

Актерское искусство первой половины XIX века



Театральная культура первой четверти XIX века.

Еще в 1766 г. императрица Екатерина II учредила самостоятельную Дирекцию всех придворных театров и повелела строить в Петербурге театральное здание — будущий Большой Каменный театр.



Большой театр — петербургский театр, существовавший в 1784—1886 гг. Первое постоянное в Санкт-Петербурге, крупнейшее в России и одно из крупнейших театральных зданий в Европе XVIII — первой половины XIX вв. Находился на Театральной площади. **Архитектор Ринальди.**

В 1783 г. открылся первый сезон театра оперой "На луне" композитора Д. Паизиелло.

Петербуржцы охотно посещали городской театр. Сначала Комитет над зрелищами организовал оповещение публики о спектаклях через рассыльных от полиции. Затем ввели "печатные зрелищные листочки" - афиши. До 1810-х гг. сохранился и способ устного оповещения - молодые актеры в черных фраках выходили в антрактах к публике и объявляли о репертуаре.

Билеты распространялись несколькими способами. Для лож существовала абонентная система - ложи поступали в полную собственность, передавались по наследству и отделялись владельцами по своему вкусу. Остальные места раскупались в день спектакля. Продажа начиналась с 5-ти часов утра.

С 1784 г. спектакли давались уже 3 раза в неделю.

В 1790-х гг. должность директора императорских театров занял князь Н. Юсупов, он начал усовершенствовать театр. В 1793-1794 гг. некоторые исправления в здание произвел А. Захаров, в 1796 г. ремонтными работами руководил арх. И. Старов.

В 1799 г. на площади обновили каменную мостовую и убрали пандус для подъезда карет, заменив его лестницей.

С приездом в Петербург в 1792 г. известного итальянского художника **П. Гонзаго** на сцене Большого театра появились **декорации**.



В спектаклях Большого театра преобладал жанр оперы с разговорными диалогами.

С приходом капельмейстера и композитора **К. Кавоса** оперная группа выделилась в самостоятельную, отдельную от драматической.

Сам Кавос написал **38 опер** и редактировал для русской сцены оперы западноевропейские. Его опера «Иван Сусанин» - первая попытка создания историко-героической русской оперы на русской сцене. Текст для нее написал князь А.Шаховской.



Катерино Альбертович Кавос — итальянский и российский композитор, дирижёр, органист и вокальный педагог. Сыграл видную роль в развитии российской культуры.

В то время, когда во главе русской оперной труппы в Петербурге стоял К.Кавос, там же возглавлял балетную часть — Шарль Дидло. Двум этим выдающимся деятелям во многом обязана Россия в развитии театрального искусства. В их содружестве было поставлено несколько балетов: Кавос сочинял музыку, а Дидло разрабатывал сюжеты и хореографию.

Среди русских композиторов выделялся **А. Верстовский**

Автор преимущественно музыкально-сценических произведений — **опер и опер-водевилей**, а также **баллад**. Создал 6 опер — «Пан Твердовский» (1828), «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832), «Громобой» (1854, постановка 1857) и другие. Лучшей считается «**Аскольдова могила**» (1835) по роману М. Н. Загоскина, пользовавшаяся большой популярностью. Необычайно стойкий успех его лучшей оперы отмечал выдающийся критик А. Серов. В 1862 г. после смерти композитора он писал, что «в отношении популярности Верстовский пересиливает Глинку».



Написал более 30 опер-водевилей — «Бабушкины попугаи» (текст Н. И. Хмельницкого, 1819), «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» (текст А. С. Грибоедова и П. А. Вяземского, 1824), «Две записки, или Без вины виноват» (совместно с А. А. Алябьевым, текст А. И. Писарева, 1827) и другие.

Он также прославился романсами — «Слыхали ль вы за рощей глас ночной», «Старый муж, грозный муж» (на стихи А. С. Пушкина; последний «цыганский романс» неоднократно исполняла П. Виардо-Гарсиа), кантатами, духовной музыкой. В русской вокальной лирике Верстовский создал новый жанр — **балладу, или «драматические кантаты»**, как он сам называл такие сочинения. Это повествовательно-драматические произведения для солиста с инструментальным сопровождением, написанные в свободной форме. К лучшим балладам относят «Чёрная шаль» (на стихи А. С. Пушкина), «Бедный певец» и «Ночной смотр» (на стихи В. А. Жуковского), «Три песни скальда» и другие.

При Александре I, произошли новые изменения. Статус, размеры Императорских театров значительно расширились: в **1803** году в состав его вошли ещё труппы, в том числе итальянская опера под руководством антрепренера Антонио Казасси вместе с занимаемым помещением — зданием нынешнего Александринского театра.

Кавос занялся музыкальной частью Императорских театров и потребовал разделения драматической и музыкальной труппы, а затем и музыкальная разделилась на оперную и балетную.

В 1803 году капельмейстером итальянской и русской оперной труппы стал сам **Катерино Кавос**, а балетную возглавил французский хореограф **Шарль Дидло**.



Ш. Дидло. Худ. В. Баранов.

Театральные здания Императорских театров в 1 пол. 19 в. Санкт-Петербург:

Большой (Каменный)
театр (арх.Ринальди)



Эрмитажный театр (арх. Дж. Кваренги).

Всего к 1809 г. в штате Театральной дирекции (Петербург) было 7 трупп (балет, 2 русские, 3 французские и 1 немецкая) и не менее 10 театров, включая сцены загородных резиденций.

Во второй половине XIX в.:

Мариинский театр — императорский театр русской оперы и балета;

Александринский театр — императорский театр русской драмы;

Большой Каменный театр (впоследствии перестроен, на его месте ныне располагается Санкт-Петербургская Консерватория) — императорский театр итальянской оперы;

Михайловский театр — императорский театр французской музыкально-драматической труппы;

Малый театр (ныне Большой драматический) — императорский театр французской, затем русской оперетты.

К этому времени — вторая половина XIX — начало XX вв. — контора Императорских театров представляла собой целый департамент с огромным количеством чиновников.

Александринский театр

«Доалександринский» период: 1756—1837

Первый постоянный публичный театр в России был основан по указу императрицы Елизаветы Петровны **30 августа (10 сентября) 1756**, первоначальное название — **«Русский для представлений трагедий и комедий театр»**.

Труппу возглавил «отец русского театра» **Фёдор Волков**, директором театра стал драматург **А. П. Сумароков**. С **1759** года театр получил статус придворного.

С 1763 года, по причине смерти Волкова, во главе труппы становится старейший русский актёр И. А. Дмитревский.

«Российские придворные актёры», игравшие пьесы Сумарокова, Фонвизина, Я. Б. Княжнина, В. И. Лукина, П. А. Плавильщикова, П. Корнеля, Ж. Расина, Вольтера, Ж. Б. Мольера, П. Бомарше, долгое время выступали в различных театральных помещениях.

С начала 1770-х годов в репертуаре прочное место занимает комическая опера

С 1832 года театр стал называться **Александринским**. Название было дано в честь супруги императора Николая Первого Александры Фёдоровны.

На протяжении всего XIX века театр был флагманом театральной жизни столицы, в стенах этого театра рождалась история русской театральной культуры.



В начале века весь русский театр ориентировался на европейские образцы, постепенно нарабатывая свою, оригинальную школу.

В первой половине века, после победы в Отечественной войне 1812 года, повышенной популярностью пользовались лёгкие жанры — **КОМЕДИЯ И ВОДЕВИЛЬ**.

В театре шли пьесы таких авторов, как **М. Н. Загоскин**, **Н. И. Хмельницкий** и **А. А. Шаховской**.

Сцена театра была украшена постановками ранних **комедий** **А. С. Грибоедова** — «Молодые супруги» (1815) и «Притворная неверность» (1818). Комедийный репертуар театра исполнялся такими актёрами, как **М. И. Вальберхова** и **И. И. Сосницкий**. Погружение в водевиль привело к совершенствованию мастерства актёров в пластике, внешней технике, сочетанию движения и пения. Такое изменение театральной школы стало причиной противопоставления петербургской и московской школ.

На протяжении дореволюционной истории был предметом особого внимания императоров и дирекции императорских театров, особенно при Николае I. Этот период обозначен расцветом водевиля. Выдающиеся актёры в 1830—1850-е — Н. О. Дюр, В. Н. Асенкова, А. В. Каратыгин, И. И. Сосницкий. В театре были впервые поставлены «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя (1836), «Гроза» Островского (1859).

Во второй половине XIX века сложилась труппа, связанная с именами *В. Н. Давыдова, К. А. Варламова, М. Г. Савиной, П. М. Свободина, В. В. Стрельской, В. П. Далматова, М. В. Дальского, П. А. Стрепетовой, затем В. Ф. Комиссаржевской.*

Театральные здания Императорских театров.

Москва

Перестроенный **Большой театр** открылся **6 января 1825** года представлением «**Торжество муз**» — прологом в стихах М. А. Дмитриева, музыка Ф. Е. Шольца, А. Н. Верстовского и А. А. Алябьева: сюжет в аллегорической форме рассказывал, как Гений России, объединившись с музами, из развалин сгоревшего Большого Петровского театра Меддокса создал новый.

Роли исполняли лучшие московские актеры: Гений России — трагик **П. С. Мочалов**, Аполлон — певец Н. В. Лавров, муза Терпсихора — ведущая танцовщица московской труппы Ф. Гюллень-Сор.



Архитекторы О.Бове, А.Кавос



Скульптурная группа работы П.Клодта

Малый театр

В начале царствования императора Александра I, вместе с общим подъемом общественной жизни ожило и совсем было упавшее при Павле театральное искусство.

В эти годы труппа пополнялась актёрами крепостных театров.



В 1805 году здание сгорело. Однако уже в следующем, 1806 году, в Москве была образована дирекция Императорских театров, куда поступили артисты бывшего Петровского театра. В 1806 г. театр приобрел статус казенного, войдя в систему императорских театров.

Таким образом, актёры, поступившие в труппу из крепостных театров, сразу освобождались от крепостной зависимости, как например, С. Мочалов — отец знаменитого трагика, Мочалова П.

Своего помещения у труппы ещё долго не было. Сама политическая обстановка в стране к этому не располагала.

Страну сотрясали нестабильность и военные конфликты (со Швецией, Турцией). В 1812 году была война с Наполеоном.

Прошло ещё несколько лет, когда архитектор **Осип Бове** был приглашён на строительство в Москве театрального здания.

Ещё в 1803 году произошло разделение трупп на оперную на драматическую. В этом разделении огромную роль сыграл **Катерино Кавос**, ставший по сути дела, основателем русской оперы.

Однако на самом деле опера и драма ещё долго соседствовали рядом. До 1824 года балетно-оперная и драматическая труппы Императорского Московского театра были единым целым: единая дирекция, одни и те же исполнители, но ещё и долгое время после этого театры были соединены даже подземным ходом, были общие костюмерные и т. д.

В 1824 году по проекту Бове архитектор **А. Ф. Элькинский** перестроил для театра особняк купца Варгина, это здание на Петровской (ныне Театральной) площади и стало постепенно называться Малым театром, и поныне несет это имя. Архитектор **Константин Тон** достроил здание до существующего ныне объёма и полностью изменил внутреннюю планировку.



В 1826 году учреждается министерство императорского двора, в ведение которого переходят все Императорские театры.

Распоряжением от 1827 года чиновники, поступающие на сцену, лишались чинов, и только в 1831 года было разрешено возвращать чины актёрам при увольнении

В 1829 года упраздняется Театральный комитет, управляющий петербургскими Императорскими театрами, и взамен коллегиального руководства устанавливается единовластие директора.

Возникает **ДИРЕКЦИЯ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ** -

она ведала репертуаром и административно-хозяйственной частью Императорских театров, занималась материальными, бытовыми и творческими условиями работы артистов, работала с драматургами. При Императорских театрах существовали театральные школы, готовившие артистов балета, оперы и драмы.

Артисты и все работники принадлежали сразу всем помещениям Императорских театров и потому легко назначались и переназначались на разные сцены

В **1839** г. вышло «Положение об артистах императорских театров», по которому утверждалось деление артистов по амплуа на 3 разряда:

- 1) главные исполнители ролей (1-е амплуа) всех родов драматического искусства, режиссёры, капельмейстеры, декораторы, солисты оркестра, солисты балета, главный костюмер и дирижёры оркестра,
- 2) исполнители 2-х и 3-х ролей (2-е амплуа), суфлёры, «гардеробмейстеры», музыканты, «театрмейстеры», «скульпторы», фехтмейстеры,
- 3) хористы, актёры для выходов (3-е амплуа), фигуранты, парикмахеры, нотные писцы, певчие, надзиратели нотной конторы и др.

Структура императорских театров строго
придерживалась системы актёрских амплуа.

Актёры делились по исполнениям ролей: трагики, комики, первые любовники, отцы семейств, матери, простаки, травести и т. д.



Русские Императорские театры держались амплуа до **1882** года, когда комиссия (А. Н. Островский, А. А. Потехин и Д. В. Аверкиев), разрабатывавшая основания реформы художественной части Императорских театров, постановила упразднить деление артистов по амплуа

Положение актёров было крайне тяжёлым, хотя при этом, нельзя не сказать о полагающихся льготах, как, скажем, пенсионное обеспечение после того, как престарелые актёры покинут сцену.

Публика в императорские театры приходила в основном одна и та же — поначалу театр служил развлечением беспечной богатой аристократии — и требовала разных представлений, поэтому премьеры сменяли одна другую очень быстро. Актёры постоянно должны были разучивать новые роли. Дирекция практиковала взыскания, аресты как меры административного воздействия на провинившегося актёра.

Да и сама профессия актёра ещё долгое время не считалась престижной. Не следует забывать о социальной структуре государства — многовековом крепостническом укладе; **поначалу все русские театры состояли из трупп, набираемых из крепостных**; ещё в начале XIX столетия Императорская труппа в Москве была сформирована путём скупки помещичьих трупп, целиком состоявших из крепостных. И хотя крепостное право было официально упразднено в 1861 году (к тому времени эта система уже сгнила сама по себе, и многие крестьяне вели свои промыслы и откупали себя и свои семьи), в высших слоях общества ещё долго было живо презрение к низшим его слоям.

Актёры стали представлять отдельный определенный слой общества.

В большинстве случаев и семьи составляли из своего круга, а дети наследовали традиции родителей, замещая их на императорской сцене.

Возникали актёрские династии: *Рыкаловы, Каратыгины, Самойловы, Садовские, Бороздины — Музили — Рыжовы.*

Лишь в 1896 году появилось звание — **Заслуженный артист Императорских театров**, первыми его получили петербургские драматические актёры Александринской труппы: **К. А. Варламов, В. Н. Давыдов, Е. Н. Жулева, П. М. Медведев и М. Г. Савина.**



Драматургия 1 половины 19 века

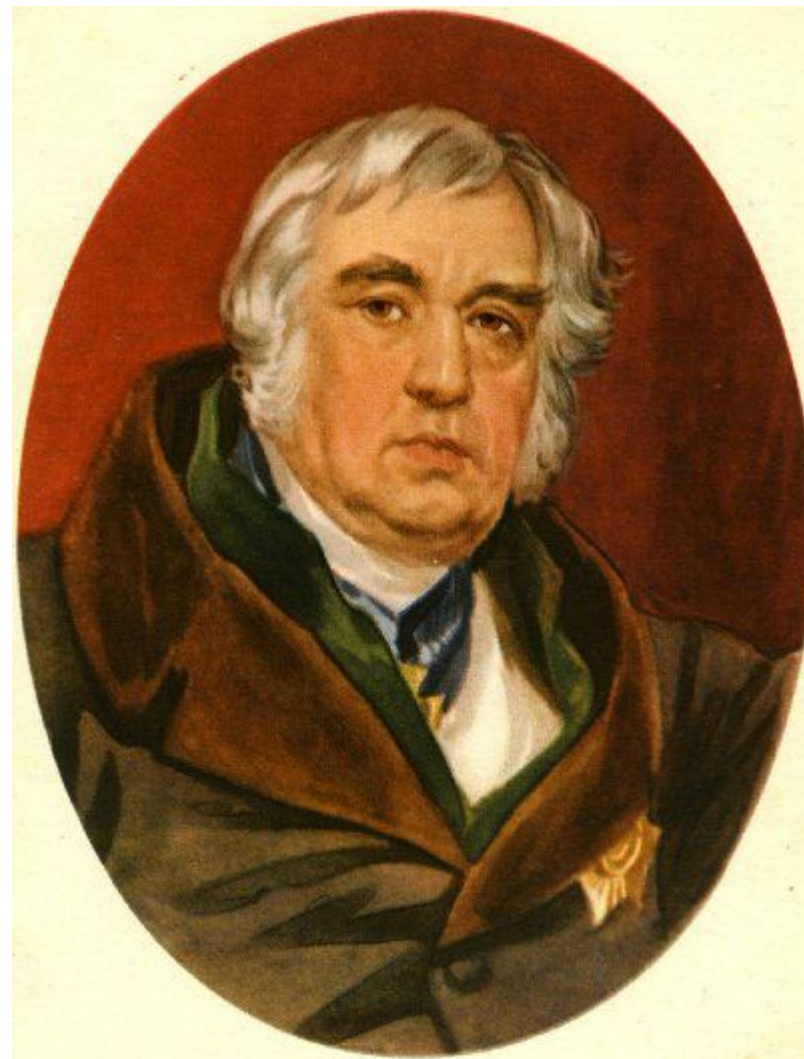
Русский театр начала века отличается жанровое многообразие.

Комедия

В 1800 году **И. А. Крылов** (1769—1844) написал «шутотрагедию» под названием «**Подщипа**» — сатиру на двор Павла I. Слово "подщипа" на современном языке означает розыгрыш, прикол.

Антимонархическая тенденция придавала ей политическую остроту, что и определило сценическую судьбу пьесы: домашним спектаклем, для которого она была написана и в котором автор играл главную роль Грумфа, она и была исчерпана.

Напечатать же «Подтипу» удалось только через семьдесят с лишним лет.





Крылов нашел изумительно удачную **форму** — сочетание принципов народного театра, народных игрищ с формой классической трагедии.

Крылов тщательно соблюдает каноническую форму трагедии классицизма — *александрийский стих*, но в качестве фарсового приема речевого комизма пользуется типично комедийным приемом: имитацией дефекта речи в речевых характеристиках князя Слюня и немца Трумфа.



Конфликт шутотрагедии представляет собой пародийное переосмысление конфликта трагедии Сумарокова “Хорев”.

В числе персонажей обеих произведений присутствуют сверженный монарх и его победитель (Завлох и Кий в “Хореве”, царь Вакула и Трумф в “Подщипе”), но только Завлох всячески препятствует взаимной любви своей дочери Оснельды к Хореву, наследнику Кия, а царь Вакула изо всех сил пытается принудить свою дочь Подщипу к браку с иноземным воякой царем Трумфом, чтобы спасти собственную жизнь и жизнь Слюняя.

Если Оснельда готова расстаться со своей жизнью и любовью ради жизни и чести Хорева, то Подщипа готова пожертвовать жизнью Слюняя ради своей к нему любви.



В своей комедии Крылов смело и зло издевается над самодержавием, над той атмосферой фрунтomanии и пруссачества, в которой задыхалась Россия в царствование Павла I.

Тупой и наглый немецкий принц **Трумф**, который разоряет страну и собирается всех перестрелять из пушек, слабоумный царь **Вакула** и его двор, трусливый **князь Слюняй**, жених царской дочери **Подщипы** — все они представляют собой жгучую сатиру на самодержавный порядок и захватнические войны.

Эти персонажи комедии показаны в **манере народного театра**, как гротескные и смешные фигуры кукольного представления.

Отличаясь политической остротой, **«Подщипа»** в то же время является **литературной пародией** на условные, далекие от жизни классические трагедии, с их ходульно благородными героями и неестественно-риторическим «высоким» слогом.

Комедии А. А. Шаховского, М. Н. Загоскина, Н. И. Хмельницкого, многочисленные водевили особой остротой не отличались, высмеивали недостатки отдельных людей, а не пороки общества.

Сценический успех они имели настолько большой, что авторам порой приходилось писать продолжение.

Так, Шаховской после **«Полубарских затей, или Домашнего театра»** о разбогатевшем выскочке **Транжирине** написал «Чванство Транжирина, или Следствие полубарских затей»; Загоскин тоже продлил сценическую жизнь своего **Богатона** («**Господин Богатонов, или Провинциал в столице**») во «второй серии» — «Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе».



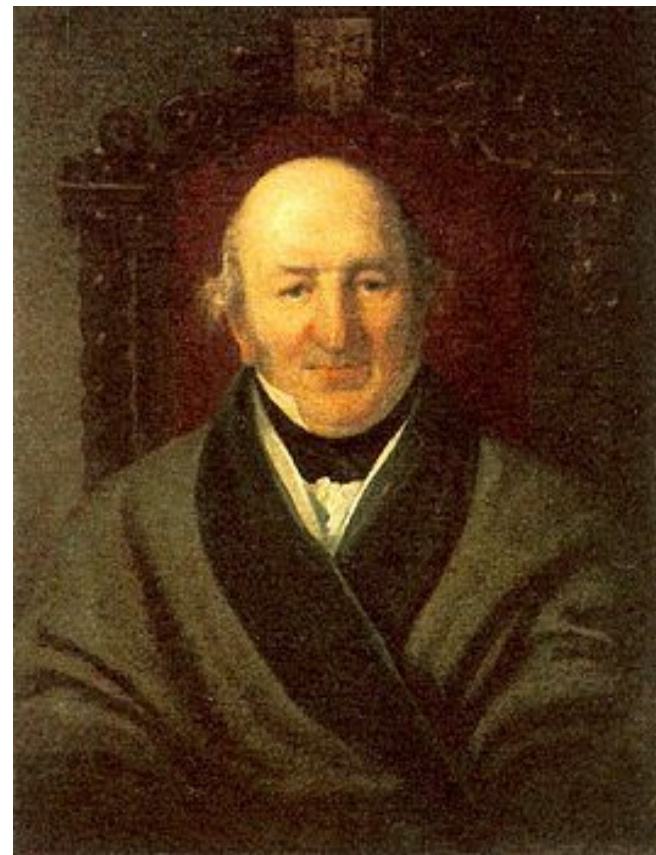
Александр Александрович Шаховской (1777—1846) так же, как и Крылов, начинал с подражания классицизму, и так же вскоре обратился к литературной полемике и пародии.

комедия "Урок кокеткам, или Липецкие воды" (1815).

В этой комедии свою сатиру Шаховской обратил против романтического направления в русской литературе, возглавляемого **В. А. Жуковским**. В герое комедии, стихотворце **Фиалкине**, зрители без труда видели намек на знаменитого поэта-романтика.

Положительные герои — князь Холмский и Саша (сестра его кузины Оленьки) пытаются противостоять чарам роковой кокетки графини

Лелевой, желающей женить на себе состоятельного Пронского: ему хотят помочь сделать выбор — жениться на скромной и милой Оленьке. Путем обмана, участником которого становится галломан и волокита Ольгин, интриги Лелевой разрушаются, и любовники соединяются. В итоге, кокетка посрамлена.



Однако существенные эстетические новации во второй половине 1810-х годов были связаны с открытиями в области **русской комедии характеров**, стремящейся отобразить типические черты героев своего времени.

С 1815 года на сцене появляются комедии **М. Н. Загоскина** ("Комедия против комедии, или Урок волокитам", 1815; "Господин Богатонов, или Провинциал в столице", 1817), **А. С. Грибоедова** ("Молодые супруги", 1815; "Проба интермедии", 1818) и **Н. И. Хмельницкого** ("Говорун", 1817; "Воздушные замки", 1818 и др.).

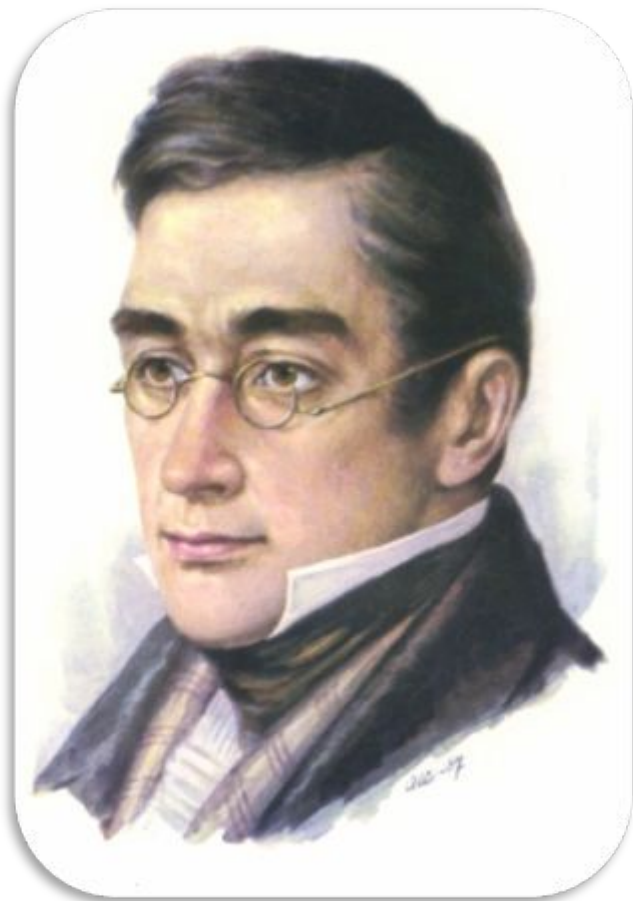
В них маски комедийных амплуа все более начинают походить на лица, списанные с жизненных прототипов.

Типическое сходство с натурой начинает все больше занимать сцену. Вершиной русской комедии **1820-х** годов становится **"Горе от ума"** **А. С. Грибоедова**, которое, впрочем, попадает на сцену гораздо позже даты своего написания.



А.С.Грибоедов

(1794 (?) – 1829)



**Его рукописная комедия
«Горе от ума» произвела
неописанное действие и
вдруг поставила его
наряду с первыми
нашими поэтами.**

А.С.Пушкин

Литературное творчество А.С. Грибоедова

1. Стихотворения
2. Трагедии «1812 год», «Родамист и Зенобия», «Грузинская ночь»
3. Водевиль «Молодые супруги», «Своя семья, Или Замужняя невеста», «Притворная неверность»
4. Комедия «Горе от ума»

История написания комедии «Горе от ума»

7 ноября 1820 – письмо о замысле комедии

1823 – работа над текстом произведения

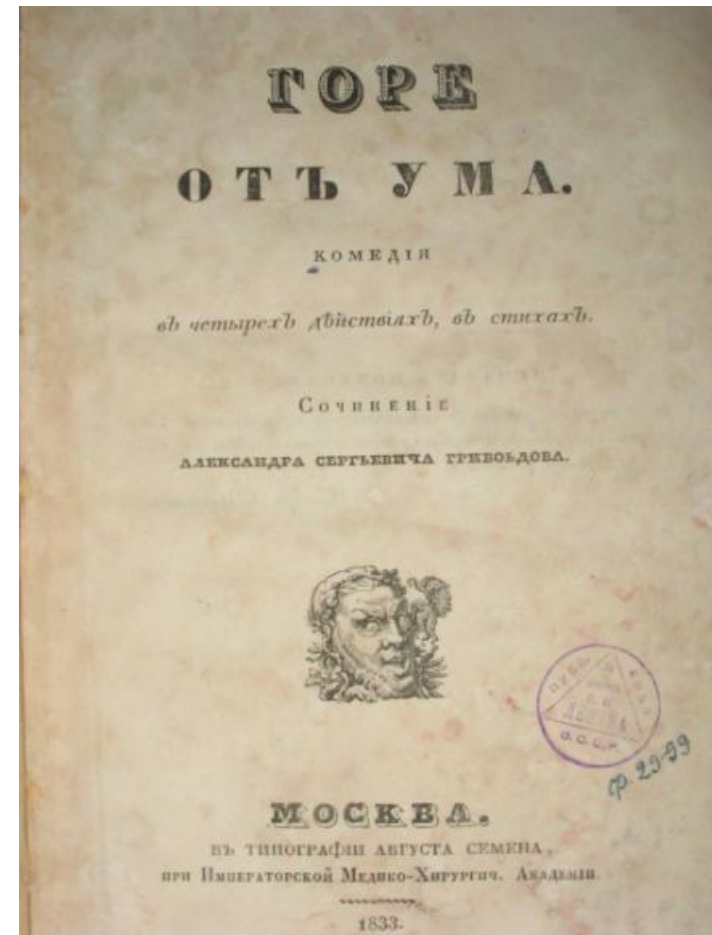
1829 – появление на сцене отдельных эпизодов

1831 – поставлена целиком, но с цензурными сокращениями

1833 – напечатана с сокращениями

1862 – напечатана полностью без сокращений

«Горе от ума» — стихотворная комедия А. С. Грибоедова — произведение, сделавшее своего создателя классиком русской литературы. Она сочетает в себе элементы классицизма и новых для начала XIX века романтизма и реализма. Комедия «Горе от ума» — сатира на аристократическое московское общество того времени — одна из вершин русской драматургии и поэзии; фактически завершила «КОМЕДИЮ В СТИХАХ» как жанр.



Из истории создания комедии известно, что вначале это была драма с названием «Горе уму» и только потом стала комедией «Горе от ума».

При изменении названия произошло и **изменение идеи произведения**.

В первом названии **ум пассивен**, он ничего не может изменить - отсюда драматический конфликт, во **втором названии** - **ум активен**, он сам навлекает на себя горе и поэтому смешон.

Грибоедов стремился представить такую парадоксальную, но, увы, типичную ситуацию, в которой положительное качество личности — ум — приносит несчастье.

Именно такая ситуация отразилась в новом названии — «Горе от ума».



Традиции и новаторство

Черты классицизма:

Единство времени и места

«Говорящие фамилии»

Традиционные амплуа

Монологи резонеров

Черты романтизма:

Исключительность героя

Одиночество и непонимание окружающими

Патетическая речь

Идеальное представление о жизни

Черты реализма:

Нарушение жанра и сюжетно-
композиционных канонов

Типизация характеров и обстоятельств

Нарушение принципа единства действия

Наличие двух сюжетных линий: любовной и
социальной

Разноплановость изображения характеров

Жанровое своеобразие пьесы

Социально-политическая комедия

Семейно-бытовая комедия

Сатирическая комедия

Философская комедия

Трагикомедия

«Общественная комедия» (Н.В.Гоголь)

Элементы драмы:

Сложный серьезный конфликт

Напряженная борьба добра и зла

Бегство Чацкого носит трагический характер

Бегство героя – это его победа, вызов обществу

Жанровые особенности комедии

1. Комедия в высоком смысле слова. Противостояние одного человека и общества. Чацкий смешон в своих обличениях.

2. Стихотворная форма. Обилие пословиц и поговорок.

3. Приемы классицистической комедии (единства места, времени и действия), но в то же время характеры героев - реалистичны.

4. Обилие монологов, раскрывающих противостояние главных персонажей комедии.

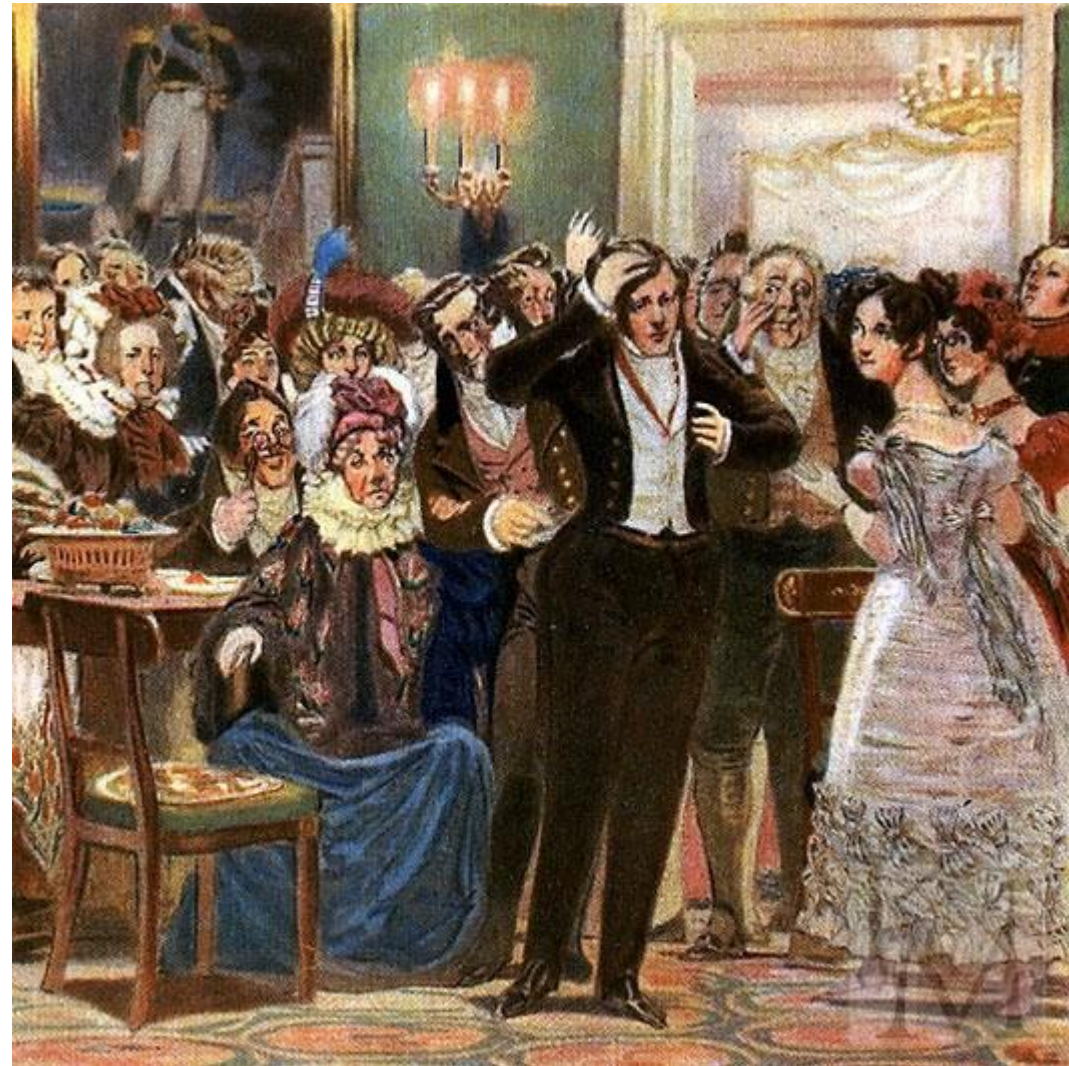
5. С одной стороны, персонажи -

это конкретные люди, но с другой стороны, - это знаковые фигуры.

Фамусов - знаковая фигура, символизирующая устойчивость и благополучие материальной основы бытия.

Чацкий - знаковая фигура, символизирующая бунтаря, противника безнравственных основ фамусовского бытия, символ романтического протеста.

Молчалин - символизирует посредственность и согласие с



Конфликт комедии

любовный



социальный

Экспозиция – расстановка действующих лиц – 1 действие, 1-3 явления

Завязка – появление Чацкого – действие 1, явление 7

Кульминация – монолог Чацкого – действие 3, явление 22

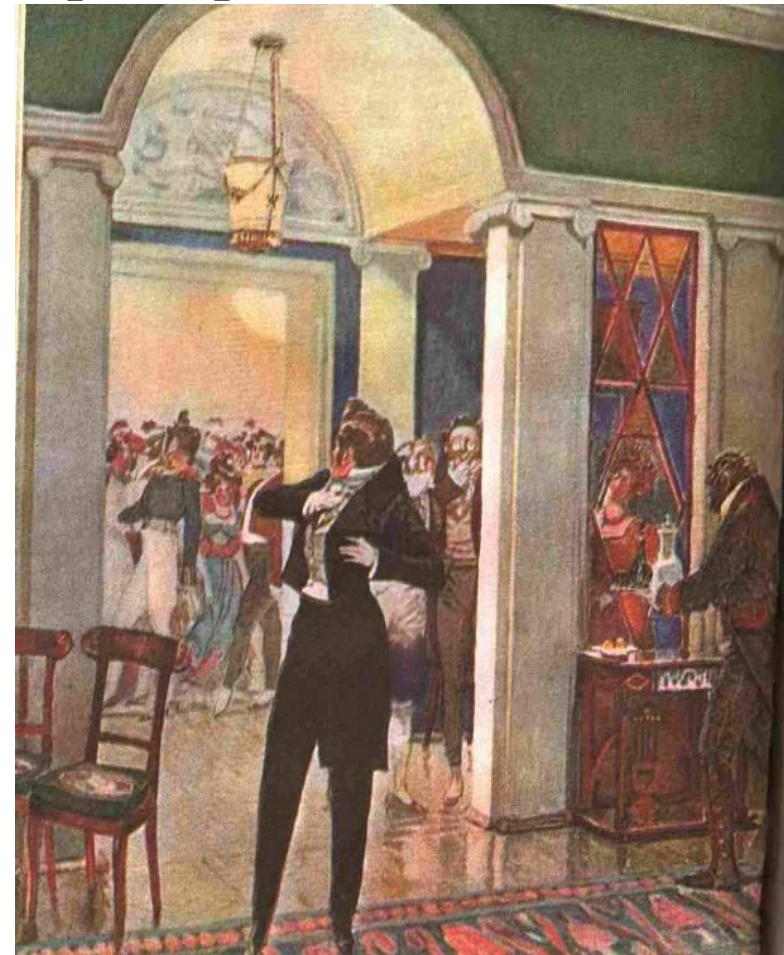
Развязка – прозрение героя – действие 4, явление 13

Для социального конфликта – открытый финал

Конфликт пьесы имеет два уровня:

- социальный (вернее социально-философский)
- **личный**

С самого начала комедии мы наблюдаем конфликт личный, который затем приобретает социально - философский характер.



**Композиция
построена по принципу антитезы**

Реакционный
лагерь
(Фамусов)



Прогрессивный
лагерь
(Чацкий)



Язык «Горя от ума» значительно отличался от языка комедии тех лет. Большинство критиков высоко оценили языковое новаторство драматурга.

«О стихах я не говорю, половина — должна войти в поговорку,» — так оценил мастерство Грибоедова **Пушкин**.

«Что же касается до стихов, которыми написано «Горе от ума», — в этом отношении Грибоедов надолго убил всякую возможность русской комедии в стихах. Нужен гениальный талант, чтоб продолжать с успехом начатое Грибоедовым дело...» — писал в одной из своих статей **Белинский**.

Действительно, очень многие реплики из комедии стали восприниматься как афоризмы, крылатые выражения, живущие своей самостоятельной жизнью.



Другим популярным жанром была **сентиментальная драма**.

Здесь пальму первенства держали два автора:



Н.И.Ильин

из его пьес наибольшим успехом пользовалась *«Лиза, или Торжество благодарности»*

В.М.Федоров, прославившийся главным образом вольной переделкой «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина — драмой «Лиза, или Следствие гордости и обольщения», где был дописан благополучный конец и введены новые персонажи.

И комедия и сентиментальная драма сыграли прогрессивную роль — они приближали русскую сцену к простоте характеров, языка, чувств, уводили ее от канонов классицистской трагедии с ее тяжелым александрийским стихом, обязательностью «трех единств», с героями-царями.



Владислав Александрович Озеров (1769—1816).



Единственный выдающийся драматург этого периода, „Карамзин сцены“ - поэт Владислав Александрович Озеров.

Он сохранил классические формы (в том числе и александрийский стих), но пытался влить в эти формы новую чувствительность.

Атмосфера чувствительности и классицистской чеканности стиха в соединении с карамзинской нежностью - это то, что нравилось публике в озеровских трагедиях.

В 1810-е годы, отвечая патриотическим настроениям общества, классицистская трагедия вновь активизировалась.

Озеров дебютировал в 1798 году пьесой «Ярополк и Олег», успеха не имевшей.

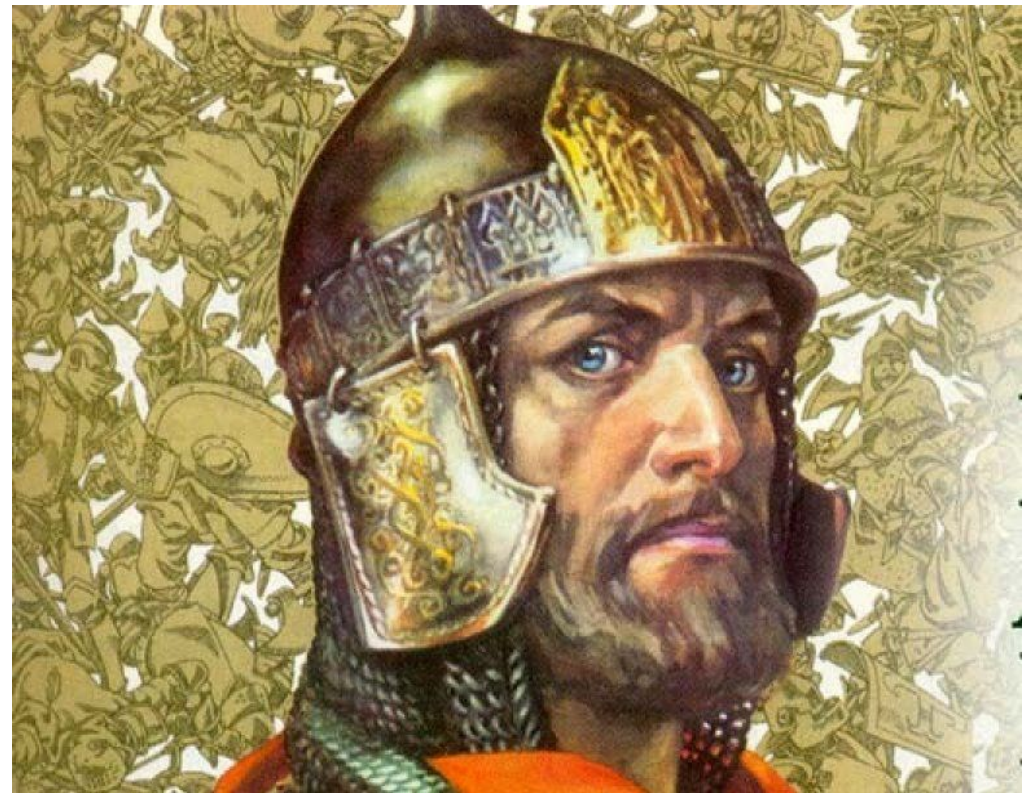
Признание автору принесла вторая его трагедия — «**Эдип в Афинах**» (1804). В основу сюжета Озеров взял фивскую легенду, которая не раз использовалась драматургами разных времен, начиная с Софокла. Здесь некоторые современники видели намёк на участие Александра I в отцеубийстве, хотя государь пожаловал за спектакль Озерову и некоторым актёрам перстни.



Дальше следовал триумф за триумфом.

«Фингал» (1805) и «Дмитрий Донской» (1807) — вершины славы Озерова.

Содержание «Фингала» было заимствовано из «Оссиановых поэм» шотландского поэта Макферсона, в «Дмитрии Донском» трактовал один из эпизодов русской истории, что было по тем временам явлением новаторским.



Наибольший успех выпал на долю трагедии «**Димитрий Донской**», появившейся в обстановке наполеоновских войн и содержавшей ряд патриотических деклараций.

Император оказал автору особую честь: побывал на публичном спектакле, подарил очередной перстень (на сей раз с вензелем) и разрешил посвящение пьесы ему.



Несмотря на беспрецедентный сценический успех, трагедия вызвала ряд саркастических разборов и пародий. Её недостатки уже тогда были очевидны некоторым эстетически развитым зрителям.

Главный герой

представлен у Озерова не государственным деятелем и полководцем, а едва ли не «**модным любовником**», вполне в духе сентиментализма; действие трагедии совершенно неисторично,

события Куликовской битвы служат **фоном для вымышленной любовной интриги** с участием Димитрия, Ксении и безымянного Князя Тверского.



В **1809** году Озеров написал последнюю свою трагедию «**Поликсена**», и хотя сюжет ее был заимствован у Гомера, в пьесе содержались довольно прозрачные намеки на современную политическую ситуацию. Это и определило ее сценическую судьбу: после первого представления «Поликсена» была снята.

Взлет драматурга был чрезвычайно кратким, но пьесы Озерова долго держались в репертуаре и сыграли позитивную роль в истории отечественного театра. Это не были исторические трагедии в полном смысле слова: история в них трактовалась достаточно вольно и использовалась ради современных ассоциаций, которые от пьесы к пьесе обретали все более очевидный политический оттенок.



Озеров пытался отступить от традиций классицизма, попытки его были довольно робкие, но для своего времени существенные.

Под влиянием возникших в русской литературе течений — **сентиментализма** и **романтизма** — он наделял своих героев сильными чувствами, делал их более человечными и простыми.

Критика более позднего времени не признавала в пьесах Озерова особых достоинств. **Белинский** видел в них «расплывающуюся слезливую раздражительность чувствительности и искусственную красоту стилистики».

Пушкин не находил в них «достоинств великой народности», ибо драматург показывал народ лишь через выбор «предметов из отечественной истории» и «русские выражения», а не через «образ мыслей и чувствований».

Но декабристы высоко ценили Озерова.



«Аргивяне» В. К. Кюхельбекера и «Андромаха» П.А. Катенина как художественное воплощение программы декабристов.

Характерной для декабристской литературы является трагедия Кюхельбекера на сюжет из античной истории «Аргивяне» (1822-1823).

Изображая борьбу республиканского Коринфа против тирана Тимофана, Кюхельбекер стремится показать неизбежность крушения самодержавной власти как власти, неотделимой от насилия и чуждой народу.

Но свободу завоевывает не сам народ. Это долг и заслуга отдельных **героев-тираноборцев.** В «Аргивянах» эта роль поручена Тимолеону, брату Тимофана. Он обрисован как человек, преданный родине и свободе.

Трагедия полна революционного пафоса и носит ярко выраженный агитационный характер в ущерб исторической верности. Это делает трагедию «Аргивяне» одним из типичных образцов декабристской литературы. Для дворянского этапа революционного движения характерна переоценка роли героической личности в общественной борьбе.



В трагедии с античным сюжетом Кюхельбекер сохраняет черты традиционного жанра.

Хор, состоящий из **пленных аргивян** (отсюда название трагедии), дает морально-политическую оценку героям и событиям.

Трагедии не чужда идея **рока**.

Кюхельбекер сохраняет **единство времени** (но нарушает единство места).

Речь героев, без различия их общественного положения и конкретной ситуации, выдержана в «высоком», славянизированном стиле.

Однако в трагедии Кюхельбекера, особенно во второй ее редакции, заметно стремление выйти за нормы классицизма в сторону большего исторического и психологического правдоподобия.



В тюрьме и ссылке Кюхельбекер не переставал работать.

Он закончил в **1834** году историческую трагедию «**Прокопий Ляпунов**» — единственное декабристское произведение, где народ показан активной действующей силой.

Но по художественным приемам и по проблематике пьеса была привязана к тому времени, когда автор был на свободе. Не зная и не понимая перемен в общественной и литературной жизни, Кюхельбекер остался в своём времени.

В ссылке же предпринял он титанический труд — перевел многие исторические хроники и трагедии Шекспира. В 1845 году он отправил все созданное В. А. Жуковскому. Список содержал восемь оригинальных пьес и пять переводов, но при жизни Кюхельбекера ни поставлено, ни напечатано ничего не было.

Большое влияние на искусство начала XIX века оказали **декабристы**, которые придавали первостепенное значение театру как средству пропаганды политических идей (об этом даже было записано в Уставе Союза благоденствия).

Поэтому при тайных декабристских организациях создавались «побочные управы» и «вольные общества» («Зеленая лампа», например, была «побочной управой» Союза благоденствия).

Между разными группами декабристов единомыслия в вопросах эстетических не было. На страницах журналов и на заседаниях литературных обществ велись жаркие теоретические баталии, в которых рождалась художественная программа гражданского, политического театра, отразившая антикрепостнические, тираноборческие идеи декабристов и одновременно слабости самого движения — прежде всего отсутствие связи с народом. Свой положительный идеал они видели в герое-одиночке, борце против тирании, народу же отводили роль пассивную. По существу своему это было дворянское искусство.

Из всех жанров идеологи декабристского театра единодушно признавали **трагедию**.

Декабристы стремились к созданию и определенной актерской школы, уделяя большое внимание проблемам исполнительского искусства. Не ограничиваясь обсуждением сыгранных ролей, декабристы занимались с актерами. Так, Е. С. Семенова была ученицей Н. И. Гнедича, В. А. Каратыгин — учеником П. А. Катенина.



Екатерина
Семёнова,
трагическая актриса



Никола́й Ива́нович **Гне́дич** — поэт,
драматург, театральный педагог,
переводчик на русский язык
«Илиады».



**Ценность содержания
«Андромахи» — П.
Катенина — ее
тираноборческий
пафос.**

Создав теорию нового театра, декабристы не успели реализовать ее. Наиболее активно писал и переводил для театра

П. А. Катенин (1792—1853).

Самое значительное его произведение — стихотворная трагедия **«Андромаха»** (1819), самостоятельная пьеса на сюжет трагедии Расина.

Попавшая на сцену лишь в 1827 году пьеса успеха не имела, казалась безнадежно устаревшей. Пушкин, хотя и оценивал «Андромаху» довольно высоко, об авторе говорил, что тот «опоздал родиться — и своим характером и образом мыслей весь принадлежит 18 столетию».

Декабристы сыграли огромную роль в формировании общественных, политических и эстетических взглядов, они активизировали творческую мысль эпохи.

