

Олександр Клековкін
доктор мистецтвознавства, професор

ТВОРЦІ ШЕКСПІРІВСЬКОГО КАНОНУ

Анотація: На початку XIX століття постає поняття *класичний репертуар* — як обов'язкова програма для виконання театром, який претендує на статус культурного (Мольєр — у Франції, Шекспір — в Англії, Островський, а згодом Чехов — у Росії, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «праматір українського театру», — в Україні).

Так само, як і у літературі, де центром західного канону аристократичної доби став Шекспір, неабияке значення для формування *сценічного канону*, з якого витворився *мейнстрім* XIX, а згодом і XX століття, мали шекспірівські вистави. Тим більше, що творили канон «отці театру» або принаймні передвісники режисури у тому розумінні, як сприймалася нова професія у XX столітті. З огляду на те, що лише від 1830-х років, коли відбувається «відкриття» Шекспіра європейським театром, постає традиція виконання оригінальних текстів, а не переробок творів національних класиків (Мольєра у Франції, Шекспіра в Англії та ін.), на роль творців канону претендує трійця, здавалося б, абсолютно несхожих між собою режисерів — *Чарлза Кіна, Людвіга Кронека і Генрі Ірвінга*.

В основу створеного ними канону було покладено прийоми придворних театрів під орудою Чарлза Кіна (Англія) і Людвіга Кронека (герцогство Майнінгенське).

Проте у кожному випадку обрані митцями сегменти канону істотно відрізнялися. Майнінгенці слідом за Кіном спиралися на археологічні знахідки та історичний живопис; Андре Антуан — переніс техніку історичного живопису, істотно бруталізувавши її, на сучасність; Станіславський, наслідуючи прийоми майнінгенців, опоетизував їх і переніс її на життєві спостереження; українські корифеї, «наші майнінгенці», збагатили канон мелодраматичними і фольклорними елементами.

Однак до шекспірівського театру цей канон відношення не мав. До театру шекспірівської доби відношення мав радше прийом, запропонований Аріаною Мнушкіною, котра здійснила постановку шекспірівського триптиху («Річард II» і «Дванадцята ніч» — 1981; «Генрих IV» — 1983) за *канонами* східного театру: трагедії — у прийомах Кабукі, комедії — у прийомах Катакалі; тобто поза психологічною мотивацією, пунктиром.

Ключові слова: шекспірівський канон, творчість Чарлза Кіна, творчість Людвіга Кронека, творчість Генрі Ірвінга.

Постановка проблеми. Десь у першій чверті XIX століття, коли формується *культ мистецтва і митця*, формується і поняття «*класичний репертуар*» — як обов'язкова програма для виконання театром, який претендує на статус культурного, художнього, мистецького (Мольєр — у Франції, Шекспір — в Англії, Островський, а згодом Чехов — у Росії, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «праматір українського театру» — в Україні). І вже на початку минулого століття Лесь Курбас констатує: «Є вже в театрі свій шаблон на Шекспіра, свій шаблон і на Мольєра. *Шаблон*, що, поки дійшов шляхом традиції від свого джерела до нас, був десятки разів замінюваний, перешиваний, пристосовуваний до найрізномірніших етапів історії людського смаку» [23, с. 40]. Парадокс цього спостереження у зіставленні — змертвіння і живучості, застиглому шаблону зі спритним пристосуванням «до найрізномірніших етапів історії людського смаку».

Так само, як і у літературі, де центром західного канону аристократичної доби

став Шекспір [6], неабияке значення для формування *сценічного канону*, з якого витворився *мейнстрім* XIX, а згодом і XX століття, мали шекспірівські вистави. Тим більше, що йдеться про «отців театру» або принаймні передвісників режисури у тому розумінні, як сприймалася її функція впродовж XX століття. З огляду на те, що лише від 1830-х років, коли відбувається «відкриття» Шекспіра європейським театром, постає традиція виконання оригінальних текстів, а не переробок творів національних класиків (Мольєра у Франції, Шекспіра в Англії та ін.), на роль творців канону претендує трійця, здавалося б, абсолютно несхожих між собою режисерів — *Чарлза Кіна, Людвіга Кронекка і Генрі Ірвінга*. Перші двоє (Кін і Кронек) очолювали придворні театри, останній (Генрі Ірвінг), за спостереженням сучасників, відсунув ансамблевий виконання на другий план, натомість висунув на перший своє незрівняне акторське обдаровання. Однак суть канону, «приспосовуваного до найрізномірніших етапів історії людського смаку», від того навіть не похитнулася.

Згодом більшу або меншу залежність від канону відчували, навіть причуючись і намагаючись вирватися з його цупких обіймів, і Гордон Крейг, і Макс Райнгардт, й усі інші постановники Шекспіра у XX і навіть XXI столітті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на те, що кожен із названих митців неодноразово потрапляв у поле зору зарубіжних істориків театру, під кутом зору *творення сценічного канону* і системи відповідних сценічних засобів їхня творчість досі не розглядалася.

Метою статті є спроба виявити режисерські принципи й ознаки творчого методу перших режисерів XIX століття — творців шекспірівського канону, отже, *сценічного мейнстріму*.

Історичні ілюстрації Чарлза Кіна

Одним із перших творців канону був *Чарлз Джон Кін (Charles John Kean, 1811–1868)* — англійський актор і театральний режисер, син Едмунда Кіна, видатного актора, одного з останніх романтиків англійської сцени. Саме *Чарлз Джон Кін* одним із перших став звільнятися від диктату драматургії і *повертати театрові втрачену ним театральність*, здійснюючи свої експерименти майже виключно на матеріалі драм національного генія — Шекспіра.

Освіту Кін здобув в Ітоні, після чого у 1827 році, всупереч бажанню батька, дебютував як актор на сцені театру Друрі-Лейн. З 1833 року виступав у Ковент-Гардені, де його було визнано кращим виконавцем шекспірівських ролей. Впродовж життя Кін з власною трупю кілька разів гастролював у США.

1850 року, невдовзі після скасування театральної монополії в Англії (1843), Кіна було призначено керівником придворного «Театру Принцеси», який патронувала королева Вікторія [18]. На кону цього театру виставлялися здебільшого *історичні національні драми*, інколи з відчутним шовіністичним присмаком. Крім інших творів, упродовж дев'яти років Кін здійснив тут постановку *сімнадцяти шекспірівських драм* і, керуючись принципом *fly-leaf* (підхід з «чистого аркуша», ігноруючи традицію [50, с. 52, 57, 66, 100, 142, 340]), здобув славу сміливого режисера, обізнаного історика і, на думку сучасників, «ці сміливі і правдиві інновації були виключно результатом ретельного вивчення містером Кіном п'єси, що й дозволило йому вирватися із пут забобонів і заялжених традицій» [50, с. 147].

Перші біографи Кіна звертають увагу на той факт, що його призначення на посаду керівника «Театру Принцеси» відбулося напередодні Всесвітньої промислової виставки (*The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*), влаштованої у лондонському Гайд-парку у період з 1 травня до 15 жовтня 1851 року з ініціативи британської спілки ремісників (*Society of Arts*). Виставка стала не лише *вітриною*



Чарлз Кін
Річард III. Чарлз Кін

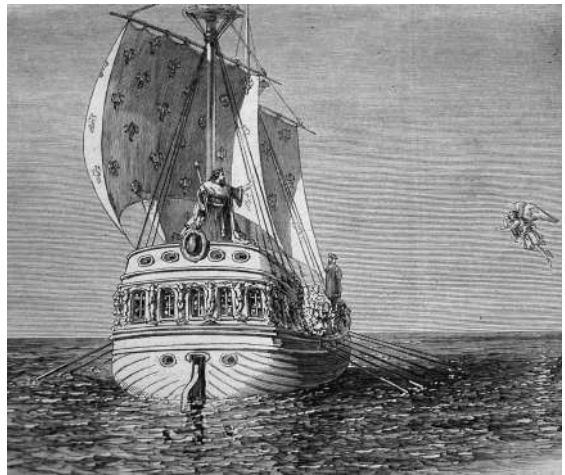
Британської імперії, а й віхою в історії промислової революції. Зіставлення з виставкою не випадкове, адже й вистави Кіна нерідко характеризувалися як *сценічні виставки* (*scenic exhibition*) [50, с. 221] або *фестивальні видовища* (*festival entertainment, festival performance*) [50, с. 237].

У сучасних дослідженнях Чарлз Кін характеризується як ранньовікторіанський *актор-менеджер* («*The Early Victorian Actor-Manager*») [54, 47], тобто провідний актор, який одночасно виконує функцію керівника театру. Що ж до представленого Кіном сценічного напрямку, він увійшов в історію під різними назвами: *археологічний реалізм* (*archaeological realism*) [46, с. 65], *антикваризм* (*antiquarianism*) [55], *історична ілюстрація* (*historical illustration*) [50, с. 60] або *реставрація* (*restoration*) [50, с. 52], відлік якого зазвичай ведуть від 1820 року, коли в «Дрюрі-лейн» було здійснено постановку «Короля Ліра» Шекспіра з використанням точних копій костюмів давньосаксонського періоду; наступним спектаклем археологічного стилю став «Король Джон» Шекспіра, виставлений 1823 року за малюнками Дж. Планше (в афіші зазначалося: «Показані на сцені звичаї, одяг і декорації відтворено згідно з незаперечними джерелами, як зображення на гробницях, ілюстровані рукописи тощо» [5, с. 10] (король Джон з'явився перед глядачем, одягнений як на зображенні у Ворчестерському соборі, а на голові у нього публіка побачила шоломи XIII століття).

З режисурою Чарлза Кіна пов'язується розквіт сценічного *археологізму*, що спирався, з одного боку, на *археологічні відкриття* доби, а з іншого, — на *досвід історичного живопису*, в якому побутовізм було поєднано з *абстрактною моралізацією у національно піднесеному дусі* [62].

Здійснюючи на кону «Театру Принцеси» серію шекспірівських вистав (1850–1859), Кін готував до прем'єри спеціальні *програми*, що нагадували історичні монографії з академічними посиланнями на античних авторів і новітні наукові дослідження (причому це стосувалося однаковою мірою як історичних драм Шекспіра, так і його фантастичних творів — «Зимова казка», «Сон літньої ночі» [59] тощо).

Друковані програми, що супроводжували вистави, дають уявлення про принципи режисури Кіна. Так, з програми до вистави «Буря» В. Шекспіра видно, що Кін вигадує непередбачену п'єсою першу сцену «Корабель під час шторму», котра, за його словами, «може сприйматися як інтродукція до вистави», в якій мусить бути вико-



Фінальна сцена «Бурі».
Чарлз Кін

нано увертюру [58]. У наступній картині «Острів посеред моря» «шторм стихає, сонце піднімається, і прилив відступає, залишаючи жовті піски» [58]. Інколи у програмах Кін додає *режисерські коментарі* («м'яка музика», «музика вщухає» [58, с. 15], «Аріель піднімається з моря, неначе русалка» [58, с. 19], «грим і блискавка» [58, с. 48], «цей безграмотний вислів дуже часто зустрічається серед наших найстаріших письменників» [58, с. 12]). Кожен акт доповнюється у Кіна «історичними нотатками», серед яких — посилення на іконографію («у Британському музеї є французька копія давнього романсу» [58, с. 26]), на біографічні довідки [56, с. 82]; інколи вказівки на джерела мізансцен вкраплено безпосередньо у текст п'єси («ця процесія є копією картини з Британського Музею...» [56, с. 9]).

Вистави Кіна вражали глядача не лише ерудицією постановника і прискіпливо відтвореними на сцені археологічними знахідками, а й масовими сценами, в яких режисер випускав понад п'ятсот виконавців і, за тодішньою модою, розігрував пантоміми, що не мали безпосереднього відношення до змісту п'єси (Річард II виїжджав на кін на маленькій конячці, Болінгброк — на величному коні, а понад п'ятсот учасників масової сцени з сурмами, танцями і процесіями вітали короля у Тауері; у фіналі «Бурі» Аріель прилітав у вогняній кулі, після чого відпливав на спині дельфіна

[5, с. 31]; у виставі «Генрих VIII» Кін демонстрував величезну церемонію коронування Анни Болейн [56, с. 146–147]; для постановки «Венеційського купця» спеціально з Венеції було привезено справжні венеційські гондоли, а саме видовище Кін наповнив величезною кількістю сценічних ефектів; особливою популярністю користувалися у тодішнього глядача природні ефекти — схід і захід сонця, дощ, які створювалися за допомогою спеціальних сценічних пристроїв).

Принципи вирішення Кіном масових сцен яскраво демонструє опис в'їзду Болінгброка з полоненим Річардом у виставі «Річард II» Шекспіра. «Звивисті вулички, переповнені нетерплячим натовпом, кожен персонаж якого являє собою окрему особистість, веде себе природно і невимушено, здавалося б, підкоряючись лише своїм миттєвим примхам. Люди сміються, штовхають один одного ліктями, жартують, розважаються, як уміють, і ні на мить не заспокоюються. У дверях, вікнах і на балконах старовинних будинків, споруджених з обох боків сцени, тісняться схвильовані роззяви. Частина з них спостерігає за біснுவатим натовпом, інші — вдивляються вдалечінь, намагаючись розгледіти, як наближається процесія. З першими віддаленими звуками сурм вулиця перетворюється на хаос. Кожен у цьому натовпі намагається відвоювати собі краще місце. Це триває доти, доки гвардійці не відсувають людей, розчищаючи шлях помпезній процесії» [19, с. 252].

У своїй сценічній практиці Кін широко використовував *рухомі платформи (elevated platform)* [50, с. 147], *алегоричні картини* [50, с. 173], *косморами, пантоміми* [50, с. 38–39, 67, 99–100, 118, 159, 201, 225, 228–229, 313, 334–336], *живі картини (tableaux)* [50, с. 343], *діорами* [61, с. 55], *рухомі панорами (moving panorama)*, зокрема у виставі «Ромео і Джульєтта» для ілюстрації монологу Меркуціо; у спектаклі «Сон літньої ночі» [50, с. 395] та ін.), *моделі тварин* [50, с. 172], *масові сцени* тощо.

Характеризуючи свій метод роботи, Кін говорив про *образотворчі ефекти (pictorial effects)* [51, с. 16], що А. Образцова інтерпретує як *систему образотворчих ілюстрацій* [29, с. 144]. «Художник, столяр і шпалерник — ось інтерпретатори Шекспіра у містера Кіна, — писав один із сучасників Кіна. — Звісно, це завжди найкращі представники своїх професій, однак для нашої школи драматичного мистецтва вони слуги, а не вчителі. Палац, в якому жив Річард II, костюм, який він носив, трон, на якому сидів, — все це ви побачите у театрі Принцеси. Але як бути із самим королем? У житті і в Шекспіра палац зводиться для того, щоб у ньому жив король, трон призначено для того, щоб король на ньому сидів; у театрі Принцеси все навпаки. Там король тільки доповнює Палац і своїм вбранням прикрашає трон. В цьому театрі актор нагадує дерев'яну маріонетку, виставлену майстром на огляд, щоб довести свою майстерність» [18, с. 477].

У зв'язку з виставами Кіна сучасники писали також про *тріумф сценічного і механічного мистецтва (triumph of scenic and mechanic art)* [50, с. 74]. На організацію цих тріумфів Кін витрачав інколи до ста репетицій [50, с. 157].

З боку організаційного Кін також здійснив кілька реформ: упровадив в англійському театрі *систему репертуарних театрів (repertory theatre)*, які, на відміну від театрів, які, виставивши одну виставу, виконували її доти, доки вона могла приносити прибуток, стали включати до свого репертуару одночасно кілька постановок. Якщо раніше вистава виконувалася лише кілька разів, то за часів Кіна спектакль міг експлуатуватися сто, а то й двісті разів («Генриха VIII» Кін показав сто разів впродовж п'яти сезонів, «Зимову казку» — сто два рази впродовж шести сезонів [60, с. 118]), що й дозволило *збільшити тривалість театрального сезону до одинадцяти місяців*.

Після смерті Кіна Дж.-Г. Льюїс написав про нього: «Він шукав оплесків глядачів, догоджаючи їхньому смаку, і досяг цього» [24, с. 266]. Тому визначальним для розуміння природи театру Чарлза Кіна є смак його публіки — придворних кіл вікторіанської доби.

«Час діяльності Чарльза Кіна, — писала Тетяна Бачеліс, — був часом торжества і злету специфічно вікторіанського світовідчуття. Автори змістовної передмови до виданої 1969 року антології "Вікторіанське мислення" Дж. Ковар і Дж. Соренсен вважають, що *оптимізм і самозадоволення* — найхарактерніші настрої часів Вікторії. І хоча ця формула спочатку справляє враження надто бруталної, вона переконливо підтверджується аналізом духовного клімату епохи. "Середній вікторіанець не міг не відчувати, що живе якщо не в найкращому зі світів, то принаймні в такому світі, який стає все кращим і кращим"» [6, с. 4].

Для забезпечення *державницького оптимізму, національного самовдоволення і створення ілюзії безперервного покращання* значна частина п'єс, перш ніж потрапити на сцену очолюваного Кіном театру, читалася королеві у Віндзорському замку і лише після цього отримувала дозвіл на постановку [50, с. 48].

Істотну допомогу Чарльзові Кіну в його режисерській практиці надавала місіс *Еллен Кін* (1805–1880): «Стосовно своєї дружини Кін першим визнавав, що в боргу перед нею. З багатьох причин вона була душею театру, щонайменше спільним правителем, а не просто королевою-дружиною. Під час репетицій містер Кін зазвичай сидів у кріслі партеру з гучним обіднім дзвіночком збоку, і коли щось йшло не так на сцені, він калатав у дзвоник, і все зупинялось доти, доки місіс Кін, яка завжди сиділа на сцені, все не виправляла» [52, с. 36].

Головні режисерські принципи Кіна (*пафосний псевдоісторизм, археологічний реалізм*) невдовзі були запозичені Людвигом Кронеком [47, с. 76].

Історизм Людвіга Кронека

«Зазвичай вважається, — писав Віктор Брумер, — що від майнінгенців починається реформа театру. Їхній виступ став переломом у сценічній практиці — і не лише німецькій, — театр майнінгенський був схожий на якусь Афіну, котра немов вискочила з голови Зевса» [47, с. 7]. Насправді, однак, слід було би говорити не про збіг обставин, який сприяв появі («неначе метеору на театральному горизонті», за словами Макса Грубе [47, с. 7]) театру майнінгенців, а про постать, вплив якої на подальший розвиток режисури визнавалася ледь не всіма істориками театру, а подеколи саме від неї ведеться відлік історії режисури.

Цією постаттю був *Людвіг Кронека (Ludwig Chronegk; 1837–1891)* — театральний режисер і актор, директор Майнінгенського театру, котрий створив модель історико-натуралістичного театру, і від спектаклів якого «можемо вести відлік сучасного *поняття режисури*, коли вже режисер відповідальний за єдину концепцію» [34, с. 26] (цієї ж думки стосовно значення Кронека дотримуються й інші дослідники: «Майнінгенський театр — перший режисерський театр» [12,5]; «наступним крупним етапом у розвитку режисури була практика майнінгенців» [31, с. 21]).

Придворний театр Саксен-Майнінгенського герцогства — однієї з карликових держав, яка налічувала близько восьми тисяч мешканців, існував у місті Майнінген ще з XVIII століття. З 1831 року він утримувався коштом місцевих бюргерів, отримуючи від герцогського двору незначну субсидію. Офіційно театр став придворним лише 1860 року.

1866 року, коли на престол крихітної держави вступив герцог Георг II (1826–1914), з усієї кількості придворних установ він залишив лише драматичний театр і музичну капелу, ліквідувавши оперний театр.

Свою увагу герцог зосередив на драматичному театрі невипадково, адже сам був художником і сподівався втілити у театрі свої образотворчі задуми, пов'язані передусім із батальними сценами і пейзажами. З 1871 року герцогство втратило самостійність і стало частиною бісмарківської Німеччини. Однак це не зупинило Георга II

на шляху втілення своїх намірів: для реалізації своїх політичних задумів він вирішив використати театр, на сцені якого виставляв націоналістичні, а подеколи й шовіністичні твори, котрі прославляли війну, звияту германців, династію Гогенцоллернів тощо [11, с. 173].

Джон Осборн вважає, що Георг II, який згодом дістав прізвисько *Theaterherzog*, був політичним невдахою, що й активізувало його творчу діяльність [52]. Що ж до успіху театру, його причиною, на думку дослідника, були не стільки висока акторська майстерність й оригінальність інтерпретацій, скільки досконалість декорацій і дисципліна акторського ансамблю, про що свідчить зокрема й вислів Людвіга Кронекера — режисера театру — про сприйняття вистав театру глядачем: «Я привіз до них Шекспіра, Шіллера і Мольєра, але вони зацікавилися лише меблями» [35, с. 186]. Про такий спосіб сприйняття мистецтва майнінгенців свідчить і спогад одного з глядачів: «Я добре пам'ятаю, як навіть інтелігентна публіка Александринського театру, під час показу майнінгенцями “Юлія Цезаря”, набагато уважніше стежила у першому акті за вишуканими “хмарами”, ніж за промовами Касія і Брута» [44, с. 71]. Замість звичних для тогочасного театру зірок, віртуозів, вундеркіндів і гастролерів театр пропонував ансамбль, замість умовності оперного театру — достеменність історичних деталей.

«Меблі» в оточенні наївно-романтичних ефектів, мабуть, і справді були гарні: у нічній темряві з'являвся відблиск місяця або смолоскипів, сцена освітлювалася свічками. Андре Антуан згадує у бачених ним виставах ефектний промінь сонця, дощ [3, с. 193–194]; на подібні ефекти звертає увагу й Олександр Островський: хмари, що біжать, блискавки, місячне сяйво тощо [30, с. 212] (щоправда, при цьому додає: «у майнінгенців і сам Юлій Цезар належить до бутафорських речей» [30, с. 213]); інколи під час сценічних боїв пороховий дим настільки застилав сцену, що заважав акторам розмовляти, а глядачам бачити те, що відбувалося на сцені [17, с. 308]. «Справжнім одкровенням, — писав Адольф Л'Арронж, — було використання усіх технічних засобів для відтворення зовнішньої картини зображуваної епохи: декорації, меблі, костюми, зброя, реквізит — все точно відтворювало побут Римської імперії» [22, с. 31]. Втім, і «меблі» інколи також мало цікавили глядача: «Їхні декорації, подеколи кричущі, але вигадливо розташовані, написані набагато гірше, ніж наші. Вони зловживають пратикаблями і виставляють їх де тільки можна. Історичні костюми в них чудові, однак і тут розкіш надмірна; вони завжди демонструють *несмак, коли документальні дані відсутні і коли доводиться створювати вистави на основі уяви і фантазії*» [3, с. 194].

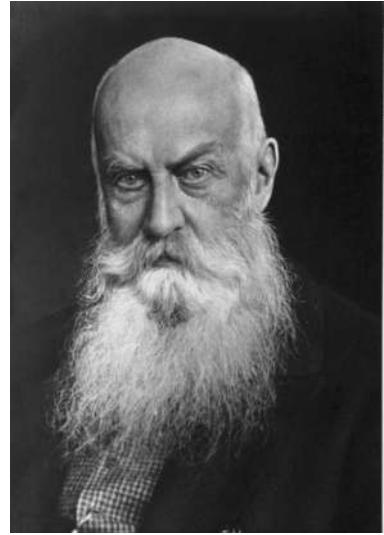
Обдарований живописець, герцог виявив повну безпорадність у роботі з актором (Макс Грубе з іронією згадує, як герцог міг сказати виконавцеві: «Тепер Ви відчуваєте, що Вас тягне до Валленштайна»). Актори не сприймали таких порад і тоді на допомогу приходив Кронекер, який казав: «Ідіть праворуч або ліворуч» [11, с. 168]). Тому 1869 року на посаду режисера герцог запросив з Берліна актора-коміка Людвіга Кронекера, що спочатку викликало подив у трупі, однак невдовзі оточення зрозуміло: «за своїм інтелектуальним рівнем він був набагато вищий за інших» [14, с. 18], адже мав «ясний розум, який в усіх сценічних і акторських питаннях одразу знаходив найпростіше і найприродніше рішення» і вміння «у небагатьох словах, часом несподіваних, але завжди найпереконливіших, пояснювати виконавцеві, що від нього вимагається, і, крім того, на відміну від багатьох нинішніх режисерів-“латиністів”, міг просто показати акторові, як виконувати ту або іншу сцену». Щоправда, зауважує Грубе, «літературною освіченістю він не міг похвалитися. Траплялося, що на репетиції “Натана Мудрого” він вигукував: “Ну, починаємо! Хто там говорить першим?”» [14, с. 19].

Загальне мистецьке керівництво постановками здійснював сам герцог (він бував на репетиціях, давав указівки стосовно психологічної мотивації виконання



Людвиг Кронек

Георг, герцог
Саксен-
Майнінгенський



тощо), тоді як колишня актриса, а згодом — дружина герцога Еллен Франц (у шлюбі вона стала баронесою Хельдбург) відповідала за літературну частину і роботу над словом; Кронек втілював задуми герцога та його дружини.

У своїй постановочній практиці Кронек спирався здебільшого на принципи постановочної режисури, закладені Францем фон Дінгельштедтом (1814–1881) — керівником Мюнхенського театру (1851–1857), представником *зовнішньої режисури* (*Bild-regie*), орієнтованої на декоративне, просторове вирішення вистави; на творчість Дінгельштедта значний вплив мала мюнхенська школа історичного живопису, спрямована на оспівування національного минулого, і творчість Чарлза Кіна; 1864 року Дінгельштедт здійснив на сцені Ваймарського театру серію шекспірівських постановок; Генрих Лаубе називав його творчість *драматургією шпалерника*.

За сімнадцять років роботи у театрі Кронеком було здійснено постановку сорока однієї вистави — здебільшого для гастрольних поїздок колективу.

Багаторічні тріумфальні гастролі Майнінгенського театру в Європі розпочалися за п'ять років після запрошення Кронек на посаду режисера — 1 травня 1874 року (у 1885 і 1890 роках майнінгенці виступали у Москві). Під час гастролей було показано 1250 вистав, серед яких 820 — за творами Шекспіра, 222 — за творами Кляйста, 112 — за творами Мольєра [11, с. 169]. Найбільшим успіхом користувалися вистави за творами Шекспіра: «Юлій Цезар» (показано 330 разів), «Зимова казка» (233 рази) [17, с. 305].

Вплив цих гастролей на тодішній театр важко переоцінити. Зокрема, точність зображення історичного побуту і ансамблевисті виконання були сприйняті багатьма діячами театру як новаторство: «Вони [майнінгенці] створили умови, необхідні для того, щоб драма могла стати предметом повного переживання для буржуазії, просякнутої духом модного в той час раціоналізму. Вони виробили певну техніку постановок, яка мусила задовольняти грубі вимоги людей з історичними та природничими знаннями, і яким показували саму драму як копію дійсності, спочатку історичної, а потім і сучасної» [37, с. 82]. Високо поцінував мистецтво майнінгенців і Сергій Волконський: «Про значення майнінгенцев в історії театру не варто говорити; їхня роль занадто добре відома, їхнє ім'я стало прозивним: ставити п'єсу на майнінгенський лад — це відразу визначає намір. Скажу тільки, що після тієї явної брехні, якою задовольнялася бутафорія тодішнього театру, те,

що вони показали, сприймалося як справжнє: справжні іржаві мечі, справжні важкі дерев'яні двері зі справжніми замками, справжній посуд, дзвін кришталевих кубків і срібних ковшів, — все це було таким новим, таким пишним, життєво насиченим, що саме в силу цієї реальності давало враження іншого світу. <...> Крім прекрасного принципу наростання і послаблень в окремих сценах у майнінгенців відмінно було проведено наростання всієї п'єси, тобто розподіл наростань за актами. Це вміння змусити глядача при падінні зависи жити питанням, що ж далі, вміння наситити антракт очікуванням, це, звісно, найважливіша заслуга стосовно п'єси» [9, с. 89–91].

Втім, не обійшлося і без критики: «Знайшлися, звісно, злі язички, котрі стверджували, що все це лише княжа примха, проста виставка коштовних костюмів, яка має значення хіба що як забавка високопоставленого мецената» [4, с. 5]. Олександр Островський писав про виставу «Юлій Цезар» В. Шекспіра: «Ні Цезаря, ні Шекспіра не побачив: я побачив відмінно дисципліновану трупу, що складається з посередніх акторів і актрис, які ниють і виламуються. <...> Гра їхня не дає задоволення, котре дає мистецький твір; те, що ми побачили у них — не мистецтво, а ремесло. <...> А все ж під час вистави враження було приємне і сильне. <...> Видно, що режисер Кронек — людина освічена і зі смаком. Однак саме в цьому і полягає недолік майнінгенської трупи, що повсюди помітно режисера» [30, с. 211]. Критично ставився до спектаклів майнінгенців і В. І. Немирович-Данченко: «Якби на виконання майнінгенської трупою «Юлія Цезаря» Москва подивилася як на чудову зовнішню передачу сценічних чеснот, якими багата трагедія, я б не просив вас про публікацію мого листа, але, на жаль, Москва афішує цю трупу, котра надзвичайно точно передає безсмертний твір Шекспіра» [28, с. 48]. До критики слід віднести і репліку Олексія Веселовського про нездатну до сприйняття майнінгенців московську публіку [8, с. 144].

Однак на тлі поодиноких критичних зауважень домінувало захоплення, про що свідчить видання у Москві книжкової серії «Репертуар пьес, исполняемых Мейнингенскою труппою» [45; 16] та ін. Причому йшлося не лише про зовнішній бік вистав, адже, згадує Н. Смирнова про постановку «Венеційського купця», «основним у виставі майнінгенців була *радість життя* краси казкового міста: поезія місячної ночі, закохана молодь, обійми, поцілунки. І серед цього кипучого, розкішного життя, як тінь, проходила скорботна фігура старого єврея, немов для того, щоб нагадати, що у житті є і горе, і страждання. У п'ятому акті полгнуті своїм щастям молоді люди вже забули, і навіть дочка не питає, що сталося з батьком» [33, с. 54].

Незважаючи на суперечливе сприйняття, гастролі майнінгенців мали значний вплив на театр у Росії. Так, навіть «керівники Александринської сцени намагалися здійснити щось подібне до того, що було у майнінгенців. <...> Але вийшов шум і крик <...> ...адже було втрачено найголовніше, що було у майнінгенців — музикальність переходу тонів і тембрів голосів» [13, с. 48].

Відштовхуючись від принципів роботи Гете у Ваймарському театрі, сценічного досвіду Карла Леберехта Іммермана (завдяки діяльності якого «поняття режисури — *Regie* стало загальноприйнятим і поширилося у театральному середовищі» [25, с. 209]), одного з перших режисерів-постановників у німецькому театрі, а також традиції образотворчої (постановочної) режисури (*Bildregie*) Франца Дінгельштедта, Едварда Деврієнта, Чарлза Кіна і внутрішньої режисури Карла Зейдальмана, Кронек орієнтувався переважно на класику. Втілюючи історичні сюжети, майнінгенці підкреслювали в них націонал-патріотичні, монархічні і шовіністичні мотиви, як це було, зокрема, з п'єсами Генріха Кляйста і Вільяма Шекспіра. Показово у цьому сенсі була постановка псевдоісторичної драми Ернста фон Вільденбруха «Каролінги» (1881), котра показувалася лише в Майнінгені. Цією виставою майнінгенська трупа віддавала данину пангерманським шовіністичним настроям, які посилювалися у Німеччині після франко-пруської війни. У постановках п'єс Генріха



Танцівниця.
Ескіз костюма
до вистави
«Зимова казка»
В. Шекспіра



Флорізелъ.
Ескіз костюма
до вистави
«Зимова казка»
В. Шекспіра

Кляйста майнінгенці найгучніше брязкали зброєю, прославляючи германців, одягнених у зброю лицарів, і займалися ідеалізацією феодалів, які хвалилися своєю військовою доблестю.

Робота над виставами тривала у майнінгенців інколи дуже довго: так, рекордною кількістю репетицій позначено постановку трагедії Шекспіра «Юлій Цезар», підготовка якої розпочалася 1867 року і тривала впродовж семи років [11, с. 176].

Репетиції, котрі передбачали вивчення історичної епохи і побуту, читку п'єси, літературний і психологічний аналіз драматичного твору, включаючи пошук мотивації поведінки персонажів [4, с. 5], розпочиналися лише після того, як режисером і художником було створено загальний план постановки (Макс Грубе пише, однак, що у Майнінгенському театрі «ніколи не було заздалегідь підготовленого режисерського плану. Репетиції здійснювалися навмання. <...> Ніколи неможливо було сказати наперед, скільки триватиме репетиція. Розпочавшись о п'ятій або шостій вечора, вона зазвичай тривала за північ» [15, с. 22]).

Репетиції у Майнінгенському театрі готувалися дуже ретельно. До початку першої репетиції вже було підібрано і виготовлено всі необхідні меблі і реквізит [15, с. 23], однак сам характер репетицій нерідко викликав подив сучасників: «Чимало я був здивований на репетиції, — згадував Людвиг Барнай, — адже, на мою думку, там приділялося надто багато уваги другорядним речам, підвищенню або заниженню тону в якійсь розмові, позі якогось з виконавців німої ролі, кушам або деревам, які стояли на живописному тлі. Акторам читалися цілі лекції стосовно загального настрою сцени, про значення якоїсь сцени, і навіть про наголоси в окремих словах, що й затягувало репетиції до безкінечності. <...> Однією з істотних заслуг їхніх було знищення усього, що заважало ілюзії глядача. Публіці вже не доводилося сміятися з натовпу, що складався з сімох з половиною недосвідчених статистів. <...> Але найважливішим було бажання досягнути задум автора, прискіплива і вперта розробка настрою окремих сцен і намагання створити справжній ансамбль... Кронек годинами дресировував запрошених за статистів гвардійців, намагаючись перетворити їх на римських громадян...» [4, с. 5–6]. Утім, дресировував він не лише гвардійців, а й акторів: «У більшості випадків акторами не стільки керували, як командували» [15, с. 24].

Спостерігаючи репетиції Кронєка під час гастролей в Росії, Станіславський писав: «Мовчки сидів він, чекаючи, доки стрілка годинника підійшла до призначе-

ної для репетиції години. Тоді він брав дзвоник... і оголошував безпристрасним голосом: “Anfangen” (“Починаємо”)» [35, с. 188].

Одну з особливостей репетиційно-прокатної практики майнінгенців обумовлено тим, що в їхніх виставах були елементи сталі і мінливі: «Те, що визнавалося гарним, постійно закріплювалося на нових репетиціях, все невдале намагалися виправити, шукаючи нові підходи» [15, с. 24].

Особливого значення надавав Кронек репетиціям масових сцен. Працюючи з учасниками масовки, він розбивав виконавців на окремі групи, в кожній з яких були свої керівники — саме вони відповідали за сценічну поведінку своєї групи на сцені. «Майнінгенський герцог, — свідчив А. Віндс, — індивідуалізував масу на зразок Immermana. Кожна німа роль ставала в нього живою, перед кожним окремо ставилося певне завдання» [34, с. 26]. Велике значення надавалося пластичній композиції і звуковій партитурі, що характеризували життя натовпу, його почуття, настрої тощо. Щоправда, зауважував один із тодішніх глядачів, «майнінгенці постійно зверталися за допомогою до солдатів, коли слід було показати дуже великий натовп, але навіть коли цей натовп кричав, глядач-естетик, вслухаючись у крик, відчував себе ображеним у своїх художніх почуттях, адже розумів з яких неотесаних горлянок лунав цей крик» [43, с. 93].

Всі елементи вистави з'єднувалися Кронеком під час мімо-хореографічних репетицій без тексту, після чого відбувалися репетиції світлових та інших ефектів, генеральна репетиція, «герцогська генеральна репетиція», закрита інтимна вистава і нарешті, за тиждень, здійснювався показ публічної вистави [11, с. 178].

Розвиваючи принципи Гете, майнінгенська режисура, висунула цілу систему сценічних правил стосовно поведінки актора і розташування маси на сценічному майданчику. В основу цієї системи було покладено формальний принцип асиметрії, що застосовувався в усіх постановках, незалежно від стилю.

Серед головних принципів просторового вирішення вистави Майнінгенського театру вирізнялися такі:

- створюючи композицію сценічного простору, слід стежити, щоб композиційний центр картини *не співпадав* з серединою сцени;
- актор ніколи *не повинен* стояти посеред сцени;
- актор *не повинен* стояти обличчям прямо до глядача;
- двоє акторів *не повинні* стояти симетрично від центру;
- статисти *не повинні* вилуплювати очі на публіку;
- актори *не повинні* рухатися паралельно до рампи [32, с. 185].
- актор не повинен спиратися на мальовані декорації [47, с. 15].

Щодо загального тону акторського виконання, майнінгенці спиралися на мелодекламаційну традицію.

Майнінгенці впровадили нові прийоми декоративного і світлового оформлення вистави. Вони відмовилися від одноманітного павільйону, який застосовувався вже з 1840-х років, використовували замість писаних об'ємні архітектурні деталі, різноманітні переходи, сходи, майданчики, урізноманітнювали симетрію і створювали яскраву й різнобарвну живописну картину. До певної міри саме смак майнінгенців до світлових ефектів пояснює їхнє захоплення костюмовими драмами Шекспіра, які давали простір для насичення їх різноманітними природними видовищами — бурями, блискавками, зливами, місячними ночами тощо. Невипадково О. Островський писав, що вистави майнінгенців — «це не драми Шекспіра, Шіллера, а *ряд живих картин із цих драм*» [30, с. 211].

Популярність майнінгенського театру сприяла народженню особливих термінів для характеристики постановочного стилю цього колективу: *Meiningerei* і *Meiningertum* — тобто *майнінгенщина* і *майнінгентво* (перше позначає помпезне,



Майнінгенський придворний театр

блискуче оформлення як самоціль, друге — щедре образотворче використання сценічних засобів, зокрема й зовнішніх постановочних ефектів, для розкриття головної думки твору).

Новаторське значення режисури Кронекера виявилось здебільшого у розробці принципів цілісної форми вистави й ансамблю на основі режисерського плану, що спирався на вивчення історичного і національного колориту.

Андре Антуан писав, що майнінгенська трупа «налічує близько 70 акторів обох статей і всі, що не зайняті у ролях, мусять брати участь у масових сценах. Коли ж провідна актриса театру, дружина диригента фон Бюлова, відмовилася брати участь в масовій сцені, її вигнали з театру» [2, с. 89]. «Акторам і статистам у цьому театрі заборонено виходити за рампу у буквальному сенсі цього слова — жоден з акторів не підходить до будки суфлера ближче, ніж на два метри. Заборонено дивитися у залу для глядачів (втім, ця зала затемнена). Майже всі центральні сцени розігруються на третьому плані, а статисти працюють спиною до глядача і уважно дивляться на акторів, що виконують ролі» [2, с. 92–93].

Всеволод Мейерхольд, оцінюючи внесок майнінгенців у практику режисури, писав: «Майнінгенці давали свої вистави у 80-х і 90-х роках, причому, хоч у них і була певна база, свій власний театр — вони виступали здебільшого як гастролери, вважаючи, що гастролувати зручно тим, що можна ставити одну й ту саму п'єсу підряд багато разів. З 1874 до 1890 року вони відвідали таким чином тридцять вісім міст. Вони побували в Австрії, у Росії, у Швеції, у Норвегії. При цьому <...> всюди мали дуже великий успіх. Їх не наважувалися критикувати. І лише у Брюсселі критика кинулася на них, висловлюючи більш або менш різкі судження. А саме було вказано, що декорації їхні дуже темні, а костюми акторів малотеатральні. І це було єдине місто, де виступ майнінгенців завершився певним скандалом. Утім, услід за тим у Росії було піднято цілий похід проти майнінгенцев. Що ж виконували вони? Переважно Шіллера, Шекспіра, Мольєра й Ібсена. Як вони грали? По-перше, вони прагнули якомога гостріше виявити характери. По-друге, прагнули, щоб ансамбль був стрункішим, тобто щоби гра дійових осіб мала певну єдність, щоб вони тримали курс до основної ідеї режисера. По-третє, вони домагалися картинності. По-четверте, родзинкою вистави у них були масові сцени. Вибіралося не інтимні п'єси, де дійовими особами були герої, а п'єси, в яких дія виходить з натовпу. Коли ми говоримо, що в якійсь п'єсі у майнінгенцев дуже гостро акцентуються характери, це зовсім не те, чого прагнули в цьому відношенні сучасні футуристи. Справа в тому, що у майнінгенців вияв характерів зводився до вимоги, щоб на сцені було все так само, як буває в житті. Якийсь купець або кучер мусив мати вигляд на сцені абсолютно

такий самий, як у житті. Застосовуючи грим або костюм якоїсь певної доби, вони точно знали, де саме такий грим і костюми знаходяться. Вони ходили туди з тим, щоб точно їх скопіювати. Наприклад, вони посилали своїх делегатів з цією метою до Венеції, Стокгольма, Парижа і т. ін. Там ці пани разом з художниками їх замальовували. І гордістю їх було сказати, що «у нас дійсно всі костюми представлені такими, якими вони були в XVI столітті». Якщо якийсь актор збирався виступити у ролі Гамлета, він намагався розшукати всі історичні дані. Все зводилося тут до реставрування доби. І в результаті між театром і музеєм не було жодної різниці. Щоб отримати сценічну обстановку і костюм, достатньо було піти до музею і там їх точно скопіювати, зробивши світлини. Будь-який акт цього театру — це проста копія з музею культури. Ніякої творчості у театральному сенсі слова тут не було. Стосовно масових сцен тут існував такий принцип. Натовп сприймався як сума одиниць. Кожна особа в натовпі мала зображувати якусь одиницю даної епохи. Сам натовп, як ціле, їх не цікавив зовсім. Вони були впевнені, що в театрі будуть розглядати кожну людину з натовпу окремо. Тому виряджали їх так само ретельно, як виряджають першого артиста. І, посилаючись на це, вони говорили, що у них немає статистів. У них навіть існувало таке правило, що сьогоднішній першорядний артист завтра ставав простим елементом натовпу. <...> Рух мас на сцені вони сприймали як рух окремих фігур. Загальною мальовничою, ритмічною і гармонійною точкою зору на цей предмет не існувало. Бо знов-таки кожен елемент натовпу мав робити своє, прагнути індивідуалізувати кожну деталь. Наприклад, на балконі хтось із дійових осіб махає рукою, а внизу в цей час інша особа спотикається. <...> І таким чином усередині зайнявшись з кожним окремо, майнінгенці розглядали кожну навіть найдругоряднішу роль так само, як розглядали роль Юлія Цезаря. Сцену вони ділили на клітини, як шахову дошку. Місця нумерували. І артисти мусили бігати з одного певного місця на інше. Такий приблизно був тут принцип руху на сцені. <...> Про декорації можна сказати те саме. Вони малювалися самим герцогом і виконувалися у Брукнера в Кобурзі. При цьому наголошувалося, що фігури розроблені дивовижно точно. На сцені обстановка була така сама, як у житті. Це були різного роду кімнати — сільські і палацові. І якщо ви переглянете тридцять таких вистав, то побачите картини з дійсного життя різних країн. (Коли на сцені був, скажімо, сосновий ліс, то для досягнення повного натуралізму душили в залі для глядачів сосною. У разі панахиди вони обов'язково душили б ладаном. Розповідали з цього приводу такий анекдот, що перед отруєнням отрутою хтось із глядачів говорив іншому: ходімо звідси, брате, щоб нас не потруїли!). З винаходів Майнінгенської школи можна згадати про вигнутий пейзажний фон. Це наш круглий горизонт. Меблі вони іноді ставили спинкою до публіки. Це, пояснювали вони, повинно слугувати зображенню четвертої стіни, відсутньої на сцені... Повна ілюзія дощу, вітру, прибою хвиль — все це їхній винахід. Вони вигадували для цієї мети особливі машини. Московський Художній театр у перших своїх виступах намагався впровадити на сцені принципи Майнінгенського театру» [27, с. 373–376]. Поряд із цим, вважав Мейерхольд, «у майнінгенців є цілий ряд заслуг. Яких? Вони, наприклад, створили те, що можна назвати дисципліною в театрі. Це заслуга величезна. Далі, у них дивовижно розроблена система сигналів. Наприклад, система сигналів, що йдуть від помічника режисера до всіх частин сцени, є річчю дуже і дуже корисною. Все це надзвичайно полегшує рух спектаклю. Помічник режисера має тут можливість не сходити з одного місця. Він вибирає певне місце на сцені, влаштовує там спеціальний апарат, від якого йдуть нитки до всіх потрібних місць театру. Цим апаратом користуються і для того, щоб випускати артистів на сцену. Раніше режисер сам метушився по сцені, що було, звісно, дуже незручно, особливо у випадку складного сценарію, наприклад, у випадках, коли одночасно з десяти-п'ятнадцяти місць виходять дійові особи. Тепер це робиться за певною системою» [27, с. 379].

7 червня 1891 року після гастролей в Одесі п'ятидесятирічний Кронек помер — від серцевого нападу. «Поховали його на єврейському цвинтарі в Майнінгені. Камінний саркофаг на його могилі прикрашає надпис: “Теорг, герцог Майнінгенський, і Єлена, баронеса фон Хельдбург, своєму другові”» [19, с. 35].

Щодо успіху майнінгенців, одну з його важливих причин визначив П. Керженцев: «“Майнінгенці”, внісши в театральну рутину ідеї натуралізму і художньої правди, дістали можливість працювати завдяки *меценатству* одного з дрібних німецьких герцогів, який не ставив перед собою комерційної мети» [14, с. 20].

Утім, художні досягнення майнінгенців визнавали навіть їхні опоненти: «Стовсвоно європейського театру, то там, наскільки я знаю, щось нетрадиційне здійснювали лише майнінгенці» [20, с. 67]. Щоправда, інколи визнавали з істотними уточненнями: на сцені Майнінгенського театру «дійові особи історії... зазвичай нагадували присутніх на карнавалі» [25, с. 226].

Business сера Генрі Ірвінга

Поряд із новим типом режисера, котрий мислив виставою (а не ролями), розрахованою на глядача (а не на слухача), значний вплив на формування шекспірівського канону мала й інша форма режисури — режисура актора-менеджера, одним із яскравих представників якої був *Генрі Ірвінг* (*Henry Irving*, справжнє ім'я *John Henry Brodribb*, 1838–1905) — англійський актор і режисер, який у 1878–1902 роках керував лондонським театром «Ліцеум», перетворивши його на перший театр Англії. Освіту він отримав у комерційній школі, де викладали не лише арифметику, а й декламацію; однак навчався недовго, лише два роки, адже з тринадцяти років мусив працювати — в юридичній конторі, у торговельній компанії. У п'ятнадцять років він вступив до міського декламаційного класу, відвідував танцювальний клас, школу фехтування, брав уроки в актора Вільяма Госкінса і нарешті, під псевдонімом Генрі Ірвінг (на честь письменника Вашингтона Ірвінга), дебютував у театрі «Ліцеум» у Сандерленді. Згодом виступав на сцені Королівського театру, зіграв 428 ролей у 327 п'єсах. Визначившись в амплу світського негідника, дістав запрошення до театру «Друрі-Лейн».

1878 року Ірвінг взяв антрепризу лондонським театром «Ліцеум» («згодом, — писала Еллен Террі, дружина Ірвінга, — подейкували, ніби заможні дами фінансували підприємства Генрі Ірвінга» [36, с. 306]). Центральне місце у репертуарі «Ліцеума» було відведено творам Шекспіра (за двадцять років Ірвінг здійснив постановку «Гамлета», «Макбета», «Отелло», «Річарда III», «Венеційського купця», «Ромео і Джульєтти», «Короля Ліра», «Цимбеліна» та ін). Утім, писав Бернард Шоу, «твори Барда [Шекспіра] були для Ірвінга начебто каменоломнею, з якої він вирубував і витісував репліки, витягуючи заголовки шедеврів» [38, с. 414]; Шоу писав також про боротьбу між сером Генрі Ірвінгом і Шекспіром [38, с. 417]). При цьому Ірвінг продовжував традицію великої вистави Чарлза Кіна (на сцені будувалися тривимірні декорації, будинки, храми, колониди тощо, а саму виставу обслуговувало 135 монтувальників сцени [6, с. 35–37], тридцять освітлювачів і п'ятнадцять реkvізиторів; на сцені театру 1883 року, вперше в Англії, було використано газове освітлення). Система цих прийомів дала право Олександрові Амфітеатрову назвати Генрі Ірвінга *великим педантом театральної археології* [1, с. 56]. А Всеволод Мейерхольд вважав, що «режисер Ірвінг заснував свою славу на ефектах хитких», адже його театр — «театр англійця американського гатунку» [26, с. 168].

Як і більшість його колег, Ірвінг був *актором-менеджером* (*manager*; так називається провідний актор, який одночасно виконує функцію керівника театру). Те-

тяна Бачеліс писала з цього приводу, що у режисерських композиціях Ірвінга акторові Ірвінгові завжди відводилося незмінно центральне місце, адже вистава задумувалася як оправа для гри Ірвінга, що, врешті, й визначало особливості постановочної практики «Ліцеуму». Вельми умовним була й ансамблевисть гри: перед початком репетицій Ірвінг читав виконавцям всю п'єсу, щоб вони вловили інтонації, які повинні відтворити; після цього здійснювалася розводка. Від партнерів Ірвінг вимагав лише одного: щоб вони йому не заважали. Ці особливості визначили просторові принципи побудови вистави — любов Ірвінга до гри на авансцені, відмова від писаних задників і занадто широко розкритого простору, перевага об'ємних декорацій: займаючи значну частину планшета, ці споруди висували фігуру актора наперед. Однак, вважає Т. Бачеліс, якщо Ірвінг-актор зберігав незалежність стосовно смаків вікторіанської публіки, то Ірвінг-режисер рупив назустріч її вимогам, зводячи на сцені мармурові палади, споруджуючи приголомшливо пишні інтер'єри, виставляючи масові сцени, що стали своєрідними живими картинами, а врешті визначили, за словами критика А. Б. Воклі, почерк художника грандіозного стилю, художника барабанного бою і прапорів; у просторовому вирішенні його вистав домінували централізм, статика, фронтальність мізансцен тощо [6, с. 34].

Характеристика, що її дає Тетяна Бачеліс режисурі Генрі Ірвінга, видається доволі делікатною, адже Бернард Шоу, а услід за ним і Еллен Террі, висловилися жорсткіше: «*Він був егоїстом, — егоїстом крупного масштабу, але ніколи не був низьким егоїстом, як про нього колись написали; і всі його помилки базувалися на егоїзмі, який, у кінцевому рахунку являє лише іншу назву його величч*» [36, с. 307]. Про природу цього егоїзму дозволяють судити й інші репліки Еллен Террі: «Гра інших акторів і актрис ніколи не захоплювала його» [36, с. 308]; «Для нього театр завжди стояв на першому місці. Він жив у ньому, в ньому він і помер. У нього не було притаманних мені домашніх рис — любові до дітей, любові до домашнього вогнища, відрази до самотності» [36, с. 308].

Репетиціям у практиці Ірвінга передував тривалий етап поглибленої, надзвичайно зосередженої самостійної підготовки, під час якої він намагався досконало вивчити п'єсу й усе, що пов'язано з її постановкою: «Він вивчав п'єсу впродовж трьох місяців, і ніщо не могло вислизнути з-під його уваги» [36, с. 313]; адже «все своє життя, — писала Еллен Террі, — він цікавився тільки тими речами, котрі були пов'язані з його поточною роботою» [36, с. 308].

На першій репетиції, — писала Еллен Террі, — відбувалася читка, під час якої Ірвінг читав усі ролі — читав дуже емоційно, нав'язуючи виконавцям свою манеру [36, с. 309]; «він читав п'єсу так, як вона мусила виконуватися на прем'єрі», «одночасно даючи вказівки стосовно мізансценування» [36, с. 313].

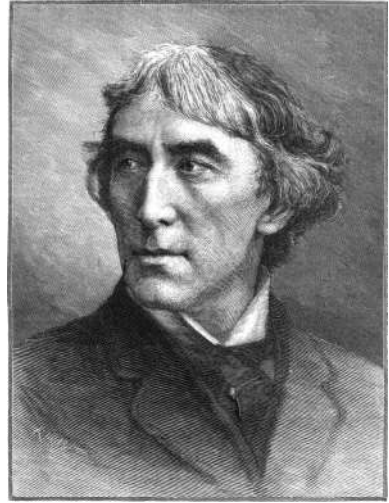
Друга репетиція присвячувалася звірці текстів, після чого виконавцям давалося два вільних дні для вивчення тексту.

Після дводенної перерви розпочиналися *репетиції на сцені*: «Ми здійснювали розводку одного акту повністю й одразу ж повторювали його, навіть тоді, коли це забирало цілий день» [36, с. 314]. Наступного дня Ірвінг здійснював розводку другого акту, і так до кінця п'єси.

Після того, як кожен акт проходили двічі впродовж дня, починалися репетиції половини акту за день і накопичення деталей. На цьому етапі визначався хронометраж: «Я не пам'ятаю жодної п'єси, котра б не починалася і не завершувалася у точно визначений час» [36, с. 315].

Багато уваги Ірвінг надавав сценам, що виконувалися на просценіумі, на тлі писаних завіс, вважаючи, що вони необхідні для прискорення розвитку сюжету [36, с. 314].

Спробувавши використати у кількох виставах електричне освітлення, Ірвінг відмовився від нього на користь звичніших газових софітів і рамп [36, с. 314].



Генрі Ірвінг

В цілому режисуру Ірвінга сучасники характеризували як деспотичну, однак «цей деспотизм, — писала Еллен Террі, — зберігав час, який витрачався у випадках, коли актор-антрепренер, постановник, режисер, літературний консультант і хто загодно вносить пропозиції і дає поради трупі» [36, с. 314].

Уисав: «Життя Ірвінга увінчалася присвоєнням йому дворянського звання. Він був першим англійським актором, суспільне становище якого було офіційно затверджено у такий спосіб, і, що ще більш примітно, він фактично сам змусив уряд дарувати йому дворянство, коли публічно і недвозначно заявив, що його, як голову лондонського театру, слід прирівняти до Президента Королівської академії мистецтв, який лише в силу свого положення отримував дворянство. Цю заяву Ірвінг зробив у лекції, прочитаній 1 лютого 1895 року в Королівському Інституті. Формально лекцію було присвячено якійсь темі, пов'язаній з театром, однак насправді Ірвінг від власного імені і від усіх професійних акторів висловив вимогу офіційного визнання їхніх прав. Будь-який інший актор у цьому випадку був би висміяний. Але Ірвінга негайно ж звели у дворянське звання, та ще з вибаченнями, що так пізно це зробили, і з виразом вдячності за те, що він погодився прийняти титул, який потім він навіть не називав в афішах. Більше сказати про його життя нема чого. Коли наступного дня після його смерті мене попросили вшанувати його пам'ять, я написав: «Ірвінг нічого не зробив для сучасної драми. Він спотворював останки вмираючого Шекспіра, але він виграв битву усього свого життя, домігшись визнання, що актор такий самий митець як і митці в інших мистецтвах. Домогтися цього — велика справа для однієї людини» <...>. Істина полягає в тому, що Ірвінг не цікавився нічим, окрім власної особи, однак і власною особою він цікавився наче якоюсь вигаданою постаттю, котра живе у вигаданому оточенні. <...> Вигаданими були і його вченість, і те, що нібито він був знавцем літератури» [40, с. 480]. «Він був надзвичайно далекий від духовного життя свого часу. Навіть про життя театру він нічого не знав, адже не бував у ньому відтоді, як став хазяїном власного театру і відгородився у ньому від усього зовнішнього світу» [40, с. 481]. «Техніка Ірвінга була неповторною. Він надто любив себе, щоб не вдосконалювати себе безмежно; вигадуючи і здійснюючи сценічні ефекти і те, що в англійському театрі називається *bussines*, він виявив і фантазію і працездатність» [39, с. 303]. «Його Вапдердекен суцільно будувався на чарівних сценічних ефектах, які стали таким мистецьким дивом, що піднесли поганеньку історичну мелодраму до рівня драматичного шедевра. Як Паганіні завдяки своїй ви-

конавській майстерності і винятковості заворожував слухачів поганенькою музикою, так і Ірвінг заворожував глядачів поганенькими п'єсами» [40, с. 482]. Наостанок до всього цього Шоу додавав, що Ірвінг був менеджером, оточеним лакузами [41, с. 152], та ще й — малограмотним [41, с. 227].

Така жорстка оцінка творчості Ірвінга вірогідно зумовлена не лише прагненням Бернарда Шоу до об'єктивності, радше навпаки — нездатністю погодитися із тим, що Ірвінг ігнорує його (Шоу) п'єси. «Відмовитися від поклоніння публіці, що реалізм і натуралізм вимагали від старомодного актора, — режисерові типу Генрі Ірвінга, було, мабуть, найважче. Навіть граючи в об'ємних, реалістичних декораціях, Ірвінг довго чинив спротив реалізму, примудряючись театралізувати їх. Він досягав цього не лише імпазантним оформленням сцени, але й підпорядкуванням всіх елементів спектаклю своїй акторській індивідуальності. Так виникла суперечність, що й донині спостерігається у багатьох псевдореалістичних постановках. Декорація створює сценічне середовище (у фізичному сенсі), але її значення часто зводиться до нуля, коли до рамки підходить чарівна зірка — актриса або актор, улюбленець жінок. Навіть в реалістичному оточенні, створюваному об'ємними декораціями сцени-коробки (три стіни, зведені з кількох скріплених задників і бічних куліс), актор примудряється перетворити її на щось, що нагадує сценічний майданчик. В результаті він у більшості випадків призводить до виняткового касового успіху» [10, с. 40].

Коли Ірвінг помер, Бернард Шоу написав: «Сер Генрі Ірвінг, який нещодавно нагло помер, провів останній вечір свого життя в тому єдиному місці, яке він любив, — на сцені» [40, с. 479].

У подібній до Ірвінга традиції актора-менеджера працював і *сер Генрі Бірбол Трі*, вистави якого також були яскравими видовищами, однак відрізнялися від робіт Ірвінга синтетичним характером, адже велике місце в них було відведено музиці — симфонічним уривкам, що виконувалися оркестром, і численним сольним вокальним номерам. Намагаючись «наблизити Шекспіра до глядача», Трі адаптував п'єси Шекспіра, переставляв або опускав окремі сцени, викреслював ролі. Так, у «Гамлеті» він викреслив діалог про поїздку Гамлета до Англії, у фіналі був відсутній Фортінбрас. Значна увага у виставах Трі приділялася масовим сценам, які розроблялися надзвичайно ретельно із деталізацією, що нагадувало принципи Майнінгенського театру.

Висновки. *Майнінгенство*, витоки якого можна виявити в *археологізмі й історичних ілюстраціях* Чарлза Кіна, заклало основу шекспірівського канону і, відповідно, сценічного *мейнстріму* кінця XIX — XX століття.

Майнінгенство стало прозивним терміном, який вживали стосовно практики Станіславського, театру українських корифеїв та інших митців кінця XIX — початку XX століття.

Виступаючи у ролі знаменника, «історизм» *майнінгенців* ніби об'єднав або ж навіть ототожнював різні явища.

Однак будь-яке явище має багато сегментів, і лише один із них — *ансамбль* — збігався і з практикою Станіславського, і з практикою українських корифеїв.

Проте у кожному випадку елементи, з яких було утворено цей *ансамбль*, істотно відрізнялися, отже, канон мав доволі широкі береги.

Слідом за Чарлзом Кіном *майнінгенці* оперували експонатами історичного музею; Андре Антуан — переніс їхню техніку на сучасний матеріал, істотно бруталізувавши її; Станіславський, наслідуючи *майнінгенців* і спираючись на життєві спостереження, опоетизував їхні прийоми; українські корифеї, «наші *майнінгенці*», у переважній більшості своїх вистав, — збагатили канон мелодраматичними елементами і фольклорними елементами.

Навіть Вагнерові — щуроловові із космічним історичним патріотизмом —

Сцена з вистави
«Дзвони».
Генрі Ірвінг



не вдалося втекти від канону; хіба що вдосконалити, за словами Ніцше, своє «незрівнянне мистецтво сервірувати княжий стіл».

Звісно, можна перенести висновок Блума на театральне життя (канон «формують не критики, не університети і аж ніяк не політичні діячі», адже «канон визначають самі письменники, митці, композитори» [6, с. 595]), однак такий спосіб адаптації висновків зі сфери літератури до сценічного мистецтва, без підкріплення їх бодай гіпотезою, а ще краще аргументом, був би надто механічним.

Аргумент на користь іншого механізму встановлення сценічного канону лежить у природі сценічного мистецтва, для якого публічне виконання стає потужним фактором емоційного впливу на глядача, отже, соціального заохочення — як виробника, так і споживача.

Однією з ознак канону стало мислення не роллю, не виступом геніального гастролера, вундеркінда, віртуоза, а ансамблем, тобто виставою, тобто зміна завдань театру і способів сприйняття глядачем. Про це красномовно свідчать зміни, внесені у формат режисерських примірників Дирекцією Паризької опери, котра від 1829 року розпочала видання *головних пояснень (indications générales)* — видань, в яких подавалися спеціальні театральні коментарі стосовно планування, мізансценування, костюмів, декорацій, техніки чистих перемін, бутафорії та реквізиту, необхідних для постановки конкретної опери («Жидівка», «Роберт Диявол» та ін.). Згодом такі самі *аранжування* з історичними коментарями стали друкуватися в Англії, і не лише Чарлзом Кіном [54; 55; 56; 57]. Ці коментарі використовувалися у практиці постановки вистав на сценах інших театрів і відіграли істотну роль у тиражуванні постановочних прийомів. Інколи в англійському театрі вживається сленговий вираз *редакція французька* (англ. *French's edition*) — друкована версія успішно поставленої п'єси з усіма ремарками, що вказують на мізансцени, постановочні ефекти, музичні номери тощо. Згодом у Франції з'явився термін *livret de mise en scène* (букв. *книга постановки або лібрето вистави*). Наслідуючи новий спосіб просування товарних знаків на мистецькому ринку, Адольф Федорович Маркс, кмітливий видавець, пропонував Станіславському підготувати видання п'єс «у мізансценах Художнього театру». Доки ідея не дістала втілення у радянському театрі 1930-х років, коли заради забезпечення собі права на життя, режисер змушений був писати на афіші: «Вистава йде у мізансценах МХТ». Згодом починається інша історія — про впливи, ремінісценції, авторське право, квоту і т. ін. Але й вона тривала не надто довго — доки Ролан

Барт не оголосив про *Смерть Автора*. Чи означала вона скасування канону? Радше навпаки — лише пожвавила ігри довкола нього. І це дотепно. Адже *ніякогисінького відношення до театру шекспірівської доби шекспірівський канон не мав*.

До театру шекспірівської доби відношення мав радше прийом, запропонований Аріаною Мнушкіною, котра здійснила постановку шекспірівського триптиху («Річард II» і «Дванадцята ніч» — 1981; «Генрих IV» — 1983) за *канами* східного театру: трагедії — у прийомах Кабукі, комедії — у прийомах Катакалі. Критика сприйняла вистави як досконалі за формою, однак надто екзотичні, щоб можна було вважати їх ідейними. До цього, можливо, їх спонукала хоча й не викладена як програма, однак зафіксована в окремих висловлюваннях логіка підходу Мнушкіної до Шекспіра: «У часи Шекспіра <...> поетичну форму тексту і театру визначала архітектура» [49, с. 90]; «Під час репетицій актори говорили текст Шекспіра, звертаючись один до одного, однак це не працювало. Я сказала: звертайтеся до глядача. Це секрет, який не слід забувати» [49, с. 91]. «У Шекспіра немає психологічної мотивації» [49, с. 93].

Література

1. Амфитеатров А. О роли Гамлета (Ответ актеру) // Амфитеатров А. Маски Мельпомены. Москва, [1910]. С. 54–66.
2. Антуан А. Дневники директора театра. Москва; Ленинград, 1939. 504 с.
3. Антуан А. О театре мейнингенцев // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. Москва; Ленинград, 1939. С. 191–196.
4. Барнай Л. Отрывки воспоминаний // Библиотека театра и искусства. 1904. Кн. 22. С. 1–7.
5. Бартошевич А. В. Шекспир на английской сцене. Москва, 1985. 303 с.
6. Бачелис Т. Шекспир и Крэг. Москва, 1983. 351 с.
7. Блум Г. Західний канон: Книги на тлі епох. Київ, 2007. 720 с.
8. Веселовский А. Представления мейнингенской труппы // Артист. 1890. Кн. 7. С. 137–144.
9. Волконский С. М. Мои воспоминания: В 2 т. Москва, 1992. Т. 1: Лавры. Странствия. 399 с.
10. Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. Москва, 1959. 256 с.
11. Гвоздев А. Мейнингенцы // Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX–XX столетий. Ленинград; Москва, 1939. С. 161–194.
12. Гительман Л. От редактора // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. Санкт-Петербург, 2004. С. 5–6.
13. Гнедич П. Хроника русских драматических спектаклей на Императорской сцене 1881–1890 годов // Сборник Историко-театральной секции. Петроград, 1918. Т. 1. 64 с.
14. Грубе М. Мейнингенский театр // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. Санкт-Петербург, 2004. С. 18–20.
15. Грубе М. Репетиционная работа в Мейнингене // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. Санкт-Петербург, 2004. С. 20–26.
16. Зимняя сказка. Драма в пяти действиях В. Шекспира. Последовательный, по сценам, пересказ содержания пьесы, составленный Виктором Александровым (Крыловым). Москва, 1885. 19 с. [Репертуар пьес, исполняемых Мейнингенскою труппою].
17. Игнатов С. История западноевропейского театра Нового времени. Ленинград; Москва, 1940. 420 с.
18. Кагарлицкий Ю. Английский театр. Сценическое искусство 1850–1860-х годов // История западноевропейского театра: В 8 т. / Под ред. С. Мокульского. Москва, 1956–1975. Т. 3. 1963. С. 473–481.
19. Кайнц в роли Гамлета // Хрестоматия по истории зарубежного театра. Санкт-Петербург, 2007. С. 252–256.
20. Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. Москва; Петроград, 1923. 234 с.

21. Крэг Э. Г. Эллиен Терри и ее тайное «я» (Фрагменты книги) // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. Москва, 1988. С. 47–88.
22. Л'Арронж К. Мейнингенцы // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. Санкт-Петербург, 2004. С. 31–34.
23. Лесь Курбас. Театральний лист // Літературно-критичний альманах. Київ, 1918 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упоряд., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ: Мистецтво, 1991. 336 с.
24. Льюис Дж.-Г. Актеры и сценическое искусство. Варшава, 1876 // Гительман Л. Зарубежное актерское искусство XIX века: Хрестоматия. Санкт-Петербург, 2002. С. 263–266.
25. Макарова Г. Германия, Австрия: театр // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Санкт-Петербург, 2004. Кн. 2. С. 175–264.
26. Мейерхольд В. Edward Gordon Craig // Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Москва, 1968. Ч. 1: 1891–1917. С. 167–169.
27. Мейерхольд В. Лекции, читанные на летних Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок. Петроград, 1918, июнь-август // Искусство режиссуры. XX век: Сб. Москва, 2008. С. 315–430.
28. Немирович-Данченко В. Открытое письмо в редакцию газеты «Театр и Жизнь» по поводу «Юлия Цезаря» у мейнингенцев // Театр и жизнь. 1885. 29 марта (№ 89) // Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: В 2 т. Москва, 1979. Т. 1: 1879–1909. С. 48–51.
29. Образцова А. Бернард Шоу и европейская театральная культура. Москва, 1974. 391 с.
30. Островский А. Н. Собрания по поводу мейнингенской труппы // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. Москва; Ленинград, 1939. С. 211–215.
31. Сахновский В. Режиссура и методика ее преподавания. Москва; Ленинград, 1939. 238 с.
32. Сводка режиссерских указаний, сделанная в театре мейнингенцев Паулем Линдау // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. Москва; Ленинград, 1939. С. 185–191.
33. Смирнова Н. Воспоминания. Москва, 1947. 440 с.
34. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 т. Львів, 2003. Т. 1. С. 256.
35. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. Собрание сочинений: В 9 т. Москва, 1988. Т. 1. 622 с.
36. Театр «Лицеум» в Лондоне (1878–1902) // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. Москва; Ленинград, 1939. С. 306–318.
37. Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра. Санкт-Петербург, 1911. 287 с.
38. Шоу Дж. Б. «Гамлет» // Бернард Шоу о драме и театре. Москва, 1963. С. 413–421.
39. Шоу Дж. Б. Генри Ирвинг // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. Москва; Ленинград, 1939. С. 301–305.
40. Шоу Дж. Б. Генри Ирвинг и Эллиен Терри // Бернард Шоу о драме и театре. Москва, 1963. С. 478–490.
41. Шоу Дж. Б. Письмо к Г. Баркеру. 07.12.1908 // Шоу Дж. Б. Письма. Москва, 1971. С. 149–153.
42. Шоу Дж. Б. Письмо к С. П. Кэмпбелл. 07.03.1917 // Шоу Дж. Б. Письма. Москва, 1971. С. 227.
43. Шулятиков В. Новая сцена и новая драма // Кризис театра: Сб. статей. Москва, 1908. С. 82–125.
44. Щеглов И. Народный театр в очерках и картинках. Изд 3-е. Санкт-Петербург, [б. г.]. 395 с.
45. Юлий Цезарь. Трагедия в пяти действиях В. Шекспира. Последовательный, по сценам, пересказ содержания пьесы, составленный Виктором Александровым (Крыловым). Москва, 1885. 20 с. [Репертуар пьес, исполняемых Мейнингенскою труппою].
46. Bartholomeusz D. The Winter's Tale in Performance in England and America, 1611–1976. Cambridge University Press, 1982. 296 p.

47. Brumer W. *Meiningeńczy. Lwów, 1938. 55 s.*
48. Carter H. *The Theatre of Max Reinhardt. New York, 1914. 332 p.*
49. *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook / Comp. and ed. by D. Williams. London; New York, 2005.*
50. Cole J. W. *The Life and Theatrical Times of Charles Kean, F.S.A., including a summary of the English Stage for the Last Fifty Years, and a Detailed account of the Management of the Princess's Theatre, from 1800 to 1859: In 2 volumes. London, 1859. Vol. II. 398 p.*
51. Darbyshire A. *The Art of Victorian Stage. Notes and Recollections. London, 1907. 182 p.*
52. *Letters of Mr. and Mrs. Charles Kean Relating to Their American Tours. Saint Louis, 1945. 181 p.*
53. Osborne J. *The Meiningen Court Theatre 1866–1890. Cambridge, 1988. 232 p.*
54. Richards J. *The Ancient World on the Victorian and Edwardian Stage. New York, 2009. 267 p.*
55. Schoch R. W. *Shakespeare's Victorian Stage: Performing History in the Theatre of Charles Kean. Cambridge University Press, 1998. 308 p.*
56. *Shakespeare's Play of «King John» Arranged for Representation at the Princess's Theatre, with Historical and Explanatory notes, By Charles Kean, F. S. A., as performed Monday, October 18th, 1858. Second edition. London, [n.d.]. 83 p.*
57. *Shakespeare's Play of «Merchant of Venice» arranged for Representation at the Princess's Theatre, with historical and explanatory notes, By Charles Kean, F. S. A., as first performed Saturday, June 12th, 1858. Third edition. London, [n.d.]. 85 p.*
58. *Shakespeare's Play of «Tempest», Arranged for Representation at the Princess's Theatre, with Historical and Explanatory Notes / by Charles Kean, F. S. A., at first performed Wednesday, July 1, 1857. Entered at Stationers Hall. Third edition. London, [n.d.]. 69 p.*
59. *Shakespeare's Play of a «Midsummer Night's Dream», Arranged for Representation at The Princess Theatre, with Historical and Explanatory notes by Charles Kean. As first performed on Wednesday, October 15th, 1856. London, [n.d.]. 60 p.*
60. Stranah R. D. *The American Theatrical Tours of Charles Kean. A Dissertation presented to the graduate council of the University of Florida in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philisophy. University of Florida, 1984. 266 p.*
61. *The Cambridge Companion to British Theatre, 1730–1830 / ed. by J. Moody and D. O'Quinn. Cambridge University Press, 2007. 285 p.*
62. *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre / ed. by Kerry Powell. Cambridge University Press, 2004. 278 p.*

References

1. Amfiteatrov A. *O roli Gamleta (Otvēt akteru) [Amfiteatrov A. On the role of Hamlet (Response to the actor)] // Amfiteatrov A. Maski Melpomenyi [Amfiteatrov A. Melpomene's masks]. Moskva, [1910]. S. 54–66.*
2. Antuan A. *Dnevniky direktora teatra [Antoine A. Diaries of the theatre director]. Moskva; Leningrad, 1939. 504 s.*
3. Antuan A. *O teatre meyningentsev [Antoine A. On the Meiningen Theater] // Hrestomatiya po istorii zapadnogo teatra na rubezhe XIX–XX vekov [Reading book on the history of Western theatre on the turn of 21st century] / Pod red. A. Gvozdeva. Moskva; Leningrad, 1939. S. 191–196.*
4. Barnay L. *Otryivki vospominaniy [Barnay L. Fragments of memories] // Biblioteka teatra i iskusstva [Library of theatre and art]. 1904. Kn. 22. S. 1–7.*
5. Bartoshevich A. V. *Shekspir na angliyskoy stsene [Bartoshevich A. Shakespeare on the English stage]. Moskva, 1985. 303 s.*
6. Bachelis T. *Shekspir i Kreg [Bachelis T. Shakespeare and Craig]. Moskva, 1983. 351 s.*
7. Blum H. *Zakhidnyy kanon: Knyhy na tli epokh [Bloom H. The Western Canon: The Books and School of the Ages]. Kyiv, 2007. 720 s.*
8. Veselovskiy A. *Predstavleniya meyningskoy truppyi [Veselovsky A. Plays of the Meiningen troupe] // Artist [Actor]. 1890. Kn. 7. S. 137–144.*

9. Volkonskiy S. M. Moi vospominaniya: V 2 t. [Volkonsky S. My memoirs] Moskva, 1992. T. 1: Lavryi. Stranstviya [Vol. 1: Recognition. Wandering]. 399 s.
10. Gassner Dzh. Forma i ideya v sovremennom teatre [Gassner J. Form and idea in the modern theatre]. Moskva, 1959. 256 s.
11. Gvozdev A. Meyningentsyi [Gvozdev A. The Meiningens] // Gvozdev A. Zapadnoevropeyskiy teatr na rubezhe XIX–XX stoletiy [Gvozdev A. Western European theatre on the turn of the 20th century]. Leningrad; Moskva, 1939. S. 161–194.
12. Gitelman L. Ot redaktora [Gitelman L. From the Editor] // Iskusstvo rezhissuryi za rubezhom. Pervaya polovina XX veka: Hrestomatiya [Stage direction art abroad. The first half of the 20th century: A reading book]. Sankt-Peterburg, 2004. S. 5–6.
13. Gnedich P. Hronika russkikh dramaticheskikh spektakley na Imperatorskoy stsene 1881–1890 godov [Gnedich P. Chronicle of the Russian dramatic performances on the Imperial stage in 1881–1890] // Sbornik Istoriko-teatralnoy seksii [Proceedings of the Historical-Theater Department]. Petrograd, 1918. T. 1. 64 s.
14. Grube M. Meyningenskiy teatr [Grube M. The Meiningen Theater] // Iskusstvo rezhissuryi za rubezhom. Pervaya polovina XX veka: Hrestomatiya [Stage direction art abroad. First half of the 20th century: A reading book]. Sankt-Peterburg, 2004. S. 18–20.
15. Grube M. Repetitsionnaya robota v Meyningene [Grube M. Rehearsal work in the Meiningen theatre] // Iskusstvo rezhissuryi za rubezhom. Pervaya polovina XX veka: Hrestomatiya [Stage direction art abroad. First half of the 20th century: A reading book]. Sankt-Peterburg, 2004. S. 20–26.
16. Zimnyaya skazka. Drama v pyati deystviyakh V. Shekspira [Winter's Tale. Drama in five acts by W. Shakespeare]. Posledovatelnyiy, po stsenam, pereskaz sodержaniya pesyi, sostavlennyiy Viktorom Aleksandrovym (Kryilovym). Moskva, 1885. 19 s. [Repertuar pies, ispolnyaemyih Meyningenskoyu truppopu].
17. Ignatov S. Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra Novogo vremeni [Ignatov S. History of the Western European Theater of Modern Time]. Leningrad; Moskva, 1940. 420 s.
18. Kagarlitskiy Yu. Angliyskiy teatr. Stsenicheskoe iskusstvo 1850–1860-h godov [Kagarlitsky Yu. English theater. Stage art from the 1850s through 1860s] // Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra: V 8 t. [History of the Western European theatre: In 8 volumes] / Pod red. S. Mokul'skogo. Moskva, 1956–1975. T. 3. 1963. S. 473–481.
19. Kaynts v roli Gamleta [Kainz as Hamlet] // Hrestomatiya po istorii zarubezhnogo teatra [Reading book of the history of the foreign theatre]. Sankt-Peterburg, 2007. S. 252–256.
20. Kerzhentsev P. M. [Lebedev P. M.] Tvorcheskiy teatr [Kerzhentsev P. [Lebedev P.] Creative theatre]. 5-e izd., peresm. i dop. Moskva; Petrograd, 1923. 234 s.
21. Kreg E. G. Ellen Terri i ee taynoe «ya» (Fragmentyi knigi) [Craig E. H. Ellen Terry and her secret «I» (Fragments of the book)] // Kreg E. G. Vospominaniya, stati, pisma [Craig E. H. Memoirs, essays, correspondence] Moskva, 1988. S. 47–88.
22. L'Arronzh K. Meyningentsyi [L'Arrong K. The Meiningens] // Iskusstvo rezhissuryi za rubezhom. Pervaya polovina XX veka: Hrestomatiya [Stage direction art abroad. First half of the 20th century: A reading book]. Sankt-Peterburg, 2004. S. 31–34.
23. 23. Les Kurbas. Teatralnyi lyst [Les Kurbas. Theatrical list] // Literaturno-krytychniy almanakh [Literary critics anthology]. Kyiv, 1918 // «Molodyi teatr»: Henezza. Zavdannia. Shliakhy [«Young theatre: Genesis. Aims. Fate»] / Uporiad., avt. vstup. st. M. H. Labinskyi. Kyiv: Mystetstvo, 1991. 336 s.
24. Lyuis Dzh.-G. Akteryi i stsenicheskoe iskusstvo [Lewis J.-G. Actors and stage art]. Varshava, 1876 // Gitelman L. Zarubezhnoe akterskoe iskusstvo XIX veka: Hrestomatiya [Gitelman L. Foreign acting art of the 19th century: A reading book]. Sankt-Peterburg, 2002. S. 263–266.
25. Makarova G. Germaniya, Avstriya: teatr [Makarova G. Germany, Austria: Theater] // Istoriya iskusstv stran Zapadnoy Evropyi ot Vozrozhdeniya do nachala XX veka [History of the arts of the Western European states from the Renaissance to the early 20th century]. Sankt-Peterburg, 2004. Kn. 2. S. 175–264.
26. Meyerhold Vs. Edward Gordon Craig [Meyerhold Vs. Edward Gordon Craig] // Meyerhold Vs. Stati, pisma, rechi, besedy: V 2 ch. [Meyerhold V. Essays, correspondence, speeches, discussions: In 2 parts]. Moskva, 1968. Ch. 1: 1891–1917. S. 167–169.

27. Meyerhold Vs. Leksii, chitannyye na letnih Instruktorskih kursah po obucheniyu masterstvu stsenicheskikh postanovok [Meyerhold Vs. Lectures from the Summer Instructor courses on teaching the mastery of stage productions]. Petrograd, 1918, iyun-avgust // Iskusstvo rezhissuryi. XX vek: Sb. [Direction art: the 20th century: Collected works]. Moskva, 2008. S. 315–430.

28. Nemirovich-Danchenko V. Otkryitoe pismo v redaktsiyu gazetyi «Teatr i Zhizn» po povodu «Yuliya Tsezarya» u meyningentsev [Nemirovich-Danchenko V. An open letter to the editorial staff of the newspaper «Theater and Life» about «Julius Caesar» at Meiningen] // Teatr i zhizn [Theatre and life]. 1885. 29 marta (No. 89) // Nemirovich-Danchenko V. I. Izbrannyye pisma: V 2 t. [Nemirovich-Danchenko V. Selected correspondence: In 2 volumes]. Moskva, 1979. T. 1: 1879–1909. S. 48–51.

29. Obraztsova A. Bernard Shou i evropeyskaya teatralnaya kultura [Obraztsova A. Bernard Shaw and European Theater Culture]. Moskva, 1974. 391 s.

30. Ostrovskiy A. N. Soobrazheniya po povodu meyningenskoy truppyi [Ostrovsky A. Considerations about the Meiningen troupe] // Hrestomatiya po istorii zapadnogo teatra na rubezhe XIX–XX vekov [Reading book on the history of Western theatre on the turn of the 21st century] / Pod red. A. Gvozdeva. Moskva; Leningrad, 1939. S. 211–215.

31. Sahnovskiy V. Rezhissura i metodika ee prepodavaniya [Sahnovsky V. Directing and methods of teaching it]. Moskva; Leningrad, 1939. 238 s.

32. Svodka rezhisserskikh ukazaniy, sdelannaya v teatre meyningentsev Paulem Lindau [A summary of the directives given at the Meiningen Theater by Paul Lindau] // Hrestomatiya po istorii zapadnogo teatra na rubezhe XIX–XX vekov [Reading book on the history of Western theatre on the turn of 21st century] / Pod red. A. Gvozdeva. Moskva; Leningrad, 1939. S. 185–191.

33. Smirnova N. Vospominaniya [Smirnova N. Memoirs]. Moskva, 1947. 440 s.

34. Stayn Dzh. L. Suchasna dramaturhiya v teorii i ta teatral'niy praktytisi: V 3 t. [Stein J. Contemporary drama in the theory and theatrical practice: In 3 volumes] L'viv, 2003. T. 1. S. 256.

35. Stanislavskiy K. Moya zhizn v iskusstve [Stanislavsky K. My Life in Art] // Stanislavskiy K. Sobranie sochineniy: V 9 t. [Stanislavsky K. Collected works: In 9 volumes.] Moskva, 1988. T. 1. 622 s.

36. Teatr «Litseum» v Londone (1878–1902) [«Lyceum» Theater in London (1878–1902)] // Hrestomatiya po istorii zapadnogo teatra na rubezhe XIX–XX vekov [Reading book on the history of Western theatre on the turn of 21st century] / Pod red. A. Gvozdeva. Moskva; Leningrad, 1939. S. 306–318.

37. Fuks G. Revolyutsiya teatra: Istoriya Myunhenskogo Hudozhestvennogo teatra [Fuchs G. The Revolution of the Theater: History of the Munich Art Theater]. Sankt-Peterburg, 1911. 287 s.

38. Shou Dzh. B. «Gamlet» [Shaw G. B. «Hamlet»] // Bernard Shou o drame i teatre [Bernard Shaw on drama and theatre]. Moskva, 1963. S. 413–421.

39. Shou Dzh. B. Genri Irving [Shaw G. B. Henry Irving] // Hrestomatiya po istorii zapadnogo teatra na rubezhe XIX–XX vekov [Reading book on the history of Western theatre on the turn of 21st century] / Pod red. A. Gvozdeva. Moskva; Leningrad, 1939. S. 301–305.

40. Shou Dzh. B. Genri Irving i Ellen Terri [Shaw G. B. Henry Irving and Ellen Terry] // Bernard Shou o drame i teatre [Bernard Shaw on drama and theatre]. Moskva, 1963. S. 478–490.

41. Shou Dzh. B. Pismo k G. Barkeru. 07.12.1908 [Shaw G. B. Letter to G. Barcker. 12.07.1908] // Shou Dzh. B. Pisma [Shaw G. B. Correspondence]. Moskva, 1971. S. 149–153.

42. Shou Dzh. B. Pismo k S. P. Kempbell. 07.03.1917 [Shaw G. B. Letter to S. P. Campbell. 03.07.1917] // Shou Dzh. B. Pisma [Shaw G. B. Correspondence]. Moskva, 1971. S. 227.

43. Shulyatikov V. Novaya stsena i novaya drama [Shulyatikov V. New scene and a new drama] // Krizis teatra: Sb. statey [Crisis of the theatre: Collected works]. Moskva, 1908. S. 82–125.

44. Scheglov I. Narodnyy teatr v ocherkah i kartinkah [Scheglov I. Folk theatre: Essays and pictures]. Izd 3-e. Sankt-Peterburg, [n. d.]. 395 s.

45. Yuliy Tsezar. Tragediya v pyati deystviyakh V. Shekspira. [Julius Caesar. The tragedy in the five acts of W. Shakespeare] Posledovatelnyy, po stsenam, pereskaz sodержaniya pesyi, sostavlennyiy Viktorom Aleksandrovym (Kryilovym). Moskva, 1885. 20 s. [Repertuar pes, ispolnyaemykh Meyningenskoyu truppyu].

46. Bartholomeusz D. *The Winter's Tale in Performance in England and America, 1611–1976*. Cambridge University Press, 1982. 296 p.
47. Brumer W. *Meiningerŕczy. Lwów, 1938. 55 s.*
48. Carter H. *The Theatre of Max Reinhardt*. New York, 1914. 332 p.
49. *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook / Comp. and ed. by D. Williams*. London; New York, 2005.
50. Cole J. W. *The Life and Theatrical Times of Charles Kean, F.S.A., including a summary of the English Stage for the Last Fifty Years, and a Detailed account of the Management of the Princess's Theatre, from 1800 to 1859: In 2 volumes*. London, 1859. Vol. II. 398 p.
51. Darbyshire A. *The Art of Victorian Stage. Notes and Recollections*. London, 1907. 182 p.
52. *Letters of Mr. and Mrs. Charles Kean Relating to Their American Tours*. Saint Louis, 1945. 181 p.
53. Osborne J. *The Meiningen Court Theatre 1866–1890*. Cambridge, 1988. 232 p.
54. Richards J. *The Ancient World on the Victorian and Edwardian Stage*. New York, 2009. 267 p.
55. Schoch R. W. *Shakespeare's Victorian Stage: Performing History in the Theatre of Charles Kean*. Cambridge University Press, 1998. 308 p.
56. *Shakespeare's Play of «King John» Arranged for Representation at the Princess's Theatre, with Historical and Explanatory notes, By Charles Kean, F. S. A., as performed Monday, October 18th, 1858*. Second edition. London, [n.d.]. 83 p.
57. *Shakespeare's Play of «Merchant of Venice» arranged for Representation at the Princess's Theatre, with historical and explanatory notes, By Charles Kean, F. S. A., as first performed Saturday, June 12th, 1858*. Third edition. London, [n.d.]. 85 p.
58. *Shakespeare's Play of «Tempest», Arranged for Representation at the Princess's Theatre, with Historical and Explanatory Notes / by Charles Kean, F.S.A., at first performed Wednesday, July 1, 1857*. Entered at Stationers Hall. Third edition. London, [n.d.]. 69 p.
59. *Shakespeare's Play of a «Midsummer Night's Dream», Arranged for Representation at The Princess Theatre, with Historical and Explanatory notes by Charles Kean. As first performed on Wednesday, October 15th, 1856*. London, [n.d.]. 60 p.
60. Stranah R. D. *The American Theatrical Tours of Charles Kean. A Dissertation presented to the graduate council of the University of Florida in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philisophy*. University of Florida, 1984. 266 p.
61. *The Cambridge Companion to British Theatre, 1730–1830 / ed. by J. Moody and D. O'Quinn*. Cambridge University Press, 2007. 285 p.
62. *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre / ed. by Kerry Powell*. Cambridge University Press, 2004. 278 p.

Александр Юрьевич Клековкин

Создатели шекспировского канона

С начала XIX века формируется понятие «классический репертуар» — как обязательная программа для исполнения театром, который претендует на статус культурного (Мольер — во Франции, Шекспир — в Англии, Островский, а впоследствии Чехов — в России, «Наталка Полтавка» И. Котляревского, «праматерь украинского театра», — в Украине).

Так же, как и в литературе, где центром западного канона аристократической эпохи стал Шекспир, большое значение для формирования сценического канона, из которого образовался мейнстрим XIX, а затем и XX века, имели шекспировские спектакли. Тем более что творили канон «отцы театра» или хотя бы предвестники режиссуры в том смысле, как воспринималась новая профессия в XX веке. Учитывая то, что только с 1830-х годов, когда происходит «открытие» Шекспира европейским театром, возникает традиция исполнения оригинальных текстов, а не переделок произведений национальных классиков (Мольера во Франции, Шекспира в Англии и др.), на роль создателей канона претендует троица, казалось бы, совершенно несхожих между собой режиссеров — Чарльза Кина, Людвиг Кронека и Генри Ирвинга.

В основу созданного ими канона были положены приемы придворных театров под руководством Чарльза Кина (Англия) и Людвиг Кронек (герцогство Майнингенское).

Однако в каждом случае выбранные художниками сегменты канона существенно отличались. Майнингенцы вслед за Кином опирались на археологические находки и историческую живопись; Андре Антуан — перенес технику исторической живописи, существенно brutalizовав ее, на современность; Станиславский, используя приемы мейнингенцев, опозитизировал их и перенес на жизненные наблюдения; украинские корифеи, «наши мейнингенцы», обогатили канон мелодраматическими и фольклорными элементами.

К шекспировскому театру этот канон отношения не имел. К театру шекспировской эпохи большее отношение имел приём, предложенный Арианой Мнушкиной, которая осуществила постановку шекспировского триптиха («Ричард II» и «Двенадцатая ночь» — 1981; «Генрих IV» — 1983) по канонам восточного театра: трагедии — в приёмах Кабуки, комедии — в приёмах Катакали; то есть вне психологической мотивации, пунктиром.

Ключевые слова: шекспировский канон, творчество Чарльза Кина, творчество Людвиг Кронек, творчество Генри Ирвинга.

Alexander Klekovkin

The creators of the Shakespearean canon

At the beginning of the 19th century, the classical repertoire concept emerged — as a compulsory program for the theater, claiming cultural status (Moliere — in France, Shakespeare — in England, Ostrovsky, and later Chekhov — in Russia, «Natalka Poltavka» by I. Kotlyarevsky, «The mother of the Ukrainian theater» — in Ukraine).

Like in literature, Shakespeare became the Western Canons center of the artistic time, Shakespeare's plays played a significant role in the scene-canon formation, from which the mainstream of the nineteenth century and later the twentieth century was formed. «Fathers of the Theater» created Canon, or at least the harbinger of directing in that sense how a new profession was perceived in the twentieth century. In view of the fact that only from the 1830s, when Shakespeare's «discovery» of the European theater took place, the tradition of performing original texts appeared, and not the transformations of national classics works (Moliere in France, Shakespeare in England, etc.), completely different directors — Charles Keane, Ludwig Kronec and Henry Irving — claim to the role of canon creator.

Receptions of court theaters under the guidance of Charles Keane (England) and Ludwig Kronec (Meininger) was laid in the basis of the canon.

However, in each case, the segments of the Canon chosen by the artists considerably differed from each other. The Meininger artists following Keane based their work on archaeological finds and historical painting; Andre Antoine moved to the present historical painting technique, significantly brutalizing it; Stanislavsky, imitating the Meininger artists receptions, poeticized them and transferred to life observation; Ukrainian Coryphaeus, «our Meininger artists» enriched the Canon with melodramatic and folklore elements.

However, this canon did not have a relation with the Shakespearean theater. The attitude of the Shakespearean theater was more in the reception offered by Ariana Mnushkina, who performed the production of the Shakespearean triptych («Richard II» and «Twelfth Night» — 1981; Henry IV — 1983) according to the canons of the Eastern Theater: tragedies — in Kabuki's techniques, comedies — in techniques of Katakali; that means beyond psychological motivation, in dotted line.

Keywords: Shakespearean canon, Charles Keane's creativity, Ludwig Kronec's creativity, Henry Irving's creativity.