режисер і театральний художник. У 1924 – 1926 роках він виучувався в паризькій Школі декораційних мистецтв. З 1928 року почав працювати в театрі «Ательє» як художник. Найбільш крупною роботою художника в цьому театрі вважаються ескізи декорацій і костюмів до спектаклю «Лікарка своєї

частини» Кальдерона (1935). У 1937 році Андре Барсак вперше виступив як режисер. У театрі «Ательє» він поставив як режисер і художник ряд спектаклів: «Витівки Ськапена» Мольєра, «Еврідіку» Ануїя, «Чайку» Чехова. Тут йшов «Ревізор», інсценування «Братів Карамазових», «Клоп» Маяковського.

Англійські театри «Олд Вік» та «Меморіальний театр». «Олд Вік» – найбільший англійський театр. Він заснований в Лондоні 11 травня 1818 року. Історію театру «Олд Вік» прийнято поділяти на два періоди: перший – від відкриття театру по 1898 рік і другий – від 1898 року. Спочатку він мав назву «Кобург тієтр». Репертуар його складався з модних, навіть сенсаційних мелодрам, а також арлекінад. У 1833 році театру надали ім'я принцеси Вікторії. Вона одного дня відвідала «Олд Вік», а незабаром він став королівським.

Інколи театр жартома називали «Старенька Вікторія» — «Old Victoria», ця назва закріпилася за ним. У 1871 році театр був перетворений на другосортний мюзик-хол. У 1880 році керівництво театром прийняла Е. Конє, перша жінка член Ради Лондонського графства. Залишаючись по жанру мюзик-холлом, театр під її керівництвом почав здійснювати просвітницькі програми: Конє влаштовувала лекції, запрошувала хороші оркестри. У 1898 – 1937 роках театр очолювала племінниця Конє – Л. Бейліс.

Ліліан Мері Бейліс (1874–1937) – театральний діяч і антрепренер. Вона мала звання магістра мистецтв Оксфордського університету за пропаганду драматургії Шекспіра. З 1898 року «Олд Вік» належав їй. В той час почали ставити п'єси Шекспіра і оперні спектаклі. Ціни на квитки були встановлені низькі, що приваблювало на вистави різні версти населення. У 30-х роках за сприяння Бейліс в репертуарі «Олд Вік» з'явилися спектаклі з хореографічними номерами (балетні інтермедії). У 1931 році на сцені театру відбувся перший самостійний вечір балету. Бейліс створила балетну трупу, яка пізніше відокремилася від керованого нею театру і стала виступати в театрі «Седлерс-Уеллс». Під керівництвом Бейліс театр «Олд Вік» перетворився на провідний театр країни. У 1914 році «Олд Вік» дав свій перший шекспірівський сезон, а до 1923 року були поставлені всі п'єси Шекспіра. «Олд Вік» часто називають «Будинком Шекспіра». До кінця ХІХ – початку ХХ століття провідною фігурою в театрі стає режисер. Саме його поглядом на театр, акторське мистецтво визначається стиль спектаклю.

У 1929 році театру очолив Харкорт Уільяме. З того часу почалася краща пора історії «Олд Вік», коли він, по суті, виконував функцію відсутнього Національного театру Англії. Саме тоді почав формуватися той сценічний стиль 30-х років, який пізніше був названий стилем «Олд Вік». Х. Уільямсом була встановлена строга серйозність, що панувала на його репетиціях, що нагадували богослужіння або університетську лекцію. Він ставив Шекспіра лише по тексту 1623 роки. Центром його спектаклю була не філософська теза, не ідея, не прийом, а перш за все, людська особистість. Він самовіддано служив Шекспірові, вважаючи, що шекспірівський текст цінний сам по собі і не потребує ніякого осучаснення. Він відновлював «театральну

репутацію» шекспірівського тексту. Його головна мета – повернути на сцену шекспірівську поезію.

Тайрон Гатрі, що керував театром з 1939 по 1944 рік, вперше виступив як режисер на сцені «Олд Вік» в 1937 році із спектаклем «Гамлет» з Л. Олів'є в головній ролі. Це був інший Гамлет, зосереджений силою воїна, азартом, холодною лютю боротьби. «Олів'є повернув Шекспірові мужність», так писали критики. Публіка побачила в такому Гамлеті передчуття війни. На сцену чутливому героєві 20-х років прийшла людина дії.

Гатрі двічі очолював «Олд Вік», працював в Единбургу, Сполучених Штатах, Канаді, Ірландії. Він ставив Софокла і Чехова, Ібсена і мало не всього Шекспіра. Ставив у всіляких сценічних формах – і у вікторіанських пишних, і в ренесансних, в костюмах позачасових і сучасних, в стилі XVII, XVIII та XIX століть. Йому належать три несхожі між собою постановки «Гамлета». У інтерпретаціях комедій Шекспіра знайшла вихід його схильність до "черезмірної" (так вважали критики) ексцентричності та комізму. Він завжди мріяв про «відкриту сцену». В «Олд Вік» він почав з того, що в межі сцени старою він «всував» постійну конструкцію, яка приблизно відповідала елементам шекспірівського театру. Але це поєднання двох типів театрів (європейського «закритого» і шекспірівського «відкритого») не могло дати бажаного результату, оскільки було штучним.

У 1940 році театр при бомбардуванні був зруйнований. Трупа «Олд Вік» вимушена була гастролювати по країні і грати на сцені «Нью тієтра». Трупу, що отримала приміщення, в 1944 році очолили Лоренс Олів'є, Ральф Річардсон і молодий режисер Джон Баррел. У 1950 року театр «Олд Вік» знов отримав стаціонарний майданчик.

Шекспірівський Меморіальний театр – провідний англійський театр. Меморіальний театр заснований на батьківщині У. Шекспіра – в Стратфорде-он-Ейвон. Він був побудований на пожертвування приватних осіб, головним чином на гроші сім'ї Флауеров, уродженців Стратфорда. Театр відкрився у 1879 році комедією Шекспіра «Багато галасу даремно»

Меморіальний театр – приватне підприємство. Адміністративне керівництво театром здійснює Рада опікунів на чолі з ким-небудь з членів сім'ї Флауеров, художнє керівництво – директор і головний режисер, що призначається Радою. У 1925 році Меморіальний театр отримав «королівську грамоту», з того часу він знаходиться під заступництвом короля, проте субсидій від держави не отримує.

На сцені Меморіального театру відбуваються шекспірівські фестивалі. Перший з них був організований в 1769 році Д. Гарріком, другий, 1864-м-кодї, але лише з 1886 року фестивалі стали регулярними. Спочатку вони тривали два тижні, останнім часом – близько восьми місяців. В кінці XIX століття, коли фестивалі стали популярними і постійними, Стратфорд – батьківщина Шекспіра – не був ще світовим туристичним центром, де «шекспірівські реліквії» перетворилися на розвинену систему «шекспірівської індустрії», не було ще і багаточисельних відвідувачів

«Будинку Шекспіра», «Королівського шекспірівського театру», міста з виглядом на річку Ейвон. У 1886 році це було маленьке, крихітне провінційне містечко. У ньому не було жодної промисловості, найкрупнішим підприємством була пивоварня Чарлза Флауера.

Театр був побудований на самому початку 1879 років – архітектори задумали його в неоготичному стилі, досить популярному у вікторіанській Англії. Зовнішній вигляд театру був досить складною спорудою з яскраво-червоної цеглини з безліччю малих і великих арок, башточок та башт. Він був схожий на середньовічний замок. Збоку була будована галерея з двосхилим дахом, що несподівано нагадувало вже руський терем, а центральна висока башта (під її дахом поміщалася цистерна з водою на випадок пожежі) формою і розписом (тобто горизонтальними смугами, викладеними зі світлого каменя) сповіщала про майбутнє архітектурне вирішення знаменитого Вестмінстерського собору – гордості англійської архітектури. Кругла форма основної частини будівлі повинна була нагадувати про екстер'єр публічного театру шекспірівського часу. Виконуючи волю замовників, архітектори Меморіального театру створювали особливу будову театру, поміщаючи його на великій зеленій галявині над самою річкою, оточували його старими деревами.

Сцена Меморіального театру була невелика, але на ті часи обладнана чудово – її від глядацького залу відгороджувала завіса, на якій був намальований шекспірівський Лондон, південний берег Темзи: серед будинків їде блискуча кавалькада вершників, супроводжуючих карету з королівським гербом; вона наближається до високої будівлі з глухими стінами і прапором на башточці: це королева Єлизавета зі свитою під'їжджає до театру Шекспіра «Глобус». Так показувалася схожість Меморіального театру з театром самого Шекспіра.

У квітневі дні першого шекспірівського фестивалю, коли урочисто було відкрито саму будівлю театру, публіка складалася в основному з місцевих глядачів, небагатьох приїжджих з сусіднього Бірмінгема, та особистих гостей Чарлза Флауера. Стратфордські садівники, булочники, торговці брали участь в шекспірівських спектаклях як статисти для масових сцен. При цьому вони ні гроша не брали за свою участь в шекспірівських спектаклях, оскільки відносилися до свого великого співгромадянина з великим пієтетом.

У 1886 році трупа, заснована Френком Бенсоном в 1883 році, під назвою «Шекспірівський репертуарний театр» була запрошена Чарлзом Флауером для виступів на шекспірівському фестивалі. З тих пір протягом 30 років (а це майже третина всієї історії Стратфордського театру) трупа Бенсона грала на щорічних фестивалях, даючи своє перше представлення 23 квітня – в день народження Шекспіра. Щороку Бенсон ставив сім п'єс і показував їх протягом семи днів свята. Але останні 358 днів Стратфордський театр найчастіше був порожній, а «шекспірівська трупа» поневірялася по провінційних сценах.

Бенсон не створив свого особливого театрального стилю, але просто робив те, що міг в тих умовах, які він мав в своєму розпорядженні. Він пристосовував грандіозний стиль шекспірівських постановок епохи до умов малої сцени і, на жаль, жалюгідного бюджету. Подібно до Чарльза Кину або Ірвінгу, він ставив шекспірівські п'єси у дусі «археологічного роману» та історичного живопису XIX століття.

Шекспірівський фестиваль поступово придбав загальнонаціональне значення. Його постійним керівником залишався довгі роки Бенсон. У 1916 році йому було довірено бути режисером вистави, присвяченої 300-літтю смерті Шекспіра. На цьому ювілеї грали «Юлія Цезаря», а також показували «живі картини» по багатьом п'єсам Шекспіра. У антракті цієї вистави Георг V викликав Бенсона в королівську ложу. Актор з'явився в театральному костюмі – він грав Цезаря. У цій «скривавленій тозі» він і був посвячений у рицарство. Так Бенсон став сером Френком Бенсоном. У цьому ж році з причини особливих військових умов театр в Стратфорде був закритий. Відкрився він знову в 1919 році. Директором фестивалю став А. Бріджес-Адамі. Але цей новий післявоєнний світ нового століття був вже не світом Бенсона.

Разом з пожежею 1926 року згоріли і колишні залишки «шекспірівської сім'ї». Стара будівля Меморіального театру згоріла дотла. Новій будівлі побудованій через шість років, дали іншу назву. Його назвали «фабрикою». Нова будівля була відкрита в 1932 році драмою Шекспіра «Генріх IV».

З 1960 року Меморіальний театр має філію в Лондоні в приміщенні театру «Олд вік», там здійснюються постановки класичних англійських і сучасних драматургів. У 1961 році Меморіальний театр перейменований в «Королівський шекспірівський театр».

ТЕМА 6. ГЕНЕЗИС ВЕЛИКОРУСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ.

План.

1. Унікальний театр Вертепу. Шкільні театри.
2. Театр Шляхетського корпусу. Театри Шереметьєва. Видатний МХТ.
3. Видатні Українські театри: театр Леся Курбаса, Народний театр П. Саксаганського, театр ім. І. Франка.

Унікальний театр Вертепу. Шкільні театри. Вертеп (зі старослов'янської мови – печера) – мандрівний театр маріонеток, поширений в основному в Україні, в період бароко (XVII – XVIII століття). Вертеп мав форму двоповерхового дерев'яного ящика. На другому поверсі якого показували різдвяну драму; на першому – сатирично-побутову інтермедію. Перша, різдвяна, частина вертепу, яку називали «свята», мала стабільну композицію, натомість, друга змінювалася в залежності від місцевих умов,

здібності й дотепності вертепника. До сьогодні вертеп зберігся переважно на західноукраїнських землях у вигляді різдвяних вистав на релігійну тематику. Вертепи походять від містерії, що в XVII столітті розповсюдилася на польські та українські землі.

Перша письмова згадка про вертеп датується 1666 роком; вона міститься в матеріалах львівського ставропігійального братства. Найбільш поширилися вертепні вистави в другій половині XVIII століття, особливо, в добу занепаду Києво-Могилянської академії, коли число вертепників поповнювалось її вихованцями, що йшли в народ популяризувати українські вистави в формі лялькового театру. Ця форма була найзручнішою для поширення в маси правди про історичні події (наприклад, добу козацтва – вертеп «Запорожець») чи збереження національних традицій (в тому числі, колядок) в період переслідування з боку Російської імперії. В цей час вертепи поширилися на етнічно російські території, наприклад, в Сибір та вдруге набули популярності у Польщі. У першій половині XIX століття вертепи, як масове побутове явище, поступово зникають, залишившись лише в побуті українських селян Східної Галичини.

Сюжети різдвяних вертепів мали однаковий зміст: цар Ірод дізнається від волхвів, що народився Христос, претендент на його престол. Бажаючи позбутися суперника, він кличе воїна і наказує йому побити всіх віфлеємських дітей віком від 2 років і молодше. Воїн виконує наказ, але одна стара баба Рахіль не хоче віддавати свою дитину, але озлоблений Ірод наказує вбити й її дитину також. За цей злочин смерть відрубують Іродові голову, а чорти тягнуть його в пекло. Після смерті Ірода на сцені, з піснями та танцями, з'являлися циган, лях, москаль, жид, селянин, дід та баба.

Число дійових ляльок доходило іноді до сорока. У драматургічному сенсі різдвяна вертепна драма вкрай примітивна: в ній нема розвитку дії, а є лише ряд окремих сцен; рух обумовлюється появою і зникненням, танцями та бійками. Вертепна драма завжди супроводжується музикою.

Вертепна скриня схожа на будиночок, що має два поверхи, які за християнською традицією трактувалися як «небо» та «земля». Виготовлений із дерева або картону, відкритий з боку глядача, будиночок міг бути різного розміру (до двох метрів заввишки і одного метра завширшки). У дні скрині та в полиці, що розділяла поверхи, робилися прорізи – доріжки для руху ляльок. Підлогу обклеювали хутром або тканиною. На верхньому поверсі вертепу знаходилася нерухома фігура діви Марії з немовлям, а на нижньому – трон царя Ірода. Вертепні ляльки рухалися за допомогою прикріплених до них знизу дротів. Вертепник, який стояв позаду скрині, водив ляльку по прорізах у підлозі, спостерігаючи за дією у спеціальні віконечка. Лялькар говорив і співав за всіх героїв, змінюючи голос для надання певної характеристики персонажам. Кожна лялька мала свій ігровий простір і рухалася строго в його межах. Персонажів біблійної частини вистави одягали у канонічне вбрання, решту героїв – відповідно до соціального положення і національних ознак. Проте зовнішній вигляд ляльок змінювався під впливом часу й завжди залежав від матеріалів та фантазії власника. Вертепну виставу щедро

наповнювали музичним супроводом. У першій частині дії звучали народні колядки і канти (вид церковної музики, що виник внаслідок реформи наприкінці XVI сторіччя). Цей урочистий багатоголосий спів без інструментального супроводу міг використовуватися й за межами храму. Друга частина була насичена народною музикою. Запорожець з'являвся під гопак, красуня Дарія Іванівна виходила на сцену в ритмі російського танцю, поляка супроводжував краков'як. Поруч із вертепником знаходився музикант чи гурт музикантів, які грали на скрипці, сопілці, бандурі, цимбалах, колісній лірі.

Шкільний театр. Це театр, що виник в учбових закладах Західної Європи в епоху Середньовіччя як засіб вивчення латинської мови і виховання; згодом був використаний для затвердження католицизму та протестантизму. Поступово спектаклі стали розігруватися на національних мовах. Шкільна драма носила характер містерії, або мораліте або п'єси на історичні та міфологічні сюжети. Шкільний театр існував у багатьох країнах Західної Європи (XV – XVIII ст.), а також України та Росії (XVII – XVIII ст.). Він мав свої теоретичні основи, ретельно розроблені правила. Багато шкільних драм було створено в Києво – Могилянському колегіумі (академії). Основоположник Шкільних театрів на Русі Сімеон Полоцький, розробляючи проект створення в Москві духовної академії, писав про необхідність організації при ній театру, вигадав для цього театру п'єси «Комедія-притча про блудного сина» та «Про Навходоносоре царі».

«Шкільними» називалися театри духовних учбових закладів. В основі шкільного театру лежала шкільна драма, вигадана за певними правилами піітики. Вона спиралася на «правила» християнського вчення про світ і людину, про добро і зло, на строгі церковні догмати і вічні біблейські та євангельські «сюжети». Дуже часто самі п'єси були практичним додатком до шкільної піітики: їх писали викладачі, вчені монахи для літніх рекреацій (канікул). Київська Могилянська академія була створена за латинопольським зразком. Заснована Петром Могилой, вона була зліпком з єзуїтських колегій.

Згідно зі встановленими правилами шкільна драма мала наступні частини:

1. Загальний пролог, в якому викладався зміст п'єси в цілому.
2. Кожному новому акту п'єси передувала свій окремий пролог.
3. Драма складалася з декількох актів, в кожен з яких входило однакове число сцен.
4. Кожен акт завершувався хором. Хор же роз'яснював глядачам етичний сенс побаченого.
5. Епілог займав місце останнього хору, або ж, навпаки, хор був епілогом всієї драми. Хор шкільної драми наслідував античному.

Зміст драми брався із Старого і Нового Завітів, з діянь апостолів тощо. Біблейська історія об'єднувалася з героями античної міфології. Інколи сюжети драм бралися з римської історії. У шкільних панегіричних драмах прославлялися державні події і перемоги.

Одним з найбільш відомих вихованців Київської Могиллянської академії був чернець Сімеон Полоцький. Він говорив про необхідність наукової освіти, він вважав науку світлом «розумних очей». Він проповідував, перекладав Псалтир і святці у вірши, писав панегірики і комедії. Він стане одним з тих, хто в 1664 році приїде до Москви для організації в ній школи. Сімеон Полоцький (1623–1680) був першим, хто в культуру великороса ввів жанр шкільної драми. Його комедія «Про блудного сина» (1672) була націлена на мораль. На розвиток дії в шкільному театрі мало звертали уваги. Актори „діяли з Біблії“. Але були в комедії Полоцького вже деякі ознаки того, що п'єса гралася на сцені. Біля головного героя групувалися інші особи. Не було алегоричних фігур. Основна думка комедії-притчі полягала в тому, що людині необхідні наука і освіта.

Оформлення і костюми у виставах шкільного театру носили символічний характер – добродійні персонажі з'являлися в білому одязі, лиходії – в чорних. Світ виходив з оливковою гілкою в руках, Достаток – з рогом. Обман – у вовчій шкурі, Чеснота – в левовій тощо. Шкільний театр спирався на добре відому християнську та культурну символіку.

Театр Шляхетського корпусу. Театри Шереметьєва. Видатний МХТ. Театри Шереметьєвих. В театральному житті останньої третини XVIII – початки XIX століття особливе місце займали кріпосні театри Шереметьєвих. Їх було вісім: у підмосковній садибі Шматковий розташовувалися три сцени – Старий, або Закритий, театр, Новий театр, Повітряний театр. Був в Шереметьєвих театр в Москві на Нікольській вулиці і Воздвиженке, і театр-палац в Останкіно, що зберігся до наших днів.

Повітряний театр називався так тому, що знаходився в парку, на відкритому природному майданчику. Щоб потрапити в нього, потрібно було йти по алеї, в глиб саду. Алея була дивовижна – з двох сторін зростали вікові дерева, пострижені чагарники утворювали довгий коридор. Якщо йти весь час прямо, то здається, що алея ніколи не кінчиться. Але дорога несподівано уривається. Зелені насадження перегороджують дорогу, утворюють простір театру. Цей живописний задник на полотні був так майстерно розписаний, що створював обманну перспективу – ілюзію продовження алеї. Живі дерева алеї переходили в написаних на полотні – декорацію. По обидві сторони входу в Повітряний театр піднімалися два насипи. На них розташовувалися місця для глядачів у вигляді сходинок-лавочок з дерну. Зелена напівкругла сцена густо обсаджена деревами. Деревя і чагарники як би утворювали куліси. Між ними розміщували підставні живописні декорації, створені руками людини.

Спектаклі показували увечері, коли дерева і трави дихали ароматами, а тіні від дерев падали на декорації. Сцена ілюмінувалася, горіли яскраві вогні. Красиво і таємничо.

Новий театр був побудований в Шматковому в 1787 році. Глядацький зал був зручний і для зору, і для слуху: висячі балкони в два яруси, овальної форми. Вміщав театр 150 чоловік. Між сценою і глядацьким залом розташовувався оркестр, що супроводжував всякий спектакль. Він відділявся

від глядацького залу балюстрадаю. Театр був нарядним: стіни забарвлені в ніжно-блакитний колір. Бічні ложі, авансцена оформлені колонами. Стеля відділялася від стінів багато оформленим антаблементом. Переважав орнамент хвилі, аканта і гірлянд.

Театральний зал Останкинського театру-палацу будувався декілька років – з 1792 по 1797 рік. Глядацький зал був пов'язаний з приміщеннями палацу. З партеру театру публіка могла потрапити у фойє. Через нього публіка в антрактах відвідувала Італійський павільйон палацу. Донині збереглося двоповерхове машинне відділення, за допомогою якого вироблялися складні сценічні ілюзії, а також ефектне перетворення самого театрального залу в «воксал» (залу для балів).

Театр Шереметєвих був культурним підприємством, вишуканою розвагою. Цікаво і інша обставина: на відміну від кріпосних театрів, що дають спектаклі в дні свят, іменин і інших родинних подій їх власників, спектаклі в Шереметєвих влаштовувалися регулярно – двічі на тиждень. Вхід в театр був безкоштовним. 116 п'єс йшло на його сцені. З них 73 опери, 25 комедій.

Театри Шереметєвих прийнято називати кріпацькими, бо грали в них і були задіяні кріпосні актори, співаки, музиканти, композитори, живописці, а також притягувалися на службу архітектори, майстри по сценічних ефектах і постановках декорацій. Серед них були багато талановитих людей, і дуже часто своїм ремеслом вони починали займатися з дитинства. У трупі шереметівського театру входило понад 200 чоловік. Талановиті кріпосні живописці Р. Мухин, С. Калінін, разом з іншими кріпаками – композитором С. Дегтяревим, музикантом Р. Ломакиним, актрисами Т. Шликової-Гранатовою, П. Жемчугової, режисером і драматургом В. Воробльовським увійшли до історії театрального мистецтва.

Театр кадетського шляхетського корпусу. Цей театр зіграв помітну роль в становленні театрального драматичного мистецтва. Шляхетський корпус (від польського Шляхта – дворянство) як учбовий заклад для дворян був відкритий в 1731 році. Спочатку в ньому спектаклі ставилися французькою мовою як вправи для опанування іноземної мови. У цьому корпусі здобув свою освіту перший російський професійний драматург О.П. Сумароков. Він же в 1747 році став викладачем корпусу і тут разом зі своїми учнями поставив свою першу трагедію «Хорев» (1749). Спектаклі стали даватися регулярно. Влаштовувалися вони не лише в стінах корпусу. Грали кадети і в Оперному будинку для двору. З початку 1750 року по розпорядженню імператриці Єлизавети Петрівни кадети починають виконувати п'єси першого російського драматурга О. Сумарокова при дворі. Олександр Петрович Сумароков (1718–1777) походив із збіднілого дворянського роду. Ще навчаючись в Шляхетському корпусі, він є активним учасником кружка любителів російської словесності. Після закінчення корпусу як і раніше не залишає літературної діяльності. Їм було написано дев'ять трагедій: «Хорев», «Гамлет», «Синав і Трувор», «Артистона», «Семіра», «Ярополк і Деміза», «Вишеслав», «Димитрій Самозванець»,

«Мстислав», а також дванадцять комедій. Трагедія в ту пору була царицею серед літературних жанрів. Вона носила вже інший характер, чим п'єси шкільного театру. Трагедія була літературним жанром, тобто створювалася по правилах драматичного мистецтва, до того ж вона була світським жанром, хоча і не виключала проблематики релігійної. Її герої – але реальні люди та персонажі історичні.

Репертуар кадетського театру постійно розширювався. Поява російських трагедій і комедій, що склали основу репертуару кадетського театру, зробила можливим створення постійного російського театру. У 1752 році для підготовки до професійної акторської діяльності в корпус були віддані актори-любители, що приїхали з Ярославля: І. А. Дмитревський, А.Ф. Попів та брати Волкови. На основі підготовленої тут Сумароковим трупи в 1756 році був заснований перший російський професійний публічний театр.

Видатний Московський Художній театр. МХТ великий російський театр, що вніс величезний вклад у розвиток світового мистецтва. Він відкрився 14 жовтня 1898 року. Московський Художній театр був створений Костянтином Сергійовичем Станіславським і Володимиром Івановичем Неміровичем-Данченко. Спочатку театр давав спектаклі в будівлі театру «Ермітаж» в Каретному ряду в Москві. З 1902 року театр знайшов свій власний театральний будинок в Камергерському провулку. Нова будівля була побудована архітектором Ф.О. Шехтелем та обладнана новітньою на ті часи театральною технікою.

Художній театр почав свою сценічну реформу, не пориваючи з кращими вітчизняними традиціями і не заперечуючи основного напряму сценічного мистецтва XIX століття – реалістичного, втілюючи на своїх підмостках «життя у формах самого життя». Проте цьому положенню про «театр життя і правди» в Художньому театрі дали нове творче втілення.

Творча програма майбутнього театру, основний напрям його художньої діяльності були визначені під час знаменитої зустрічі К. Станіславського і В. Неміровича-Данченко 21 червня 1897 року в «Слов'янському базарі». Обидва творці майбутнього театру надавали величезне значення ансамблю, стилістичній єдності виконання, вони розробляли принципи зближення двох різних акторських труп, вони обдумували репертуар і роботу з акторами під час репетицій. Найголовніше, те що майбутній театр був задуманий та створений як загальнодоступний театр. Новий театр отримав назву «Художньо-загальнодоступний», але в такій назві точно відбивалася ідея зробити серйозний публічний театр з високою якістю художності. (Так театр іменувався до весни 1901 року.)

Програма охоплювала всі сторони життя театру: у МХТ відмовилися від виконання декількох різнорідних драматичних творів в один вечір, скасували увертюру, відмінили виходи акторів на оплески, ввели строгий порядок в глядацькому залі. Знаменитий вислів К. Станіславського, що театр починається з вішалки, означала, перш за все, вимога високої культури у всьому, починаючи від правил поведінку, куди входила особлива вимогливість до себе у відношенні до публіки. Жодної недовіри з боку

глядачів театр не знав, як і глядачі не відчували жодної насильницької по відношенню до себе поведінки театру. Діалог, взаємне розуміння, щирість стосунків, абсолютна любов залу і в той же час творча і художницька незалежність театру від «смаку натовпу» - це було новим в історії світової сцени.

Театр відкрився спектаклем «Цар Федір Іоаннович» О. Толстого. Вже тут головний герой цар Федір у виконанні Москвіна жив цією трагічною розбіжністю між власною душею та реальним ходом життя.

Станіславський зробив колосальну реформу сценічного простору і декораційного мистецтва. Це буде не «місце дії взагалі», але конкретне середовище, в якому дотримуються історичні, національні і соціальні принципи, що характеризують ту або іншу епоху або сучасне життя. Наприклад, в шекспірівській постановці «Юлій Цезарь» театр не просто умовно змалював «пишне життя» Риму, але прагнув передати якнайповніше і точно дух життя древнього та вічного міста. Була відправлена до Риму спеціальна експедиція для вивчення археологічних і історичних розшуків, щоб можна було відновити побутову обстановку п'єси.

У театрі К. Станіславського та В. Неміровича-Данченко процес роботи над роллю знайшов абсолютно інші контури і сенс – це завжди було нове, індивідуальне народження характеру героя. Станіславський заставляв акторів придумувати своїм персонажам велику біографію, складне внутрішнє життя, вибудовувати логіку цього внутрішнього життя. У Художньому театрі не грали роль, але жили долею свого персонажа.

У старому театрі практично була відсутня режисюра в нашому розумінні. Актори самі сповна уміло могли розміщуватися під час репетиції на сцені, оскільки довге сценічне життя їх навчило, яке положення найзручніше для вимовляння, наприклад, монологу, або як вести діалог так, щоб всі його учасники були відмінно чутні і видні глядачеві. Ці сценічні розташування або розміщення називаються в театрі мізансценами. Але звичні мізансцени, що також переходили зі спектаклю в спектакль, не створювали художньої єдності спектаклю. Режисюра в Художньому театрі зайняла своє справжнє місце, вона стала мистецтвом створення художнього образу спектаклю в цілому. А це означало, що жодні стандартні мізансцени більше неможливі, що режисер немов би створює в кожному спектаклі свою тональність, виділяє в нім лейтмотиви які виявляє через мистецтво актора. Мистецтво актора і в режисерському театрі було найголовнішим, бо без актора жодні художні ідеї лише режисерськими прийомами розкрити не можливо.

У Московському Художньому театрі продумували абсолютно всі сторони організації своєї справи. Одним з головних сторін творчості було питання про єдність спектаклю, про акторський ансамбль. Зараз ця точка зору давно прийнята, але тоді вона була дійсно новою і несподіваною. Організатором спектаклю став режисер, він же був відповідальним за вибір тієї або іншої п'єси. Але режисер не лише творчо організовує спектакль (працює з акторами), він організовує і весь процес по художньому,

музичному, світовому та декораційному оформленню спектаклю. Режисер створює і задум спектаклю, він же роз'яснює акторам цей задум, бо актори повинні грати в загальному стилі. У Художньому театрі з однаковою серйозністю і увагою відносилися до кожної ролі, навіть самої незначної і епізодичної.

У перший період діяльності театр звертається до драматургії А. П. Чехова та М. Горького. Драми Чехова створили Художньому славу «театру інтелігенції». Спектаклі за п'єсами Горького розкривали зовсім інші пласти російського життя.

«Система Станіславського» досить складна, оскільки охоплює багаточисельні сторони роботи з актором. Його головною метою було завдання навчити актора свідомо викликати та закріпити в своєму мистецтві справжнє творче самопочуття.

У Московському Художньому театрі за довгі роки його існування було поставлено багато видатних спектаклів як російської класики, так і сучасних драматургів: «Гаряче серце» О. Островського, «Страх» Афіногенова, «Мертві душі» М. Гоголя, «Єгор Буличев та інші» М. Горького, «Воскресіння» та «Ганна Кареніна» М. Толстого, «Вишневий сад», «Дядько Ваня», «Чайка» А. Чехова, «Гроза» О. Островського, «Кремлівські куранти» Погодіна та багато інших. У ньому працювали талановиті російські актори: С.І. Качалов, М.П. Баталов, М.М. Кедров, М.М. Тарханов, Л.М. Леонідов, Б.М. Ліванов.

В результаті серйозної творчої кризи в жовтні 1987 року МХАТ ім. М. Горького був розділений на два колективи. Один з них (під керівництвом Т. Дороніної) залишився працювати в будівлі театру «Дружби народів» на Тверському бульварі у Москві під колишнім ім'ям – М. Горького. Інший (під керівництвом О.М. Ефремова) – повернувся в реконструйовану будівлю в Камергерському провулку та взяв у 1989 році ім'я А.П. Чехова.

Видатні Українські театри: театр Леся Курбаса, Народний театр П. Саксаганського, театр ім. І. Франка. Театральне мистецтво – галузь української культури, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами. Театральне мистецтво України бере початок з глибокої давнини, коли воно проявлялося в народних іграх, танцях, піснях та обрядах. З XI століття відомі театральні вистави скоморохів. В епоху Київської Русі елементи театру були в церковних обрядах. Про це свідчать фрески Софійського собору в Києві (XI століття).

Перші зразки драми прилюдно виголошувалися учнями київських Братської та Лаврської шкіл. Важливими осередками розвитку релігійної драми у цей час вважалася також Львівська братська школа та Острозька академія.

У 1795 році був відкритий перший в Україні стаціонарний театр у Львові, в колишньому костелі єзуїтів. В Наддніпрянщині, де перші театральні трупи народилися також у 18 столітті, процес відкриття стаціонарних театральних споруд просувався повільніше. Так, у Києві перший стаціонарний театр з'явився у 1806 році, в Одесі — в 1809, в Полтаві — в 1810.

Становлення класичної української драматургії пов'язане з іменами Івана Котляревського, який очолив театр у Полтаві та Григорія Квітки-Основ'яненка, основоположника художньої прози в новій українській літературі. Бурлеск та експресивність, поряд з мальовничістю та гумором, що характерні для їх творів, надовго визначили обличчя академічного театру в Україні.

У другій половині ХІХ століття в Україні поширився аматорський театральний рух. В аматорських гуртках розпочинали діяльність корифеї українського театру – драматурги і режисери Михайло Старицький, Марко Кропивницький та Іван Карпенко-Карий. Заслуга швидкого розвитку театру належить також і видатній родині Тобілевичів, члени якої виступали під сценічними псевдонімами Івана Карпенка-Карого (справжнє ім'я – Іван Карпович Тобілевич (псевдонім «Карпенко-Карий» поєднує в собі ім'я батька та улюбленого літературного персонажа Гната Карого – героя п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля»), Миколи Садовського і Панаса Саксаганського (Панас Саксаганський був представником видатної театральної родини Тобілевичів. Його батько, дрібний херсонський землевласник Карпо Тобілевич, мав шістьох дітей. Четверо з них стали театральними діячами: Марія (Садовська-Барілотті), Іван (сценічне псевдо Карпенко-Карий), Микола (Садовський) і наймолодший – Панас (Саксаганський). Кожен із них не лише створив власну трупу, а й був видатним актором і режисером. Провідною зіркою українського театру того часу була Марія Заньковецька. Народилася у багатодітній родині дворянина Костянтина Костянтиновича Адашовського та міщанки з Чернігова Марії Василівни Нефедової.

У 1876 – вийшла на сцену ніжинського театру. До кінця свого життя не поривала зв'язків з театральним колом Ніжина, де вона мешкала постійно протягом 1902 – 1924 рр. та з перервами, повертаючись після гастролей, – до 1932 р. У Ніжині вона мала свій будинок, який зберігся до нашого часу.

27 жовтня 1882 р. – у міському театрі Єлизаветграда (нині Кіровоград) під орудою М.Кропивницького розпочався творчий шлях видатної української актриси. Вперше на професійній сцені вона зіграла роль Наталки («Наталка Полтавка») Івана Котляревського. Пізніше Марія Заньковецька (вона взяла цей псевдонім на згадку про щасливе дитинство в рідному селі Заньки) працювала в найпопулярніших і найпрофесійніших українських трупах М.Кропивницького, М.Старицького, М.Садовського, П.Саксаганського, І.Карпенка-Карого. З року в рік зростала майстерність Марії Костянтинівни як драматичної актриси. В її репертуарі більше 30 ролей на сцені. Це переважно драматично-героїчні персонажі. Вона «пережила» жіноче безталання Харитини («Наймичка» І.К. Карпенка-Карого, 1887), Олени («Глитай, або ж Павук» М.П. Кропивницького, 1883), Ази («Циганка Аза» М. П. Старицького, 1892), Галі («Назар Стодоля», 1882 Т. Шевченка), Квіткиної Уляни («Сватання на Гончарівці») тощо.

Актриса створювала образи, проникнуті справжнім драматизмом і запальною комедійністю. У 1918 році вона організувала народний театр

«Українська трупа під керівництвом М.К.Заньковецької». У театрі грали Б.Романицький, Т.Садовський, А.Ратмиров, В.Сосницький. Були поставлені спектаклі «Наталка Полтавка», «Гетьман Дорошенко», «Циганка Аза». Визнаючи її сценічні заслуги, в червні 1918 гетьман Скоропадський затвердив ухвалену Радою міністрів постанову про призначення їй довічної державної пенсії.

Новий період в історії національного театру розпочався в 1918 році, коли у Києві утворилися Державний драматичний театр Гната Юри та «Молодий театр» (з 1922 року – модерний український театр «Березіль») Леся Курбаса. На театральній сцені з'явилася когорта талановитих акторів – Амвросій Бучма, Мар'ян Крушельницький, Олімпія Добровольська, Олександр Сердюк, Наталя Ужвій, Юрій Шумський та інші. У 1925 році була заснована режисерська лабораторія театру «Березіль».

Державний драматичний театр продовжував традиції реалістично-психологічної школи. Натомість Молодий театр відстоював позиції авангардизму. З утворенням театру «Березіль» його сцена стала своєрідним експериментальним майданчиком. Не випадково макети театрального об'єднання «Березіль» отримали золоту медаль на Всесвітній театральній виставці у Парижі в 1925 році. Тут були вперше поставлені п'єси видатних українських письменників і драматургів Миколи Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло») та Володимира Винниченка («Базар», «Чорна Пантера і Білий Медвідь»). Завдяки генію Лесю Курбасу, який поєднав у собі таланти режисера, актора, драматурга і перекладача світової літератури, були по-новому осмислені на українській сцені твори Вільяма Шекспіра, Генріха Ібсена, Гергарта Гауптмана, Фрідріха Шиллера та Мольєра, здійснені постановки невідомих до цього українському глядачу п'єс європейських драматургів. З творчого об'єднання «Березіль» бере початок театральна бібліотека, театральний музей і перший театральний журнал. До експериментальних пошуків Леся Курбаса, якого було репресовано за часів сталінізму, і досі звертаються сучасні митці. У наш час у Києві проходить міжнародний театральний фестиваль «Мистецьке Березилля», присвячений пам'яті Леся Курбаса.

Театр Леся Курбаса. Український театр. Заснований 31 березня 1922 Л. Курбасом, як мистецьке об'єднання «Березіль» навколо групи акторів колишнього «Молодого театру» (створений в 1918). Назва походить від першого місяця весни – березня. Театр існував з 1922 по 1926 рр. у Києві, а в 1926 – 1933 у Харкові. Створюючи «Березіль», Л.Курбас виходив з того, що театр повинен не відтворювати, а формувати життєві принципи людей у суспільстві. Творча практика «Березіль» зазнала впливу емпресіонізму і конструктивізму. Від заснування театру в ньому діяла режисерська лабораторія (режлаб), яку очолював Л. Курбас. До неї входили молоді режисери й актори, серед яких були Ф.Лопатинський, Г.Ігнатович, Б. Тягно, М.Крушельницький, Б.Балабан, В.Скляренко, В.Чистякова, та інші. Протягом 1923–1924 рр. у режлабі обговорювалися принципи роботи митців, що представляли сучасний на той час німецький експресіонізм. Про це свідчить

й тогочасна практика театру. Крім вистав за п'єсами Г.Кайзера («Газ»), Е.Толлера («Машиноборці», «Людина-маса») рисами експресіонізму були позначені також постановки Л. Курбаса «Джیمмі Хіггінс» за Е. Сінклером, «Гайдамаки» за Т. Шевченком, «Диктатура» І. Микитенка та інші. На початку 1926 року Народний комісаріат освіти України вирішив перевести «Березіль» як кращий театр республіки до тодішньої столиці – Харкова. Йшлося про театр «Березіль», хоч повною назвою дітища Л. Курбаса було Мистецьке об'єднання «Березіль», яке містило в собі філіали або творчі майстерні (у Борисполі, Білій Церкві, Умані, Одесі) з центром у Києві. Кожна майстерня крім постійно діючого репертуару мала своє особливе завдання, виконуючи пошукову роботу в різних галузях театрального мистецтва. 4 травня 1926 року в приміщенні Київського театру імені В.І. Леніна відбулися урочисті проводи «березильців». У колективі театру «Березіль» об'єдналися кращі мистецькі сили з усіх майстерень. 16 жовтня 1926 року розпочався перший харківський сезон «березильців» прем'єрою вистави за п'єсою Ф. Кроммелінка «Золоте черево» у приміщенні на вулиці Карла Лібкнехта, де перед тим працював театр імені І. Франка під керівництвом Г. Юри, сьогодні театр міститься в тому ж будинку – на Сумській, 9. У харківському «Березолі» засяяла яскрава тріада митців – Л. Курбас, художник В. Меллер, драматург М. Куліш. У творчій співдружності вони представили вистави «Народний Малахій» (1928), «Мина Мазайло» (1929), «Маклена Граса» (1933), які набули широкого розголосу в Україні, а перші дві вистави стали причиною для всеукраїнської літературної дискусії. То був період сталінських репресій, вони не обминули й «березильців». Наприкінці 1933 року Л. Курбаса було усунено з посади художнього керівника театру, він поїхав до Москви на запрошення С. Міхоелса для роботи над виставою «Король Лір» у Державному єврейському театрі. У Москві його арештували. У 1937 році Л. Курбас був розстріляний, а 1957 року помертвості реабілітований. Майже двадцять років «Березиль», перейменований у 1935 році на Харківський державний драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка, очолював Мар'ян Крушельницький. Послідовник Леся Курбаса, він створив героїко-романтичний театр.

Леся Курбас, повністю – Олександр-Зенон Степанович Курбас, народився 25 лютого 1887 у м. у родині акторів галицького театру Степана та Ванди Курбасів (за сценою Яновичі). Батько його, хоча й був мандрівним українським актором, проте і в бідності своїй прагнув дати Олександрові гарну освіту.

Навчався у Тернопільській гімназії, у Віденському та Львівському університетах. Тому цілком природно, що Леся увібрав у себе все те, що могла дати йому європейська культура. Вже тоді Курбас мріяв працювати на Наддніпрянській Україні, де існував сильний демократичний театр Садовського (Київ) і де поруч була висока театральна культура. 1916 року його мрія здійснилась, він вступає до цього театру. Акторська творчість Курбаса в театрі Миколи Садовського обіцяла розвинутися, але сталося так, що він приніс свій акторський талант у жертву режисерському. Головна увага

й енергія молодого митця були скеровані на організацію студії молодих акторів, з якої виріс згодом Молодий театр.

Лесь Курбас був засновником спочатку політичного (1922 – 1926), а потім і філософського (1926 – 1933) театру в Україні. У виставах свого філософського театру «Березіль» (Харків) Курбас малює весь світ, де головним стає особлива довіра до життя людини у всіх його суперечностях.

Багато чого з творчих пошуків Курбаса не розумілося широкими масами глядачів. Це стосується і його вистави «Маклена Граса», яка досягає справжньої філософської глибини. Але незважаючи на несприятливу для творчості атмосферу непорозуміння, недоброзичливості, Лесь Курбас не занепадав духом, він до останньої можливості вів боротьбу з поширеними у той час тенденціями спрощенства, вульгаризації мистецтва.

Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. Приміщення цього театру овіяне легендами: побудоване на місці природного ставка, ось вже вік вабить і чаклує людей мистецькою магією. Тут із своїми колективами виходили до глядачів видатні митці – Микола Соловцов, Коте Марджанішвілі, Лесь Курбас, а з 1926 року знаменита сцена належить франківцям.

Театр імені Івана Франка засновано у Вінниці 1920 року. Очолив його видатний український митець Гнат Петрович Юра. Відкриття театру відбулося 28 січня 1920 року виставою «Гріх» В. Винниченка. За віком виконавців це була трупа молодіжна. До неї входили актори, котрі згодом увійшли в історію української сцени як видатні митці – Г. Юра, А. Бучма, Й. Гірняк, О. Добровольська, М. Крушельницький, Ф. Барвінська, О. Горська, та ін. Театр працював напружено: лише за перший сезон показав 23 прем'єри. Вистави користувалися надзвичайним успіхом у Вінниці, Черкасах, Кременчуку, Олександрії, Проскурові, Кам'янці-Подільському та інших містах. Праця перших 3 років, що проходила у скрутних пересувних умовах, дала блискучий результат: колектив досяг одностайного визнання своєї творчої потужності з боку глядачів, громадськості. Як наслідок цього, франківці одержали запрошення стаціонарно працювати як державний театр у Харкові, котрий був тоді столицею України. Перший харківський сезон розпочався в осени 1923 року. «Провінційний» театр перетворюється на великий столичний, стаціонарний колектив. Крім Г. Юри режисуру здійснюють Є. Коханенко, К. Кошевський, Б. Глаголін. Кращі вистави харківського періоду позначені духом експериментальних пошуків: «Лісова пісня» Лесі Українки, «Ревізор» М. Гоголя, «Полум'ярі» А. Луначарського, «Свята Йоанна» Б. Шоу та ін.

Україна в цей час мала кілька талановитих театрів, між якими встановлювалися стосунки творчого змагання. Франківці відстоювали свою художню програму, власний мистецький стиль найчастіше у «поєдинках» з театром «Березіль», яким керував Лесь Курбас. Врешті подібний творчий неспокій всім йшов на користь, до того часу, як влада не почала використовувати це мистецьке протистояння з політико-ідеологічною метою.

Влітку 1926 року театр ім. І.Франка рішенням уряду переводиться із столичного Харкова до Києва, а з Києва до Харкова їде театр «Березіль». Франківці не сумували з цього приводу, а відразу по приїзді до Києва почали активно вивчати запити нового глядача, розгорнули роботу над свіжим репертуаром. Від 30 вересня 1926 року, коли в прекрасному приміщенні колишнього театру «Соловцов» було показано «Вій» Остапа Вишні (за М.Гоголем), франківці прийняли «київське хрещення» та працюють в цьому місті ось вже понад 80 років. Незмінність художнього керівництва театру (Г.Юра очолював колектив з 1920 до 1966 року) стабілізувала його художню програму, яку можна визначити як будівництво театру народного, реалістичного, що цінує традиції театру корифеїв, проте схильний і до новаторських пошуків сьогодення.

У 1940 році театр одержав звання академічного. У період Великої Вітчизняної війни колектив працює в евакуації – в Семипалатинську і Ташкенті. Дві фронтові бригади обслуговують бійців на передових лініях боротьби з фашистами. Франківські артисти активно знімалися в кіно. Зокрема роль партизанки Олени Костюк, зіграна Наталією Ужвій у кінострічці «Райдуга» за повістю В.Василевської, як і сам фільм (режисер М. Донської), що одержав нагороду американської кіноакадемії – «Оскара», стала класикою світового кіномистецтва.

Від 1987 до 2001 року біля режисерського керма Першої української сцени стояв визначний режисер Сергій Данченко (1937-2001), а в акторському складі славу переймають Богдан Ступка і Степан Олексенко, Юлія Ткаченко і Станіслав Станкевич, Марина Герасименко, Лариса Хоролець, Наталя Лотоцька, Віталій Розстальний і Володимир Нечепоренко, Анатолій Хостікоєв і Наталя Сумська, Богдан Бенюк і Лариса Кадирова, а також Ірина Дорошенко, Поліна Лазова, Людмила Смородіна, Лесь Задніпровський, Михайло Крамар, Олег Шаварський, Олексій Богданович, та багато інших.

Указом Президента України від 11 жовтня 1994 року театру надано статус Національного. Відтоді він іменується Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка.

З кінця 2001 року обов'язки художнього керівника франківців прийняв, видатний актор і сподвижник С. Данченка народний артист України Богдан Ступка. З 2011 року художнім керівником театру є народний артист України Станіслав Мойсеєв.

ТЕМА 7. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ АКТОРСЬКИХ КАДРІВ. ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА.

План.

1. Історія становлення професії актор драматичного театру.
2. Напрями підготовки студентів-майбутніх акторів до професійної діяльності.
3. Інформаційна культура студентів.

Історія становлення професії актор драматичного театру.

Театральна освіта – система професійної підготовки акторів, режисерів, художників, театрознавців та інших працівників в області театрального мистецтва. Театральна освіта зародилася в Древньому Римі (школа Росція, I ст. до н.е. У VIII ст н.е. перший театральний учбовий заклад з'явився у Китаї. У країнах Європи, в епоху Відродження, акторській майстерності навчали драматурги, що стоять на чолі акторських труп. Педагогічну систему підготовки акторів виробили діячі шкільного театру, якій почав розвиватися у XV – XVI ст.в учбових закладах країн Європи, з XVII ст.. – в Росії, частинної якої була і Україна. У XVIII – початку XIX століття з'явилися спеціальні театральні учбові заклади в Парижі, у Відні, Варшаві, Флоренції. Велику роль у розвитку театральної освіти в XIX ст. зіграла театральнопедagogічна діяльність Превіля і Ф. Тальма у Франції, Ч. Макліна і Д. Гарріка у Великобританії, Ф. Шредера, І. Гете в Германії, В. Богуславського в Польщі. Криза буржуазного театру (з 2-ої половини XIX ст.), що зводилася до вивчення традиційних, багато в чому умовних прийомів акторської майстерності, відобразилася й на театральну освіту. Оновленню методів навчання акторів сприяли Е. Золя та А. Антуан, які піддавали критиці традиційні прийоми театральної освіти. У Росії, частиною якої була й Україна, перша театральна школа була заснована у Москві в 1673. Школа для навчання акторів існувала при театрі, створеному Петром I в 1702 в Москві. Важливу роль в історії театральної освіти зіграв Петербурзький шляхетський корпус (де, зокрема, під керівництвом О.П. Сумарокова отримав професійну підготовку І.А. Дмитревський, один з перших театральних педагогів). Виникнення публічних театрів в середині XVIII ст. викликало необхідність організації постійної театральної школи. Тому в 1738 в Петербурзі була заснована придворна танцювальна школа, на основі якої в 1779 створена театральна школа. У 1773 відкрилися класи витончених мистецтв (драматичний, балетний, вокальний, інструментальної музики) при Московському виховному будинку, в 1784 вони перейшли у ведення Петровського театру, в 1809 перетворені в Московське театральне училище (нині Театральне училище імені М.С. Щепкина), де були хореографічний, драматичний і інструментально-вокальний класи. Розвиток реалістичних тенденцій в театральній освіті пов'язане з діяльністю М. С. Щепкина. В 50 – 60-і рр. XIX ст. прогресивні діячі театру активно виступали за спеціалізацію вчення майбутніх акторів в театральних школах, за вивчення ними історії і теорії театрального і суміжних видів мистецтв, за вдосконалення методики викладання. У 1867 режисер Олександрійського театру і педагог Є.І. Воронов у своєму проекті підготовки драматичного актора в театральному училищі відстоював необхідність послідовного розвитку внутрішніх і зовнішніх даних актора. У 80-і рр. боротьбу за реорганізацію театральної освіти очолив драматург О.М. Островський. У записках «Про театральні школи» (1882) він вимагав від акторів всебічної професійної підготовки і естетичного смаку. У 1888 р. за його проектом відкрилися драматичні курси при Московському театральному училищі, де викладали І. Самарін, А. П. Ленський, Г. Н.

Федотова та ін. У ті ж роки з'явилися театри, школи, створені громадськими організаціями та приватними особами; у них були балетні, драматичні, режисерські і оперні відділення. Серед цих шкіл виділялося Музично-драматичне училище Московського філармонічного суспільства (1883), а в ньому драматичний клас вів В.І.Неміровіч-Данченко, що звернувся до виховання артистичної молоді, на яку покладав надії, пов'язані з оновленням театру. Також до роботи з акторами прагнув К.С.Станіславський, що розробив першу наукову систему їх виховання, яка була втілена у роботу багатьох театральних студій та сприяла розвитку світової театральної освіти.

Напрями підготовки студентів-майбутніх акторів до професійної діяльності. Система театральної освіти включає спеціальності: актор драматичного театру і кіно, актор музичної комедії, режисура драми (а також балету, музичного театру), театрознавство, театральна техніка та оформлення спектаклю, живопис (спеціалізація – театральньо-декораційний живопис). У 60-і рр. ХХ ст. почалася підготовка акторів художників-скульпторів, режисерів для театрів ляльок, режисерів цирку, естради і масових вистав, економістів-організаторів театральної справи. В учбові плани театральних спеціальностей включені спеціальні дисципліни: майстерність актора, сценічна мова, музичне виховання, танець, сценічний рух, грим, фехтування тощо. Майбутні режисери, окрім цих предметів, вивчають майстерність режисера, художнє оздоблення, музику спектаклю та ін.; балетмейстери – композицію класичного, історико-побутового і народно-сценічного танцю, балетний клавір, оформлення балетного спектаклю, основи музичної теорії; на постановочному факультеті – малюнок, живопис, композицію, технологію театального виробництва тощо. Для тих студентів, що бажають отримати другу спеціальність (викладача майстерності актора, сценічної мови, сценічного руху і сценічного бою) у вузах читаються спеціальні курси по методиках викладання вибраних дисциплін. Учбовими планами всіх спеціальностей передбачена учбова (на молодших) і виробнича (на старших курсах) практики. Студенти беруть участь в масових сценах театральних спектаклів, як робітники сцени, освітлювачі, костюмери, бутафори в учбових спектаклях, вивчають організацію виробничих процесів в професійному театрі. Студенти старших курсів виконують ролі в спектаклях учбового і професійного театру, майбутні режисери беруть участь у випуску спектаклів професійного і народного театрів. Завершується учбовий процес спектаклем (на акторських і режисерських спеціальностях), дипломним проектом.

Інформаційна культура студентів. На даний час різні дослідники проблеми інформаційної культури виділяють ряд її компонентів. Основні компоненти інформаційної культури (ІК) 1. Інформаційна культура стосунків 1.1 ІК ставлення до навколишнього світу 1.2 ІК міжособистісних стосунків 1.3 ІК ставлення до самого себе 1.4 ІК стосунків «людина-комп'ютер» 2. Загальна інформаційна культура знань 2.1 ІК знань про самого себе (як майбутнього фахівця в галузі театрознавства) 2.2 ІК професійних знань майбутнього фахівця в галузі театральної педагогіки тощо 3. ІК довіри (взаємодії) 4. Інформаційно-методична культура (ІМК) 4.1 ІМК

самовдосконалення 4.2 ІМК прийомів професійної діяльності акторів 4.3 ІМК прийомів пошукової діяльності фахівці в галузі мистецтвознавства виділяють чинники, які обумовлюють становлення рівня майстерності. Це, перш за все, рівень грамотності (чим вище грамотність, тим швидше ремесло переходить у майстерність) і певні особистісні якості майбутнього фахівця. Для того, щоб стати на вищий ступінь майстерності, необхідно, окрім іншого, позбавитися таких рис характеру, як: нестриманість, песимізм, поспішність в ухваленні рішень тощо. Отже, зовнішньою ознакою досягнення такого рівня є позитивна зміна поведінки індивіда. Формування інформаційної культури у майбутніх акторів вписуються у відому 4-ступеневу модель процесу пізнання: 1. Неусвідомлене незнання – ситуація, характерна для початку навчання, за якої більшість студентів не мають уявлення про можливості комп'ютерної техніки (окремі студенти не вміють навіть користуватися комп'ютером). 2. Усвідомлене незнання характеризується початковим формуванням професійних знань і умінь майбутнього фахівця (1–2 курси). На другій стадії цього процесу відбувається сходження на ступінь усвідомленого знання. 3. Усвідомлене знання характеризується оволодінням логіки ухвалення рішень підчас виконання поставленого завдання. Це достатньо високий рівень, близький до творчості (3–4 курси). 4. Четвертий ступінь іменується «Неусвідомлене знання». Він характеризує високий рівень ІК, при цьому для вирішення поставленого завдання включається окрім накопичених знань і умінь розвинена інтуїція. Зовнішньою ознакою досягнення цього рівня, як було зазначено вище, є позитивна зміна поведінки індивіда. Навчально-пізнавальна діяльність, в процесі реалізації якої і відбуваються «сходження» щаблями пізнання, формування високого рівня інформаційної культури, передбачає напружену спільну роботу студентів і викладачів. В умовах приєднання освітньої системи України до Болонського процесу, впровадження кредитно-модульної системи навчання, активізуються пошуки шляхів оптимізації індивідуального підходу до навчання, організації самостійної роботи студентів. Становлення студента як майбутнього актора драматичного театру та кіно неможливо без залучення інформаційно-комунікативних можливостей Інтернету. При цьому Інтернет слід розглядається не лише як об'єкт циркуляції і видачі на запит користувача необхідної інформації, але й як засіб комунікації, який дає можливість вести діалог з різними фахівцями мистецтвознавчої сфери, збагачуватися їх професійним та життєвим досвідом.

ТЕМА 8. ОСНОВНІ ВИДИ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ.

1. Види сцен їх устрій та декорації: історичний аспект.
2. Особливості залів для глядачів.
3. Сценічне обладнання театру.

Види сцен їх устрій та декорації: історичний аспект. Театральна споруда, де під відкритим небом відбувалися покази вистав, мала форму

вирізаної у скелі півчаші, по краях якої піднімалися східчасті ряди з місцями для глядачів. Дно чаші – колоподібний майданчик (орхестра) – слугувало для виступів хору, у центрі з жертovníком Діоніса. Позаду містилося шатро (скена) – службове приміщення, де зберігалися костюми, театральний реквізит та де актор міг міняти костюм або маску, оскільки у виставі один актор нерідко міг виконувати декілька ролей. Поступово стіну скени, що була повернутою до глядачів, почали використовувати як умовне зображення будинку, з якого через троє дверей виходили актори. Декорацій в античному театрі не було. Використовували лише умовні картини, розташовуючи їх на іншому боці скени та не змінюючи протягом усієї вистави: наприклад, колони означали храм, дерева – ліс. Головними декораціями слугували картини живої природи, що відкривалися і глядачам. Така будова театру була символічною: сценічна дія умовна (це підкреслювалося і масками), навколишній світ – реальний. У римському театрі – навпаки. Події всіх драм не переступали межі одного дня. Так витворилася класична триєдність – місця, часу і дії.

Місця для глядачів називалися у греків театрон (дивитися). Спочатку глядачі дивилися виставу стоячи, розташовуючись навколо орхестри. Пізніше почали облаштувати дерев'яні лави, закріплюючи їх на східчастих підмостках.

Актори виступали перед сконою на пагорбі, який називався «проскеній». Давньогрецький театр приблизно вмщував близько 1500 осіб. Але давні греки споруджували й такі театри, які вмщували до 44 тис. глядачів.

Важливою подією у театральному житті Риму була поява у 55-му р. до н.е. першого театального приміщення, побудованого з каменя. Театр вмщав 40 тис. глядачів. До кінця I ст. до н.е. було побудовано ще два кам'яних театри, рештки одного з них – театру Марцелла збереглися до нашого часу.

Архітектура римського театру мала ряд особливостей, які відрізняли його від грецького театру. Місця для глядачів були розташовані в один або декілька ярусів у вигляді півкола. Орхестра також мала форму півкола – на ній розташовувалися місця для сенаторів. Будівля скени і місця для глядачів з'єднувалися. Фасад скени був багато декорований. Сценічний майданчик був піднятий на 1,5 м, його ширина становила 6 метрів. Римський театр мав завісу, яка перед початком вистави піднімалася, відкриваючи сценічний майданчик, а у фіналі опускалася вниз.

Улаштування театру XV-XVII. Розвиток трагедії, комедії, пасторалі вимагав для їх виконання спеціально обладнаного приміщення. Новий тип закритого театального приміщення зі сконою-коробкою, глядацьким залом і ярусами з'явився в Італії на підставі вивчення античної архітектури і принципу побудови театрів. Тож ренесансний вигляд театру, що сформувався в Італії, на довгі роки залишалася основною моделлю європейського сценічного мистецтва. Це було зумовлено розвитком світського театру.

Сцена влаштована була доволі просто і чітко. Перед амфітеатром (місця для глядачів у формі півкола) установлювали широкий просценіум, де відбувалася сценічна вистава. На пласкому мальованому заднику між колонами або пілястрами умовно позначалися входи у чись помешкання. Ім'я персонажа вказували на фронтоні умовного будинку, вхід закривався фіранкою або килимом. Цей вид сцени нагадував фасад античної скени. В основі розташування місця дії використовували симультанний принцип. Для сценічної гри відводили лише просценіум, решта простору сцени (середина, глибина) заповнювали об'ємними або плоскими зображеннями, що вказували на місце дії. Сцену прикрашали декоративні тканини та гобелени. Оформлення вистав доручали найвидатнішим художникам епохи Відродження: Леонард да Вінчі, Рафаель, Брунелескі, які використовували у живописі закони перспективи. В цей період виникає сцена коробка, на якій актор опинявся серед декорацій. Тобто, встановлювалась декорація, яка позначала єдине місце дії і глядачі бачили його в реальній дійсності.

Для збільшення театрального простору на зміну амфітеатру приходять принцип ярусного глядацького залу. Багато поверхове розташування лож і балконів збільшили кількість місць для глядачів.

Театральна сцена англійського театру доби Відродження. До появи перших стаціонарних театральних приміщень вистави показували у готельних дворах – глядачі стояли всередині готельного двору, заможніші – на галереях, що оточували готельний двір. Біля протилежної від входу у двір стіни актори будували сцену і грали вистави.

В одного з організаторів театральної справи – Джеймса Бербеджа виникає ідея побудувати спеціальне театральне приміщення. Міська влада неохоче сприйняла пропозицію, театр ще з часів середньовіччя вважався явищем не гідним добродійної людини і джерелом непристойності. Але долаючи всі формальні перешкоди, Бербедж все ж таки реалізував свій задум: у 1576 р. відкрився перший стаціонарний театр в Англії, який називався дуже просто – «Театр».

За основу конструкції театрального приміщення Бербедж узяв принцип театру готельного двору: у центрі приміщення містився майданчик, де стояли глядачі, по периметру йшли галереї, де поважніші особи могли дивитися виставу сидячи; передня частина двоповерхової сцени була висунута у глядацький зал.

Невдовзі у Лондоні виникає ціла низка стаціонарних театрів, які охоче відвідувала публіка. Це «Куртина», «Лебідь», «Троянда», «Надія», «Фортуна», «Глобус». Взагалі, лондонське театральне життя у XVI ст. було доволі багатоманітним; усілякі видовища поживлявали життя англійської столиці. Театральні видовища були цікаві всім, це було майже єдине місце, де поряд можна було зустріти жебрака і шляхетного вельможу, торгівця рибою та елегантного денді. Урізноманітнювали міське життя і всілякі видовища народного театру – вистави на площі, бої півнів, змагання з дикими звірами, виступи гістріонів.

У середині XVI ст. в самому лише Лондоні нараховувалося близько 20 театрів. Їх поділяли на публічні, загальнодоступні та приватні (серед яких і придворний).

Оформлення приватних театрів, особливо придворний, зазнало впливу італійської сценографії, що робило вистави декоративно чинними. Зовнішній блиск, багате оздоблення та костюми було головним при постановках вистав у цих театрах, де рідко йшлося про наближення сценічної дії до реальної дійсності.

Щовечора у Лондоні давали п'ять - шість вистав. Зали театрів були завжди переповнені. Про початок дійства тричі сповіщав звук труби. Глядачі розташовувалися з трьох боків навколо головної сцени, яка глибоко виступала в зал, та на галереях. Дія могла відбуватися і на внутрішній сцені, відділеній від головної кольоровою завісою, яка розсувалася; на внутрішній сцені грали епізоди, що вимагали замкненого інтимного простору (кабінет доктора Фауста, спальня Джульєтти, келія Лоренцо, склеп Капулетті тощо).

Над основними підмостками нависала, наче балкон, верхня сцена. У випадках, коли персонажі опинялися на горі або на вежі, сценічним простором могла стати галерея для оркестрантів над верхньою сценою, де розташовувалася і театральна машинерія.

Сценічна дія могла відбуватися одночасно у декількох місцях. Оскільки завіси перед головною сценою не було, тіла убитих виносили відразу за лаштунки в присутності глядачів (так Гамлет виносив мертвого Полонія, а воїни Фортінбраса тіло Гамлета). Композиція театру багато в чому наслідувала композиції містерій і зберігала принцип симультанності. Простір видовища рухомий і текучий, був організований одночасно по горизонталі і по вертикалі. Театр був моделлю Всесвіту, його малою копією.

На відміну від придворного, сценічний простір вистав театру публічного залишався майже порожнім. Замість декорацій на сцені давали умовні натяки на місце й обставини дії. Якщо на сцену виносили дерево – це означало, що зараз дія відбувається у лісі, якщо трон, то всі розуміли: дія переноситься до палацу.

Лаконізм художнього оформлення у театрах, подібних до «Глобуса», компенсувався чисельністю і різноманітністю театральної бутафорії та реквізиту. Предметний світ такого театру виконував не просто прикладну функцію; і був смисловим і дієвим елементом театральної гри. Наприклад, хусточка Дездемони, скривавлений кинжал Макбета. У переліку театрального реквізиту, що зберігся до наших часів, зустрічаємо серед іншого і відрубані голови, і машину для обезголовлення.

Музично-звукова партитура вистав також була достатньо різноманітною, підкреслено театальною і голосною. Окрім музики, якої було багато у виставі, активно використовували шумові ефекти - грім, тупіт коней, скрегіт коліс, іржання коней, крик сови (наприклад, у "Макбеті"), гарматні постріли. Від іскри одного з таких пострілів ущент згорів шекспірівський «Глобус».

Особливості залів для глядачів. Всі театри надають простір для їх глядацької зали. Глядацька зала, як правило, відокремлена від виконавців аркою авансцени. Авансцена (фр. *avant-scene* – передня палатка) – відкрита частина сцени, що трохи висунута вперед до залу для глядачів, знаходячись між рампою і завісою або порталом, який прикрашали каріатиди. Над авансценою ставився плафон. Форми використання авансцени зумовлюються характером п'єси і творчим методом театру. Найчастіше авансцена використовується для інтермедій – сцен, що з'являють окремі частини вистави. Глядацька зала може включати всі з перелічених або деякі з таких частин зали: лавки або арена – це нижній ярус рівнинної площини залу чи майданчику, як правило, розташований нижче, або на тому ж рівні, як сама сцена. Балкон або галереї – один ряд (або більше) сидінь підняті на платформи із задньої частини залу. У великих театрах, кілька рівнів балконів укладені вертикально над або під кабінками. Перший рівень галерей, як правило, називають бельетаж або грандколо. Наступний рівень за французькою версією – лоджія. Другий ярус, вмонтований, під основними балконами отримав назву мезонін. Найвища платформа, або верхній ярус іноді називають галерка, характерна у великих оперних театрах, де вона знаходиться дуже високо і далеко від сцени. Кабінки або ложі: зазвичай поміщаються безпосередньо перед галереями – по боках зали і трохи вище рівня сцени. Вони часто представляють окремі кімнати з відкритою площею огляду, яка розрахована, зазвичай, на сидіння п'ять або менше осіб. Ці місця, як правило, вважаються найпрестижнішими в театрі і надаються для високопоставлених осіб.

Сценічне обладнання театру. У сучасному театрі сценічне світло є одним з найважливіших елементів. З його допомогою можна легко міняти час доби, настрій. Можливості театрального світлового устаткування на сьогодні практично безмежні, з їх допомогою реалізуються найскладніші задумки режисера.

Театральне світлове устаткування за типом приладів ділиться на декілька груп. Перший тип театрального світлового устаткування – театральні світильники (симетричні і асиметричні), які використовуються для рівномірного освітлення великих площин і просторів. Симетричні театральні світильники служать для створення світлової заливки великих об'ємів, а асиметричні – для підсвічування окремих елементів декорації.

Рампа – невисокий бар'єр на передньому краю театральної сцени, який приховує за собою апаратуру для фронтального освітлення сцени. У текстах такі сталі вирази як «Вогні рами, у світлі рами» можуть використовуватися для позначення сцени або театру взагалі.

Прожектор – (фр. *projecteur*, від лат. *projectus* «кинутий вперед») – світловий прилад, що перерозподіляє світло лампи усередині малих тілесних кутів, що забезпечує куту концентрацію світлового потоку. У прожекторі світловий потік лампи концентрується в обмеженому просторовому куті за допомогою дзеркальної або дзеркально-лінзової оптичної системи.

До сучасного театрального обладнання відносять також сканери, повно поворотні прожектори і колорченджери, в яких використані усі найсучасніші технічні розробки.

Театральне освітлювальне обладнання управляється за допомогою пульта: комп'ютерні технології упевнено увійшли до театрів, і сьогодні художник по світлу має великі можливості світло-оформлення вистав, витрачаючи при цьому значно менше часу для виставляння світла.

Театральна завіса – різновид драперії, що використовується в театрі для відокремлення сцени від глядацької зали. Її використовують в театрах європейського зразка для відокремлення сцени від театральної зали з глядачами. Найбільші у світі театральні завіси, так звані «Завіса Сонця» і «Завіса Місяця» (англ. *Curtain of the Sun*, *Curtain of the Moon*), знаходяться у Сіднейській опері – кожна з них має площу 93м². Історики свідчать, що театральна завіса виникла в театрі Стародавнього Риму. До її впровадження кожному виставу закінчували словами «*Acta est fabula*». Там вона вперше почала відокремлювати театральну залу від сцени. Цікаво, що завісу перед початком вистави опускали в щілину в підлозі, а не піднімали угору. До Римської імперії театр прийшов з Греції, тому Римляни і називали цю завісу «грецькою». Відомо, що в Давньому Римі було два види театральних завіс – *aulaeum* і *siragium*. Проте, згадки про них є надто скупі, щоб докладно реконструювати вигляд і функції цих завіс.

Siragium, на відміну від *aulaeum*, була завіса невеликих розмірів, що кріпилася вгорі і підносилася чи розсувалася в боки. Нею закривали «передню сцену» (*frons scaene*). Цей вид завіси вже був відомий в елліністичному театрі й слугував для закривання зайвих декорацій. Натомість *aulaeum* була великою завісою, якою закривали всю сцену. *Aulaeum* вважається римським винаходом. Завіса була поширена в римських театрах у другій половині I століття до н.е., а запроваджено її не раніше 133 року до н. е. Перша відома згадка (56 до н.е.) про театральну завісу належить Цицерону. Він пише, що *aulaeum* підіймають наприкінці міму. Найповніший образ підйомної завіси знаходиться в «Метаморфозах» Овідія. Завдяки ньому відомо, що на завісах зображувалися постаті, які по мірі піднімання завіси ставали видимими з голови до ніг. Про завісу, на якій зображувалися постаті переможених братів згадує Вергілій у творі «Георгіки». Федр згадує, що завісу опускали на початку пантоміми. Натомість завдяки Горацію відомо, що завіса лишалася опущеною впродовж усієї вистави, яка тривала чотири години або довше, і що «чекати на *aulaeum*» означало «чекати на закінчення вистави».

У згаданому тексті Цицерона є також вказівки на можливі причини, через які запроваджено завіси. Автор порівнює старанно сконструйовану класичну виставу з мімом і звертає увагу на те, що мім мав непорядковану структуру й завершувався несподівано, а сигналом того, що вистава закінчилася є підймання завіси. Таким чином можливо, що популярність мімів вплинула на розповсюдження завіс у театрах. Зі згаданих текстів випливає, що на відміну від звичної сьогодні техніки, принаймні до V

століття *aulaeum* опускалася на початку й піднімалася в кінці вистави. Завіси не завжди робилися з цілісного шматка тканини. Під час вистави завіса лишалася внизу, складена в заглибині біля краю сцени. Такого типу конструкції збереглися в Помпеях, Сіракузах, Арлі, Фьезоле, Ліоні, Везон-ла-Ромені, Оранжі. Деталі функціонування таких завіс лишаються нез'ясованими. Можливо, для підймання *aulaeum* використовували обертальні жердини, які розміщували в отворах сцени.

В період 1900 – 1917 рр. імператорські театри використовують розкішні і давні завіси в історичних стилях XIX століття (завіса Маріїнського театру в місті Петербург тощо). Але виникає декілька нових театрів, власники яких замовляють нові завіси відомим художникам. У 1913 р. художник Костянтин Сомов виконав ескіз театральної завіси для «Вільного театру» в місті Москва. На двочастинній завісі було зображення не барокових візерунків, як зазвичай в імператорських театрах, а регулярного парку. Куточок саду бароко оживляли боскети, фонтан і декілька акторів італійського театру масок. Завіса була відображенням рертоспектив XVIII століття, які так полюбили майстри «Світу мистецтв» (російського мистецького журналу). Зовсім іншу стилістику використала Олександра Екстер в ескізі 1914 року театральної завіси для Московського Камерного театру. На двочастинній завісі розміщено чотири тварини серед надзвичайно великих барокових візерунків.

Нова ідеологія Радянського союзу торкнулася всіх сторін суспільного життя, зокрема й театрального, що викликало появу театральних завіс, які мали ідеологічне навантаження нової імперії. Широко використовуються багаті візерунки з зображенням колосся і символів СРСР – серпа і молота. У театральну завісу влітають багато металевих ниток, щоб та слугувала ще однією перешкодою вогню під час пожежі.

За часів СРСР глядачі запам'ятали так звану Золоту завісу Великого театру з державною символікою і теж з зображенням колосся. Вона традиційно залишалася в театрі до останньої реконструкції театральної споруди в XXI ст.. Дещо консервативне театральне мистецтво не встигало за надзвичайно стрімким перебігом подій сьогодення. До того ж, театральне мистецтво і не повинно бути занадто швидким, як газети чи часописи. Тому використовують старі театральні завіси чи зовсім відмовляються від них, як театр « Сатирикон » в Москві.

У XX-му столітті театральна завіса стає справжнім музейним скарбом. Дерев'яні театральні приміщення часто горіли. Багато театральних завіс було знищено вогнем чи сильно зіпсовано. Театри мають вік, термін існування. Старі театральні завіси, як і декорації, ставали нікому не потрібним мотлохом. До створення театральних завіс залучали видатних художників, серед яких М. Врубель, А. Роллер, П. Пікассо. Довгий термін існування театральних завіс увібрав і стилістику епох. Є завіси доби бароко, ампіру, модерну, новітніх течій XX-го століття.

Коли Врубель почав займатись сценографією, то написав ескіз театральної завіси аквареллю («Ніч в Італії», 1891 рік). Завісу зробили і вона

служувала театру Солодовнікова, поки той не згорів у 1898 році. Але збереглися акварельні полотна, які дають змогу уявити завісу, яка давно зникла.

Не театральний за профілем музей королів Вікторії і Альберта в Лондоні зберігає театральну завісу П. Пікассо до балету «Блакитний експрес» антрепризи Сергія Дягілева. Її розмір складає 134 квадратних метри. Завіса має дві масивні фігури без орнаментальних зображень та виконана в стилі кубізму яскравими фарбами.