

# Уильям Чарльз Макреди



Макреди последовательно пересматривал и перерабатывал достижения предшественников — Сиддонс, Кембла, Кина.

Исполнительский метод его долго считался подражательным и эклектичным, поскольку актер осознанно использовал характерное для «школы Кемблов» последовательное развитие основного замысла роли и спектакля и одновременно использовал модернизированные «переходы» Кина.

Еще при жизни Э. Кина в английском театре начинают утверждаться черты нового, реалистического направления. Его первые шаги, а затем и решительный успех связаны с именем **Уильяма Чарлза Макреди**.

Отец, провинциальный актер, державший собственную труппу, определил его в одну из старейших закрытых школ, намереваясь сделать из него "джентельмена", но вынужден был его оттуда забрать - дела его антрепризы пошли на спад, и плата за обучение оказалась слишком для него высока.

Начав в школьные годы как любитель, Макреди добился успеха на провинциальной сцене и в **1816** году был принят в столичный "**Конвент-Гарден**". Несколько лет спустя о нем заговорили как о возможном сопернике Кина. Успех в ролях Лира, Гамлета и Макбета еще больше укрепил его положение. После ухода Кина со сцены (1833) Макреди становится центральной фигурой английского театра.

Контрастной, романтически взволнованной манере Кина Макреди противопоставил **подробный, достоверный, более приближенный к быту способ характеристики персонажа**. Он подолгу вживался в образ и разработал превосходную внутреннюю технику.

Макреди обладал прекрасными внешними данными - высоким ростом, красивой фигурой, сильным, богатым оттенками голосом, подвижным лицом. Его пластика отличалась большой выразительностью. У него не было порывистости Кина, и в этом отношении он как будто сделал шаг назад, в сторону классицизма конца века. Сам актер считал, что его метод сложился под влиянием обеих предшествующих школ - романтической, главным достоинством которой Макреди называл силу страстей, и классицистской с ее тонкостью вкуса, ясной логикой, отточенностью формы. Своим учителем он считал Тальма, иными словами, того из классицистов, который ближе всего подошел к романтизму. В 1822 году он видел игру Тальма, и с тех пор искусство великого французского трагика волновало его воображение.

Среди достоинств Макреди современники отмечали большую культуру, преданность профессии. Он был другом Диккенса и многих других выдающихся представителей литературы и искусства.



В 1819 г. он исполнил роль Ричарда III («Ричард III» Шекспира. Переделка Сиббера). Одновременно в спектакле театра Друри-Лейн «Ричард III» выступал Эдмунд Кин. Однако исполнение Макриди современники нашли оригинальным и впечатляющим. Ли Хант, ведущий критик английского романтического театра, опубликовал в «Экзаминар» большую статью, посвященную сравнению Ричарда III Кина и Макриди.

Подробное описание исполнения Макреди позволяет сделать вывод, что его трактовка образа отличалась от интерпретации Кина особой продуманностью композиции роли, последовательностью и точностью выражения главного замысла. Критик считал, что Макриди ближе к шекспировскому замыслу: Ричард Макреди был уверен в успехе своего замысла и шел на преступления без доли сомнений. В то время как Ричард Кина был мрачен и не уверен в себе<sup>39</sup>. Трактовка Макреди, раскрывающая более подробно «психологические» особенности характера Ричарда III, оказалась достаточно актуальной в театре в канун 1820-х гг. Ведь именно тогда было положено начало формированию нового направления актерского искусства, разрабатывавшего иные, чем у романтиков, принципы выражения эмоционального содержания драматического характера.

Стиль Макриди окончательно утвердился только к 1830-м гг.; его отличает интерес к психологическим деталям и необычная для театра первой половины XIX в. «разговорность» декламации.

Актер развивал в своих театральных работах идею введения в сценическую речь **«разговорных» вставок**, предложенную еще Джоном Кемблом и позднее гениально воплощенную Эдмундом Кином. Но если у его предшественников этот контрастный переход использовался в основном для создания уникального сценического эффекта, позволяющего подчеркнуть динамику и разнообразие актерской игры, то Макриди впервые наполнил его значимым для концепции роли содержанием.

Благодаря предложенной Макриди новой декламационной манеры трактовки классических характеров и героев современных пьес, они были, по выражению современников, «узнаваемы» и «достоверны», то есть лишены традиционного пафоса трагедии.

При этом надо заметить, что исполнение Макреди ролей Макбета, Гамлета, короля Лира никоим образом не было упрощением трагического героя, его снижением до героя обыкновенного.





Макреди в роли Вергиния

Центральной темой поэтической драмы Ноулза о древнеримском патриции **Виргинии** была отцовская любовь. Макреди представлял ее в своем спектакле одновременно «достоверно» и «возвышенно». Необычный для спектакля первой трети XIX в. «мелодраматический» эффект потрясал публику.

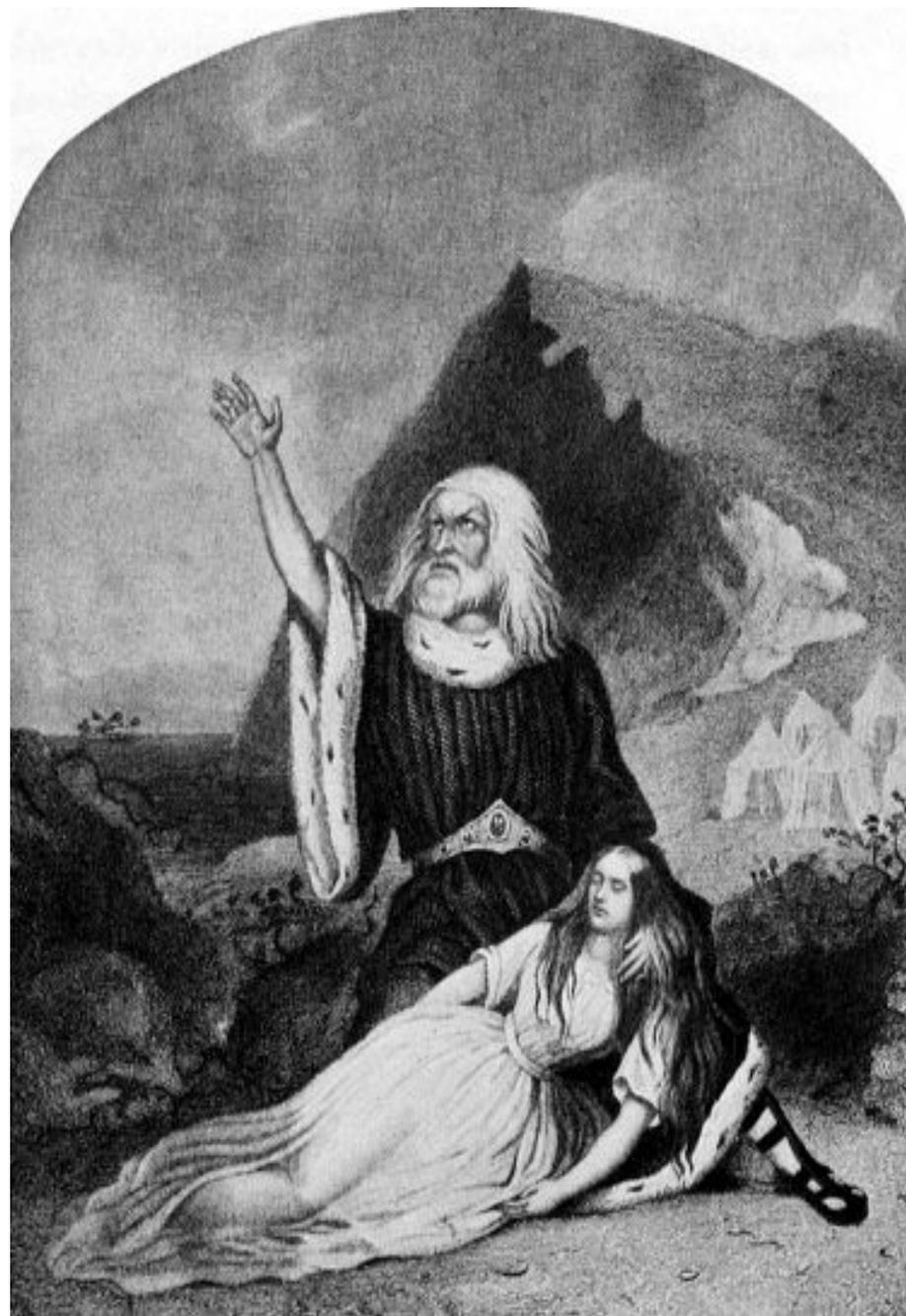
Спектакль Макреди свидетельствовал об очевидном изменении задач и средств театральной выразительности. В антураж «исторических» декораций Древнего Рима был помещен чувствительный герой Макреди: в начале спектакля он проливал слезы, соглашаясь на помолвку дочери с ее возлюбленным, громко и возвышенно рассказывал о глубине и силе своих отцовских чувств, когда узнавал о том, что дочь хотят у него отнять; и наконец, убивал ее на глазах у тирана, принося ее в жертву своей отцовской любви и чести благородного человека.

После премьеры «Виргиния» Макреди занял в современном английском театре независимую позицию, его творческий метод был признан самостоятельным, свободным от влияния Кембла и Кина.

Другой ролью Макриди, пользовавшейся грандиозным успехом у зрителей и критиков, была роль **короля Лира**.

Наиболее законченная интерпретация шекспировской пьесы была предложена Макреди в спектакле театра Ковент-Гарден 1838 г.

Макреди был и постановщиком спектакля. Он поместил «Короля Лира» в «грандиозные» живописные декорации. Он решился внести в сценический текст «Короля Лира» сенсационное изменение - восстановить роль Шута, которая отсутствовала в театрах Англии с 1670-х гг. Постановка Макриди вошла в историю английской сцены как один из самых ярких примеров викторианского спектакля, отличавшегося исторической достоверностью (Макреди «восстановил» подлинный текст Шекспира), визуальной выразительностью и глубоко прочувствованным актерским исполнением.



Макреди в роли короля Лира

Уже в первых сценах спектакля было очевидно, что король Лир Макреди искренне любит Корделию, хотя и пытается скрыть свои чувства за «гордой надменностью и королевским безрассудством».

В сцене с Гонерильей, по мнению современника, Макреди поднимался «на самые высоты страстей Лира, проходя через все ступени страдания, гнева, растерянности, бурного возмущения, отчаяния и безысходного горя». Актер использовал **стиль «правдоподобной» декламации**: он произносил стихи трагедии как прозаический текст, предельно приближая его звучание к строю обыденной речи.

Макреди точно передавал «узнаваемые», «простые» чувства героя, однако в сцене бури, по мнению современника, не хватало «сверхчеловеческого безумия».

Обычно **сцена бури** была **кульминацией** трагического спектакля, но Макреди отказывался от существовавшей традиции: он изображал в сцене в степи не «высокие страсти», а «телесные страдания» героя.

Финал спектакля Макреди делал «трогательным и патетическим». Умирая, Лир Макреди издавал «последний, горестный вздох»: сердце отца не выдерживало разлуки с дочерью.



**Он добивался исторической  
точности оформления  
спектаклей, правдивых  
исторических костюмов**

В конце 1830-х гг. Макриди становится **ведущим трагиком лондонской сцены**. С 1837 по 1839 г. он был менеджером театра Ковент-Гарден. За это короткое время он сумел сформировать новый стиль театральной постановки, который во второй половине XIX в. будет развит **Сэмюэлем Фелпсом и Чарлзом Кином**.

Спектакль Макриди-менеджера был построен по принципу единства замысла, который полно и последовательно был выражен при помощи постановочных средств: сценографии, света, актерского исполнения. Сценография становится все более «правдоподобной», создает иллюзии «реальности» сценического изображения. Макриди впервые сознательно пытается восстановить подлинный шекспировский текст, отказываясь от всевозможных переделок

С 1837 года Макреди выступает и как режиссер.

Развитие английской режиссуры, начатой работами Гаррика и Кембла, впоследствии прервалось. Английский романтический театр, в отличие от французского и немецкого, был - независимо от того, сколько людей появлялось на сцене, - театром одного актера.



Макреди же продолжил режиссерскую традицию, сыграл выдающуюся роль в создании актерского ансамбля. Он уделял большое внимание постановке массовых сцен, стремился строить свои спектакли как единое художественное целое.

Правда, остатки романтического премьерства своеобразно сказывались и на режиссуре его спектаклей. Так, трактовка "**Отелло**" менялась у него в зависимости от того, какую роль играл он сам в спектакле - Отелло или Яго.

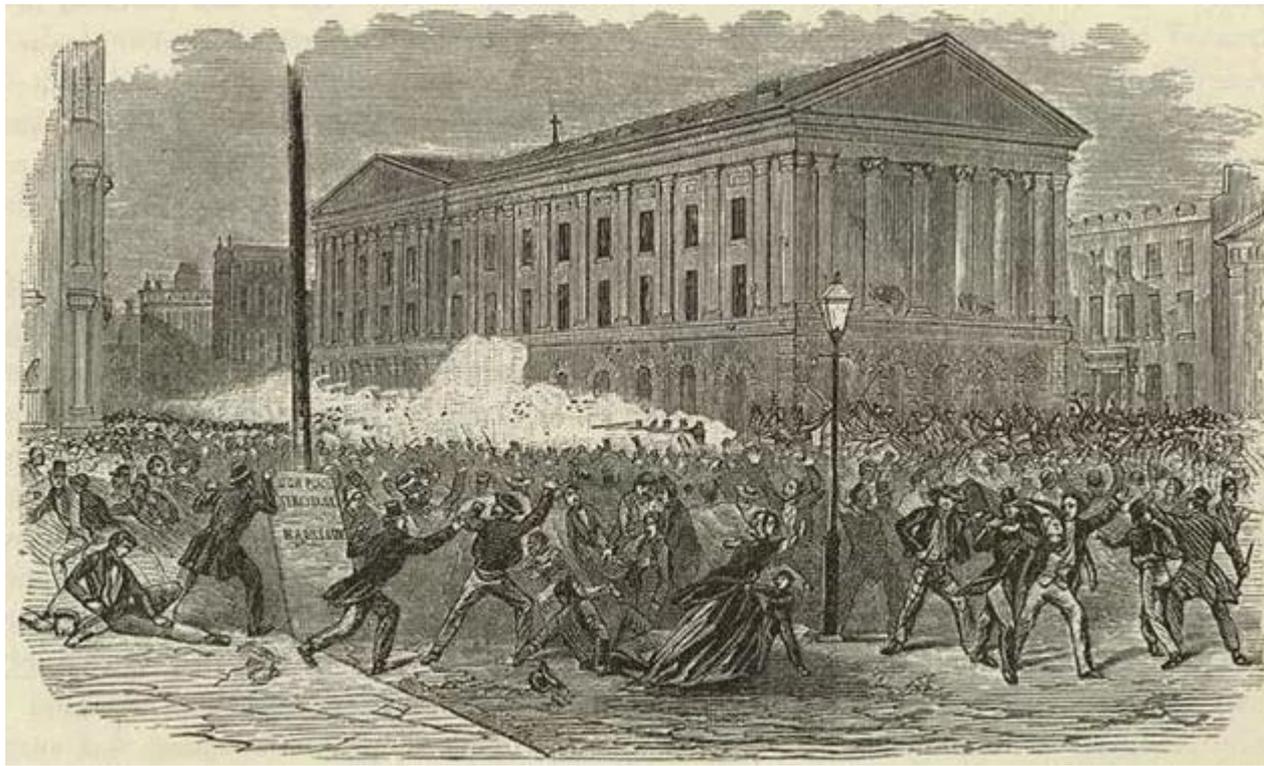
Все же основу репертуара антрепризы Макреди составляли **современные пьесы**. Он объединил вокруг себя нескольких начинающих драматургов и создал внутри своего театра условия для развития современной драматургии.

Постановка Ковент-Гардена 1838 г. пьесы «Леди из Леона» сделала Бульвер-Литтона востребованным театральным драматургом, в 1839 г. пьеса Бульвер-Литтона «Ришельё» вошла в репертуар театра, а роль Ришельё стала одной из самых популярных ролей Макреди. Он также первым поставил пьесы Браунинга и Толфорда, продолжал ставить драмы Ноулза.

Антреприза Макреди в **Друри-Лейне** в **1841-1843** гг. стала последней значительной антрепризой периода театральной монополии.

В Друри-Лейне Макреди развивал принципы управления театром, которые он впервые предложил во время своего управления **Ковент-Гарденом**.

Значительной постановкой Макреди-менеджера явилась постановка **«Короля Джона»** Шекспира, которая задала новый стандарт шекспировского спектакля, зрелищного и эффектного. Впоследствии **Чарлз Кин** повторил сценическое решение Макреди в собственном спектакле, копировал основные сценографические решения, предложенные Макреди.



10 мая 1849 года разъяренная толпа примерно из тысячи человек бесчинствовала на улицах Нью-Йорка, швыряя булыжники и сражаясь с превосходящей ее по силе полицией. Понимая, что они теряют контроль над городом, власти обратились за помощью к полиции, но шквал тротуарной плитки вынудил конницу отступить.

Оказавшись под сильным огнем, осажденный командир пехоты приказал своим войскам стрелять в воздух. Когда этим способом не удалось разогнать толпу, он приказал им стрелять во второй раз прямо по толпе. Двадцать два человека погибли. Но, по крайней мере, они отдали свои жизни во имя благородного дела - ради спора о том, какой актер был лучше: Форрест или Макреди?

Причины этого бунта появились за несколько лет до этого, когда известный американский актер Эдвин Форрест решил совершить турне по Великобритании.

Форрест был жителем Филадельфии, чьи энергичные мимические спектакли Шекспира сделали его огромной звездой в своей собственной стране. Его великим соперником был британский трагик Уильям Чарльз Макреди, и газеты зачастую в шутку спорили о том, который актер был лучше.

Когда Макреди посетил Америку, Форрест начал повсюду за ним следовать, выполняя те же части пьес в конкурирующих театрах. Со своей стороны, Макреди тоже начал раздражать Форреста, снисходительно высказавшись, что если тот хочет стать наравне с ним, то должен выучиться в Англии.

Когда тур Форреста по Британии начал идти плохо, он почему-то обвинил в этом Макреди. Проследовав за своим соперником до театра в Эдинбурге, он подождал, пока женоподобный мужчина начал махать публике, встал и громко его освистал.



Действия Форреста шокировали приличное общество и разрушили его репутацию в Великобритании, однако они же только увеличили его популярность среди американского рабочего класса, который был только рад увидеть, как сбили спесь с чопорного британца.

Когда Макреди запланировал еще один тур по Америке, поклонники Форреста были разгневаны. Англичанина откровенно освистывали везде, где он появлялся, а во время одного спектакля его буквально сбили со сцены практически мертвой овцой, брошенной поклонниками Форреста.

Когда Макреди прибыл играть Макбета в Нью-Йорке, он узнал, что Форрест уже был там и сыграл ту же роль, это стало последней каплей. Его выступление было прервано градом яиц, гнилых фруктов и бутылок со «зловонной» жидкостью.

Возмущенный Макреди сразу же решил уехать в Британию, но небольшая группа богачей из Нью-Йорка убедили его остаться, попросив, чтобы он согласился на одно финальное выступление на шикарном оперном театре Астор Плейз. Фанаты Форреста, состоящие из рабочего класса были взбешены предательством городской элиты. Во время спектакля толпа из 10000 человек напала на оперный театр, который обороняла большая часть полицейских города. Удивительно, но выступление все равно продолжалось, хотя шум битвы был настолько громким, что исполнителям пришлось перейти на пантомиму. В конце концов, Макреди тайком выбрался из здания, применив маскировку, и отплыл домой, чтобы больше никогда сюда не вернуться.



## Сэмюэл Фелпс (1804-1878)

Начинал как трагический актер в труппе Макреди.

Открыв собственную антрепризу, он продолжал развивать театральные идеи своего предшественника. Но при этом его управление театром **Седлерс-Уэллс** стало уникальным явлением, не имеющим аналогов в истории английского театра.

Фелпс превратил театральное здание, в котором до этого ставили непритязательные мелодрамы, в **театральный центр**, привлекавший ценителей драмы.

Театр Фелпса ставил перед собой не столько коммерческие, сколько **образовательные цели**: основой его репертуара стала классика.

Фелпс поставил тридцать четыре пьесы Шекспира, до него этого не удавалось никому. Также в Седлерс- Уэллс шли пьесы Мэссинджера, Вебстера, Голдсмита, Шеридана, Ноулза, Бульвер-Литтона, Браунинга.

Постановки Фелпса были воплощением всего традиционного, respectable в драме. Он не использовал революционных сценических решений, что делало язык его театра простым и понятным одновременно. Консерватизм постановок Фелпса привлекал публику, которая приобрела благодаря усилиям Макреди вкус к подробным и картинным постановкам классических текстов.

Как и Макреди, Фелпс проводил регулярные репетиции, что позволило создать **«целостный ансамбль» спектакля**. Постановки театра Фелпса всегда отличало ровное и слаженное актерское исполнение. По мнению современников, эти условия помогали «выявлению поэтического замысла» пьес.



Samuel Phelps as Cardinal Wolsey

«Кориолан» Шекспира был одним из образцовых спектаклей Седлерс-Уэллс. Критики отмечали «правдивость и гармоничность» постановки и слаженность актерского ансамбля. Кроме того, в спектакле действовала «прекрасно сгруппированная и дисциплинированная толпа».

Работа Фелпса с массовой, кстати характерная для театра середины и второй половины XIX в., впервые позволяет ему использовать **массовку в качестве участника драматического конфликта**. Кроме того, Фелпс предлагал и ряд эффектных постановочных решений: критики отмечали «поэтичность» вида Анциума при свете восходящей луны. Также производило впечатление на зрителей решение последней сцены: Кориолан, закутанный в плащ, согревался у жаровни, которая должна была изображать очаг его врага.

Сэмюэл Фелпс в роли кардинала Вулси



После закрытия антрепризы в Седлерс-Уэллс Фелпс попытался воплотить свою идею театра «классической» драмы в Друри-Лейне.

В 1863 г. Фелпс был приглашен руководством театра для того, чтобы восстановить репутацию центра национальной драматургии: после отмены монополии репертуар Друри-Лейна составляли мелодрамы.

Однако усилия Фелпса не принесли желаемых результатов, Друри-Лейн не смог вернуть свой статус «национального театра», поскольку классика больше не могла быть основой репертуара успешной антрепризы второй половины XIX в.