МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВОЛГОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

КАФЕДРА ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

3 . П. Тинина

ИСТОРИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА

**ОТ АНТИЧНОСТИ ДО НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ**

Учебно-методическое пособие Часть I

АНТИЧНОСТЬ, СРЕДНЕВЕКОВЬЕ, ВОЗРОЖДЕНИЕ

Волгоград 2005

ББК 85.333 (4)я7 И90

Рекомендовано Методическим советом Волгоградского государственного института искусств и культуры; кафедрой истории и теории искусств и культуры факультета искусств Волгоградского государственного института искусств и культуры

Рецензенты:

И90

профессор Волгоградского государственного института искусств и культуры, канд. филол. наук В.Х. Разаков; доцент Волгоградского государственного университета, д-р. филол. наук О.А. Горбань

Тинина 3. П.

История европейского театра от античности до новейшего времени. Ч. I : Античность, средневековье, Возрождение : учеб­но-методическое пособие / З. П. Тинина. — Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2005. — с.

ISBN 5-85534-9669-0001-9

Учебно-методическое пособие содержит материалы по методике пре­подавания части I по истории и теории театра, в которую вошла история театра античности, средневековья и эпохи Возрождения. Эта часть включа­ет в себя краткий конспект лекционного курса, частично заменяющий три многотомных учебника (История зарубежного театра: В 3 ч. М., 1971—1977; История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956—1987; История зару­бежного театра: В 4 ч. М., 1981—1987) о наиболее значимых театральных событиях из истории европейского театра. Эти исторические события пост­роены в хронологическом порядке и с учетом современного менталитета, идеологических и политических реалий в нашей стране.

Учебно-методическое пособие рассчитано в помощь студентам I и II курса ВГИИК по дисциплине «История и теория театра» специально­сти 053300 «режиссура театрализованных представлений и праздников».

Работа представляет собой учебно-методическое пособие, содер­жащее материалы по методике преподавания дисциплины в соответ­ствии с ГОСТом и учебным планом по истории и теории театра.

ББК 85.333(4)я7

ISBN 5-85534-9669-0001-9

0то roCJa



З.П. Тинина, 2005 Оригина-макет.

Издательство Волгоградского государственного университета, 2005

I. ПРЕДИСЛОВИЕ

В данном учебно-методическом пособии части I ставится задача оказать методическую помощь в препо­давании «истории и теории театра», в частности, пре­емственности театрального искусства, а также пока­зать историческую хронологию и дать характеристику наиболее ярким событиям в истории европейского теат­ра. Решение этих задачь позволяет проследить наибо­лее заметные явления в истории мирового театра в условиях развития человеческой цивилизации, выявить основные причины возникновения и развития театра, а также показать главные тенденции эволюции театраль­ного искусства во всех его проявлениях.

История театра дает важные знания студентам и помогает им освоить комплексные сведения собственно об истории театра, драматургии и актерского мастер­ства, об особенностях и основных чертах европейского христианского типа культуры, повлиявшего на разви­тие театра, о состоянии театрального искусства в античное, средневековое время и в эпоху Возрождения.

Это пособие также дает студентам навыки изложе­ния общего хода истории мирового театра, выявления причинно-следственных связей наиболее важных собы­тий в области культуры, повлиявших на развитие исто­рии мирового театра. В процессе изучения истории театра студенты учатся самостоятельно работать с источниками театральной драматургии, с литературой о театре, связно и грамотно излагать материал перед аудиторией.

Предмет дисциплины позволяет познакомить с собы­тийной и творческой канвой исторического процесса в области европейского театра. Студенты получают зна­ния о хронологических периодах и особенностях разви­тия театра, драматургии и актерского мастерства. Эти знания позволяют ориентироваться в направлениях те­атрального искусства, осмыслить значение европейско­го театра в развитии мирового театра. Студенты знако­мятся также с именами выдающихся драматургов, режис­серов и актеров мирового театра, с произведениями драматургии, с терминологией и др.

Учебно-методическое пособие составлено на осно­ве опубликованных материалов, касающихся европейс­кой драматургии и ее истории, которые отражены в списке примечаний и библиографии по истории театра.

Хронологические рамки учебно-методического по­собия определены не случайно. Античный период в ис­тории театрального искусства является судьбоносным, поскольку именно в нем формируются многие элементы, получившие дальнейшее развитие и проявляющие себя в современном театре.

В учебно-методическом пособии уделено большое внимание проблемам формирования театра в контексте общих исторических событий, создававших условия для развития театра.

Готовясь к зачету и экзамену, студенту необходи­мо написать контрольную работу по выбранной им теме, а также самостоятельно проработать контрольные воп­росы и задания, данные в учебно-методическом посо­бии, используя рекомендованные источники и литера­туру.

Каждая тема контрольной работы (список тем поме­щен в конце учебно-методического пособия) может быть выбрана только одним студентом. В работе над темой следует сначала изучить соответствующую литературу, затем составить план письменной работы и изложить материал, раскрывающий выбранную тему.

В конце работы, которая непременно должна содер­жать собственные выводы студента и по литературе и, по актуальности выбранной им темы, следует привести список литературы в алфавитном порядке. В список литературы должны войти только те публикации, на основе которых написана контрольная работа.

В процессе изложения материала, при цитировании тех или иных авторов обязательно ставятся кавычки и делается сноска в конце страницы. Если студент из­лагает мысль автора, перефразируя авторский текст, то кавычки не ставятся, но непременно делается сноска на работу автора. Сноски могут быть постраничные и сквозные. Постраничные сноски начинают свою нумера­цию на каждой странице с единицы. Сквозные имеют последовательную нумерацию от цифры 1 и дальше от первой до последней страницы работы. В сносках со­гласно ГОСТу обязательно указывается фамилия и ини­циалы автора, название работы, место и год издания, номера страниц. Если работа не имеет самостоятель­ного издания, а помещена в сборнике статей, журна­ле, газете, а также в собрании сочинений, то в сносках указываются фамилия и инициалы автора кон­кретной работы, название работы, затем ставятся две косые линии справа налево. За линиями дается фами­лия и инициалы автора издания или редактора, соста­вителя, название сборника, журнала, газеты или со­брания сочинений, место и год издания, номер стра­ницы или страниц.

Так же, но в алфавитном порядке выполняется спи­сок источников и литературы, который помещается в конце работы. Если используемая студентом работа имеет самостоятельное издание, то страницы ее в списке литературы не указываются. Если труд автора не имеет самостоятельного издания, то указываются страницы его работы в том или ином издании.

План контрольной работы должен состоять из вве­дения, основной части, заключения и списка источни­ков и литературы.

Во введении определяется актуальность темы, де­лается обзор литературы, в которой так или иначе изучается эта тема, ставятся конкретные задачи, ко­торые будут решаться в основной части работы. Обзор литературы представляет собой краткий анализ по хро­нологическому принципу публикаций соответствующих работ авторов. В обзоре литературы указываются ини­циалы и фамилия автора, проблемы и задачи, которые ставит перед собой автор, метод, используемый в его исследовании, а также общие результаты работы в ре­шении проблем и задач. Если в контрольной работе привлекаются источники, то студент обязан после об­зора литературы и формулировки им задач дать краткую характеристику этим источникам. Характеристики бы­вают внешние и внутренние. Во внешней характеристике следует определить и указать: автора, место и год появления источника; материал, из которого он выпол­нен; причины и исторические обстоятельства, при ко­торых он появился; его название; структуру и объем. Внутренняя характеристика источника предполагает крат­кое изложение биографии автора источника, главного сюжета и идеи, определение языка, на котором написан источник. По объему введение должно занимать не бо­лее одной четвертой части от общего объема всей ра­боты.

В основной части контрольной работы студент, используя информацию источников и литературы, изла­гает самостоятельно тему, решая задачи, поставлен­ные им во введении работы. Если основная часть ра­боты состоит из нескольких параграфов, то каждый параграф заканчивается собственным выводом студен­та по изложенному им тексту. Если основная часть не делится на параграфы, то вывод по тексту должен быть в конце основной части. Объем основной части не должен превышать девяти страниц.

Заключение работы представляет собой подведение общих итогов по решению поставленных во введении задач и занимает не более одной четвертой части от общего объема всей работы.

Объем контрольной работы студента не должен пре­вышать пятнадцати и быть не меньше десяти печатных листов. Параметры текста следующие: текст печатает­ся в Microsoft Word, размер букв 12, интервал между строчками 1—1,5.

Контрольные работы студентов, написанные от руки, на проверку не принимаются. Выполненную работу на основе предлагаемых условий студент обязан сдать в свой деканат, где работа регистрируется и передается на проверку соответствующему преподавателю.

При подготовке к самостоятельной работе над темами студент обязан изучить предлагаемую литера­туру по конкретной теме, указанную в учебно-методи­ческом пособии, и выработать собственное представ­ление по каждому из вопросов темы. Практические занятия могут иметь разную форму в соответствии с учебным планом по дисциплине и возможностями препо­давателя. Это может быть коллоквиум по творчеству конкретных личностей или конкретной проблематике по истории театра, дискуссия о традициях и перспекти­вах развития театра, беседа за круглым столом на заданную тему. Это может быть семинар по заранее заявленным вопросам. Практические занятия могут со­провождаться просмотром видеоматериалов, а также коллективным просмотром спектаклей в театрах или массовых театральных представлений на площадях и улицах города с последующим обсуждением увиденного. Наконец, это может быть рубежное тестирование по изученному и повторенному студентами разделу курса. Как правило, с целью лучшего освоения студентами предмета преподаватель выбирает не одну, а несколь­ко приемлемых для него форм самостоятельного изуче­ния курса студентами, а также контроля над этим процессом. В данном учебно-методическом пособии использованы такие формы усваиваемости, как прослу­шивание лекций, самостоятельная работа студентов над темами семинарских занятий, самостоятельное написание контрольных работ, самостоятельная под­готовка по предложенным вопросам к зачету и работа с тестами по дисциплине. Однако этот перечень мето­дических форм преподавания может быть расширен за счет использования дополнительных форм преподава­ния, указанных в учебно-методическом пособии тем.

Успешное изучение студентом предмета основано на знании культурологии, этики, эстетики, истории материальной культуры, костюма и быта, истории сце­нографии, драмы и актерского мастерства, теории драмы, истории театральной критики, истории режиссуры, а также истории мировой и отечественной литературы, философии искусства, всеобщей и отечественной исто рии.

II. ИСТОКИ, ИСТОРИЯ И НОВАЦИИ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА

Истоки в целом культуры, и в частности театраль­ного искусства, находятся в доисторическом периоде, который принято называть «детством человечества»[[1]](#footnote-2). Они вызваны творческим потенциалом людей, способных очеловечивать природу, «вносить в нее свои убеждения и оценки, создавать творческими усилиями и сохранять посредством традиций некую идеальную реальность, мир символов, с его особыми языками и кодами, понятными и поддающимися расшифровке лишь им»[[2]](#footnote-3). Театр является одним из феноменов идеальной реальности, который по­лучил путевку в жизнь именно в Древней Греции по ряду причин.

Одна из причин связана с особым социально-эко­номическим, политическим и культурным развитием гре­ческих полисов в Гомеровский (XI—IX вв. до н. э.), Архаический (VIII—VI вв. до н. э.), классический (V— IV вв. до н. э.) и Эллинистический (IV—I вв. до н. э.) периоды истории Древней Греции. Например, в классический период по сравнению с бесправными об­щинниками Древнего Востока большая часть зажиточных землевладельцев, то есть средних граждан Греции, имели гарантии своего благосостояния, были полноп­равными гражданами и воинами в стране. Эта катего­рия гражданства позволяла им быть социально актив­ными и формировать благоприятную среду для развития культуры.

Вторая причина вызвана демократическим устрой­ством многих полисов Древней Греции. «Отсутствие замкнутого слоя правящей, отделенной от основной массы гражданства бюрократии и наемной армии, кон­центрация власти в руках Народного собрания, еже­годно сменяемый и контролируемый аппарат управле­ния, ополчение как основа военной организации по­рождали близость государственных институтов и ос­новной массы гражданства, предполагали активное участие граждан в государственных делах, достаточно культурную и политически мыслящую личность»[[3]](#footnote-4).

Кроме того, в Древней Греции в сравнении с Древ­ним Востоком отсутствовала могущественная жреческая организация, которая могла бы монополизировать ду­ховное развитие населения. Это предопределило мно­гие проявления греческой культуры, а именно свобод­ный характер образования, особую систему воспита­ния, формирования мировоззрения, а также театраль­ного искусства.

Мощным фактором глубокого эстетизма греческой культуры стала необыкновенная красота окружающей природы в Балканской Греции с ее горными вершинами, зелеными долинами, синим морем и голубым небом. За­ложенные в этой природе соразмерность и естественная гармония были реализованы чувствительными к природе греками во всех направлениях культурного творчества, в том числе и театрального.

Следующим источником интенсивного развития гре­ческой культуры и театра стали особенности гречес­кой религии. Религия у греков, как и у других наро­дов, была неотъемлемой частью культуры. Но греки воспринимали своих богов непременно в образе краси­вых, могучих, а не всемогущественных существ. Гре­ческие боги, как и все люди, подчинялись закону высшей необходимости. Это приземляло греческих бо­гов, делало их мир ближе к человеку через полубо­гов-героев, а человека в его сознании поднимало до уровня богов, давало ему силы и перспективы для создания художественных образов героизированных, сильных людей.

Античному театру предшествовал длительный пери­од развития культуры. В преддверии рождения самого древнего на территории Европы греческого театра сна­чала развивалось разнообразное устное народное твор­чество в виде пословиц, поговорок, трудовых и обря­довых песен, гимнов богам и, наконец, мифов. Затем появляются эпические поэмы «Иллиада», «Одиссея» Го­мера в VIII в. до н. э., которые представляют психо­логические и нравственные типы аристократической среды тогдашнего греческого общества. Появляются лиричес­кие произведения поэта Тиртея во второй половине VII в. до н. э., где он, обращаясь в своих элегиях к спартанцам, связывает высшую добродетель человека с победой в войне, а также другие произведения лири­ческих поэтов VII—VI вв. до н. э.[[4]](#footnote-5)

Драма родилась в Греции в VI в. до н. э. Рождение греческой драмы и театра связано с обрядовыми игра­ми, посвященными богам — покровителям земледелия, а именно Деметре, ее дочери Коре, Дионису. Обрядовые игры превращались в культовую драму. В городе Элев- сине во время мистерий, то есть таинств, на которых присутствовали лишь посвященные, устраивались игры, где изображалось бракосочетание Зевса и Деметры, похищение Коры Плутоном, скитания Деметры в поисках дочери и возвращение Коры на землю. На праздниках, посвященных Дионису, распевали не только торжествен­ные, но и веселые карнавальные песни. Шумные веселья устраивали ряженые, составлявшие свиту Диониса. Уча­стники праздничного шествия мазали лицо винной гу­щей, надевали маски и козлиные шкуры. Из обрядовых игр и песен в честь Диониса выросли три жанра древ­негреческой драмы: трагедия, комедия и сатировская комедия, названная так по хору, состоявшему из сати­ров и пр. Трагедия, по свидетельству Аристотеля, брала начало от запевал дифирамба, комедия — от за­певал фаллических песен, то есть песен, в которых прославлялись плодоносящие силы природы. К диалогу, который вели эти запевалы с хором, примешивались элементы актерской игры, и миф как бы оживал перед участниками праздника.

Уже во второй половине VI в. до н.э. трагедия достигла значительного развития. Античная история передает, что первым афинским трагическим поэтом был Феспид (VI в. до н. э.). Первая постановка его траге­дии (название ее неизвестно) состоялась весной 534 г. до н. э. на празднике Великих Дионисий. Этот год при­нято считать годом рождения мирового театра. Феспиду приписывают усовершенствование масок и театральных костюмов. Но главным нововведением Феспида было вы­деление из хора одного исполнителя, актера. Этот ак­тер, или, как его называли в Греции, гипокрит (ответ­чик), мог обращаться к хору с вопросами, отвечать на вопросы хора, изображать по ходу действия различных персонажей, покидать сценическую площадку и возвра­щаться на нее. Ученик Феспида Фриних (ок. 54 0 — ок. 47 0 гг. дон. э.) расширил сюжетные рамки трагедии. Он вывел их за пределы мифов дионисийского круга. Фрини- ху принадлежал ряд трагедий на исторические сюжеты, написанные им по свежим следам событий. Например, в трагедии «Взятие Милета» (ок. 492г. до н. э.) изобра­жалось взятие и разграбление персами в 4 94 г. города Милета, восставшего вместе с другими греческими го­родами Малой Азии против персидского владычества. Произведения Феспида и Фриниха показывают, что уже первые драматурги живо откликались на вопросы совре­менности и сделали театр местом обсуждения важнейших проблем общественной жизни, трибуной для утверждения демократических принципов Афинского государства.

Трагедия (буквально — «песня козлов») возникла из хоровой песни, из дифирамба, распевавшегося «са­тирами», одетыми в козлиные шкуры и изображавшими веселых постоянных спутников бога вина Диониса. Та­кие «хоры козлов» были в Греции еще в VII в. до н. э. Но в V в. афинский тиран Писистрат учредил общегосу­дарственный праздник Великих Дионисий. Это событие положило начало официальному рождению и развитию гре­ческой трагедии. Трагедия отражала серьезную сторо­ну дионисийского культа. С нее начинались праздники в честь Дионисия. Хор в греческой трагедии играл не меньшую роль, чем актеры, и это сближает ее с совре­менной оперой или ораторией. Темы и сюжеты трагедий заимствовались из мифологии. Поначалу разыгрывались сцены из мифов только о самом Дионисе, а позднее — и из других мифов. В первой половине V в. до н.э. поэт Эсхил вывел перед зрителями второго актера, а Софокл

* третьего. Так, древний «хор козлов» окончательно преобразился в драму.

Аттическая трагедия обязана своей неувядающей славой трем великим поэтам V в. до н.э., а именно Эсхилу, Софоклу и Еврипиду, на долю которых в клас­сический период приходится расцвет греческой куль­туры .

Эсхил (525—456 гг. до н.э.), древнегреческий поэт

* драматург, является «отцом трагедии». Он родился в аристократической семье в Элевсине, близ Афин. Но, несмотря на свою принадлежность к аристократическо­му роду, Эсхил развивал в своем творчестве идею мо­лодой афинской демократии. В его трагедии «Персы» (472 г. до н.э.), в которой он как участник описал битву при Саламине (480 г. до н.э.), восточный дес­потизм и произвол персидского царя Ксеркса потерпел поражение от афинян. В наиболее совершенном его со­чинении трилогии «Орестея» (458 г. до н. э.), состо­явшей из трех трагедий («Агамемнон», «Хоэфоры», «Эв­мениды») , установленный Афиной суд, ареопаг, вынес приговор Оресту и тем самым старому родовому праву кровной мести. Мировоззрение Эсхила было религиоз­но-мифологическим. Об этом свидетельствует его, воз­можно, самая известная трагедия «Прикованный Проме­тей», повествующая о подвиге титана Прометея, пода­рившего огонь людям, и жестоко за это наказанного богом Зевсом. Несмотря на то, что симпатии автора на стороне героя — человеколюбца и богоборца, прослежи­вается закон справедливого возмездия богов титану Прометею. Эсхил ввел в свои трагедии второго актера, открыв тем самым возможность более глубокой разра­ботки трагического конфликта, усилил действенную сторону театрального представления. Всего Эсхил на­писал около 8 0 трагедий и сатировских драм. До нас дошло полностью только семь трагедий. Из других про­изведений сохранились небольшие отрывки. Эсхил не­задолго до своей смерти отправился на Сицилию, где и умер в городе Геле.

Итак, Эсхил был свидетелем афинской демократии, что отразилось на его творческом настроении. Оно отличалось, с одной стороны, суровой бодростью и доверием к справедливому устройству мира, а с другой — страхом перед возможным нарушением человеком миро­вой «меры». Эсхил превратил трагедию из обрядового действа в собственно драматический жанр, впервые введя второго актера и тем самым создав предпосылку для диалогического конфликта. Форма трагедий Эсхила со­храняет архаическую монументальность, композицион­ную симметрию и статичность, хор продолжает удержи­вать ведущую роль, характеристика действующих лиц отличается строгой цельностью, исключающей противо­речия и нюансы в трилогии «Орестея» и произведении «Семеро против Фив». Среди образов Эсхила особое место занимает Прометей, наделенный чертами борца, сознательно принявшего на себя страдания ради улуч­шения условий жизни человеческого рода.

Софокл из Афин (4 96—406 г. до н. э.), древнегре­ческий поэт — драматург, является одним из трех ве­ликих представителей античной трагедии, который по времени жизни и характеру творчества занимает место между Эсхилом и Еврипидом. По преданию, Софокл напи­сал свыше 120 трагедий, из которых до нас дошло только семь. Среди них самыми знаменитыми стали «Царь Эдип» (429—425 гг. до н. э.) и «Антигона» (442 г. до н. э.) . В них он поднял тему, которая в дальнейшем стала вечной для мирового искусства, а именно о ме­сте человека в обществе и мире.

Эта проблема особенно ярко выражена в образе фиванского царя Эдипа, который стал игрушкой в руках могучих богов, заставивших его вести преступную жизнь.

Он стал убийцей своего отца, женился на своей мате­ри, родил детей, которые одновременно являлись ему и братьями. Но Эдип не смирился с данной ему судьбой и бросил вызов богам. Он ослепил себя, ушел из Фив и стал скитаться по Греции, стремясь очиститься от наложенного роком преступления. В конце концов, он достиг духовного очищения и в предместье Афин Коло­не, где нашел свое последнее пристанище, превратился в героя и покровителя Колона. Так Эдип силой своего страдания преодолел тяжелые удары судьбы, намечен­ной богами.

Эдип Софокла, предстает мудрой, добродетельной и сильной личностью, не побоявшейся вступить в про­тивоборство с могучими богами ценой своего здоровья и благополучия. В целом мировоззрение и мастерство Софокла отмечены стремлением к равновесию нового и старого. Прославляя мощь свободного человека, он предостерегал в то же время от нарушения традиций, религиозных гражданских норм жизни. Усложняя психо­логические характеристики своих героев, Софокл од­новременно сохранял общую монументальность образов и композиции. Трагедии Софокла «Царь Эдип», «Антиго­на», «Электра» и др. являются классическими образца­ми жанра и сохраняются в репертуаре современных те­атров.

Еврипид с Саламина (48 0—40 6 гг. до н. э.) внес в греческую драму свое новаторство. Он написал 92 пье­сы. Из них сохранились лишь 18, но это больше чем пьес Эсхила и Софокла. В наиболее знаменитой пьесе «Медея» (431 г. до н. э.) он впервые в истории театра Древней Греции показал свою героиню не как цельное и неизменное существо, которому противостояла внешняя сила, а как постоянно развивающуюся личность, разди­раемую противоречивыми страстями.

Дочь колхидского царя Медея была увезена из Кол­хиды предводителем аргонавтов Ясоном в Грецию. Там он ее бросил и вступил в выгодный брак с дочерью коринфского царя. Медея, которая в свое время помог­ла Ясону добыть золотое руно, спасла от гибели ценой жизни своего брата, оставила ради него свою страну и родила ему детей, была возмущена предательством воз­любленного и решила ему отомстить путем убийства его детей.

Воистину от любви до ненависти один шаг. Автор драмы показал страшное смятение чувств героини — любящей матери и жестокой мстительницы. В этой борь­бе чувств победила месть. Так любящая жена и нежная мать превратилась в ненавидящую своего мужа женщину и убийцу собственных детей. Описывая образ Медеи в развитии, Еврипид ясно показал непредсказуемость результата борьбы страстей в душе человека. Сама по себе непредсказуемость была судьбой Медеи. Такая трактовка образа стала художественным открытием Ев- рипида. В этом образе получила разработку замеча­тельная идея об исследовании внутреннего мира чело­века, который состоит из низменных и высоких страс­тей. Художественный метод углубления во внутренний мир человека, который открыл Еврипид, оказал влияние на Шекспира. В театрах нашего времени ставится его бессмертная «Медея», а бушующая буря ее противоречи­вых страстей и сейчас потрясает своей художественной правдой.

Большой популярностью в Древней Греции пользо­вался и комедийный жанр. Слово «комедия» происходит от двух слов «комос» и «одэ». «Одэ» переводится как «песнь». «Комос» — это шествие подвыпившей толпы ряженых, осыпавших друг друга шутками и насмешками на сельских праздниках в честь Диониса. Поэтому ко­медия означает «песнь комоса». Наиболее благоприят­ные условия для создания комедий сложились в демок­ратических Афинах, где допускалась большая свобода критики как отдельных лиц, так законов и учреждений. Афинская комедия развивалась в основном на полити-

5 Об исторических условиях развития древнегреческого театра в эпоху эллинизма см. : Греция и Ближний Восток в эпоху эллинизма. Эллинисти­ческие общества и государства. Завоевание их Римом. Конец IV — I вв. до н. э. // История Древней Греции / Под ред. В.И. Кузищина. М., 1986. С. 275—365.

ческом материале и носила политический характер. Политическая комедия достигла своего наивысшего рас­цвета в творчестве великого афинского драматурга Аристофана (450—388 гг. до н. э.), которого принято считать «отцом комедии». Сохранилось до наших дней 11 его комедий. В них автор дал описание самых раз­личных слоев населения, поднял многие злободневные проблемы афинского общества, а именно, отношение к союзникам, вопросы войны и мира, проблемы коррупции должностных лиц и бездарности полководцев в «Лисис- трате», неразумность некоторых решений Народных со­браний и пр. Он высмеивал краснобаев-софистов и, в частности, философа Сократа в «Облаках», заседатель­скую суету и любовь к сутяжничеству, неравномерное распределение богатств и трудности афинских земле­дельцев. Взгляды Аристофана на злободневные пробле­мы эпохи, резко выраженные в его творчестве, отвеча­ли интересам консервативно-демократического кресть­янства. Поэт-комедиограф с недоверием относился к радикальной демагогии, которая способна увлечь го­родские низы общества. Свое отношение к радикалам он выразил и описал в комедийной форме во «Всаднике». В отличие от трагиков Аристофан не ставил в своих ко­медиях глубоких философских вопросов. Но его заслуга как автора пьес в том, что он дал реалистическое описание многих сторон афинской жизни. Его комедии стали ценным историческим источником эпохи. Аристо­фан разработал множество остроумных, фантастичес­ких, комедийных ситуаций, например, в пьесах «Ахар- няне» и «Птицы». Его разработки стали широко исполь­зоваться последующими комедиографами до настоящего времени. Комедии Аристофана написаны сочным образ­ным языком, тонко выражавшим остроумное содержание его произведений.

В целом в комедии гораздо шире, чем в трагедии, к мифологическим примешивались житейские мотивы, которые постепенно стали преобладающими или даже единственными. Во время комоса стали разыгрываться небольшие сценки бытового и пародийно-сатирического содержания. Эти импровизированные сценки представ­ляли собой элементарную форму народного балаганного театра и назывались мимами (от греч. слова мимос — подражание, воспроизведение). Исполнители этих сце­нок также назывались мимами. Мимы выступали в тради­ционных масках народного театра: горе-воин, базар­ный воришка, ученый-шарлатан, простак, дурачащий всех, и пр. Песни комоса и мимы являются главными истоками древней аттической комедии.

Как уже говорилось, возникшая из аттического комоса комедия V в. до н. э. была политической по своему содержанию. Она затрагивала вопросы политического строя, внешней политики Афинского государства, воп­росы воспитания молодежи и пр. Кроме того в ней допускалась полная свобода карикатурного изображе­ния отдельных граждан под конкретными подлинными име­нами. Однако сам образ известной личности создавался в аттической комедии не как индивидуальный, а как обобщенный, близкий к маске комедийного народного театра. Например, Сократ в «Облаках» Аристофана на­делен не собственными чертами характера и поведения, а всеми свойствами ученого-шарлатана, одной из люби­мых масок народных карнавалов. Такая комедия могла существовать только в условиях афинской рабовладель­ческой демократии.

В эпоху эллинизма (IV—I вв. до н. э.) греческий театр классической поры претерпел существенные из­менения. Изменения связаны с новыми историческими условиями [[5]](#footnote-6). В этих условиях по-прежнему ставятся комедии и трагедии. Но судить о художественных дос­тоинствах трагедий IV в. сегодня проблематично, по­скольку от них сохранились лишь небольшие фрагменты. Древнегреческая комедия этого периода изучена луч­ше. До нас дошли целиком одна пьеса и несколько отрывков из других пьес древнегреческого поэта — комедиографа, главного представителя новой аттичес­кой комедии Менандра (ок. 343 — ок 291 гг. до н. э.) . Менандр писал свои комедии в духе бытового правдопо­добия, изображая конфликты частной, семейной жизни. Его комедии отмечены пафосом гуманности. В них Ме­нандр достиг тонкости индивидуальных характеристик своих героев.

Комедию эллинистической эпохи называют новой ат­тической комедией. Ее расцвет приходится на IV—III вв. до н.э. В это время изменяется менталитет обще­ства. На смену представлений о божественном миропо­рядке и вере в конечное торжество справедливости приходит убеждение во всемогуществе случая. Новое мировоззрение греческого общества отразилось и в новой комедии. Она ограничивается сюжетами только семей- но-бытовых отношений, через них воспроизводит со­временную ей жизнь. В новой комедии случай определя­ет возникновение и решение конфликтов в семье. В ней играет большую роль мотив любви. Авторы новой атти­ческой комедии широко использовали психологическую теорию ученика Аристотеля Теофраста. Согласно тео­рии Теофраста, свойства характера человека проявля­ются в его внешности и поступках. Это отразилось на оформлении театральных масок, которые помогали зри­телям точно распознавать тот или иной персонаж. В новой комедии заметно также влияние Еврипида, кото­рое отразилось на близости героев к жизни, раскрытии их душевных переживаний.

Другой особенностью новой комедии стало отсут­ствие в ней хора, который бы органически был связан с развитием действия. Хор отныне выступал только в антрактах. В прологе новой комедии давалось краткое изложение событий, что должно было помочь зрителю разобраться в сложной интриге сюжета.

Следующей особенностью новой комедии была ее гуманно-филантропическая направленность. В лучших произведениях проводились передовые идеи эллинисти­ческой философии, которая проповедовала более мяг­кие, более гуманные отношения между людьми. Несмотря на отсутствие политической тематики, в новой комедии получали отражение такие важные проблемы, как методы воспитания, отношение к женщине, к представителям различных слоев населения, к чужестранцам.

Новая аттическая комедия пользовалась огромным успехом у публики. Зрителей привлекало то, как раз­рабатывается даже банальный сюжет или привычная маска: пружиной действия стала ловко устроенная интрига, развитие которой велось тонко и искусно.

Организация театральных представлений и сцени­ческое действие в Древней Греции тоже заслуживают к себе особого внимания, поскольку многие элементы прошлого имеют место в современном театральном ис­кусстве, а ряд моментов можно было бы воскресить в сегодняшней жизни.

Древнегреческий театр являлся государственным уч­реждением. Он был практически рассчитан на все насе­ление города. В нем насчитывалось несколько десятков тысяч мест. Театр Диониса, например, в Афинах имел 17 тысяч мест, знаменитый театр в Эпидавре, который хорошо сохранился и сегодня является действующим театром, — 20 тысяч мест. Грандиозными были театры в Мегалополе — на 40 тысяч мест, в Эфесе — на 60 тысяч мест. Театральные представления стали органической частью повседневной жизни греков. В Афинах, напри­мер, был учрежден специальный государственный фонд, так называемые театральные деньги, который предназ­начался для раздачи бедным гражданам, чтобы они мог­ли выкупить театральные билеты. Этот фонд не трогали при самых больших финансовых затруднениях государ­ства, даже в случае военных действий 6.

Организацию театральных представлений государ­ство также брало на себя через специально назначен­ных лиц. Драмы ставились на трех праздниках в честь Диониса: на Малых или Сельских Дионисиях — в декабре — январе по нашему календарю; Ленеях — в январе — феврале; на Великих или Городских Дионисиях — в мар­те — апреле.

Драматические представления проходили как со­стязания драматургов, хорегов, актеров. В них уча­ствовали три трагических и три комических поэта.

Каждый из трагиков должен был представить 4 пьесы: три трагедии и одну сатировскую драму. Трагедии и сатировская драма были связаны одним сюжетом, кото­рый сначала разыгрывался в трагедиях, а затем повто­рялся в сатировской комедии. Трагическая трилогия и сатировская драма составляли тетралогию. Комические поэты представляли по одной комедии. Состязания про­должались 3 дня. Каждый день с утра играли тетрало­гию одного драматурга. Под вечер исполняли одну ко­медию. К участию в состязаниях допускались только новые произведения. Архонт, высшее должностное лицо в Афинах, давал разрешение драматургу на постановку пьесы и на набор хора. Издержки, связанные с обуче­нием хора, изготовлением костюмов, репетициями и пр., брали на себя богатые граждане Афин. Готовивший хор для драматических состязаний назывался хорегом. По­скольку у каждого драматурга был свой хор, то для драматических состязаний требовалось 6 хорегов. Ис­полнение обязанностей хорега было почетным делом. Считалось, что хореги, актеры и члены хора находи­лись под особым покровительством божества. Все они на время подготовки к драматическим состязаниям ос­вобождались даже от военной службы. Состязания суди­ли особые выборные лица. Для победивших драматургов были установлены три награды. Но третье место в со­стязаниях считалось поражением. Победившие драма­турги получали от государства гонорар и награждались венком из плюща. Хореги победившего драматурга, име­ли право воздвигнуть памятник в ознаменование своей победы с указанием времени представления, имени по­бедившего драматурга, названия пьесы и имени хорега. Кроме того, результаты состязаний вносились в особый протокол, который хранился в государственном архиве Афин. Такие протоколы назывались дидаскалиями.

По преданию, Феспид сам был единственным актером в своих трагедиях и назывался протагонистом. Второй актер, которого ввел Эсхил, назывался девтерагонис- том, а третий, введенный младшим современником Эсхи­ла Софоклом — тритагонистом. Но основные роли испол­нял всегда протагонист. Как уже было сказано, актеры пользовались большим почетом в Греции и занимали высокое общественное положение в стране. Актером мог быть только свободнорожденный гражданин. Актеров из­бирали на высшие государственные должности, напри­мер, в Афинах отправляли в качестве послов в другие государства. Поскольку в спектаклях было всего 3 актера, то каждому из них приходилось играть не­сколько ролей. Но значительная часть драмы, как пра­вило, проходила не перед глазами зрителей, а за сце­ной. Зрители же узнавали о происходящем за сценой через вестников, домочадцев и слуг. Если в пьесе планировались роли без слов, то для их исполнения привлекались статисты, то есть актеры — непрофесси­оналы. Женские роли исполнялись мужчинами. Актеры выступали в масках, поэтому мимика лица была исклю­чена из игры. При этом особое внимание уделялось жестам, безукоризненной дикции, звучности и вырази­тельности голоса, развитию способностей актера в искусстве танца и пения.

Необходимость маски на лице актеров была вызвана несколькими причинами. Во-первых, маска позволяла мужчинам играть женские роли, во-вторых, без нее были бы плохо видны лица актеров зрителям дальних рядов в огромных театрах Древней Греции. Маски дела­лись из дерева либо из полотна. Полотно натягивалось на каркас, покрывалось гипсом и раскрашивалось в соответствии с характером маски. Маска прикрепля­лась к парику и одевалась на голову. К ней в случае необходимости прикреплялась борода. У трагической маски делали выступ надо лбом (онкос), а комические маски, которые должны были вызывать смех, носили карикатурный и гротесковый характер.

Одежда и обувь у трагических и комических масок также были различны. Трагический актер надевал на себя видоизмененную пышную одежду жрецов Диониса. Она представляла собой плащи с длинными рукавами и либо до пят, либо короткие. Длинный плащ (гиматий) располагался вокруг тела складками, короткий — с застежкой на плече — назывался хламида. Театральным хитоном называлась одежда из льняной ткани в виде широкой рубашки. Особые плащи носили выдающиеся пер­сонажи. Например, царь был в длинном плаще пурпурно­го цвета, царица — в белом плаще с пурпурной каймой. На театральных хитонах и плащах вышивались цветы, пальмы, спирали, арабески, фигуры людей и животных. На ноги трагические актеры надевали котурны. В обыч­ной жизни котурнами называли башмаки с высокими го­ленищами. Сценические же котурны отличались от них тем, что имели толстую из нескольких слоев подошву, которая увеличивала рост актера. Кроме того, актеры укрепляли под одеждой сценические подкладки или не­большие подушки. Для трагического актера эти под­кладки вместе с котурнами и париком с онкосом служи­ли для сохранения естественных пропорций тела наряду с его величественностью. Для комедийного актера по­душки и прокладки, напротив, служили для нарушения пропорций человеческого тела, чтобы вызывать смех зрителей.

Хор в трагедиях и комедиях также выполнял раз­ную функцию и поэтому выглядел внешне по-разному. Трагический хор, состоявший из 12 — 15 человек, изображал людей, близких к герою. Например, в «Про­метее Прикованном» Эсхила хор составляли дочери Океана — Океаниды, которые сочувствовали страданиям Проме­тея и готовы были разделить его судьбу. Комедийный хор, состоявший, как правило, из 24 человек, изоб­ражал не только людей, но и животных, различных мифологических и сказочных существ. Например, в комедии Аристофана «Облака» хор изображал Облака. С

1. Культура Древнего Рима // Культурология. История митровой куль­туры. / Под ред. проф. А.Н. Марковой. М., 1998. С. 119.
2. «Лациум» — место образования общины, на котором сформировался город Рим, ставший в дальнейшем административным центром Лацио (обла­сти) в Центральной Италии на Апеннинском полуострове. Эта область сегод­ня разделена на провинции: Витербо, Латина, Риети, Рим, Фрозиноне.

появлением второго и третьего актеров в драмах зна­чение хора ослабевало, но исчезло до конца как кол­лективного героя, который раскрывал основной фило­софский и человеческий смысл драмы, решение ее ос­новного конфликта.

Драматические представления в Афинах начинались на рассвете и шли до самого вечера. Зрители ели и пили в самом театре. Все были одеты в праздничные одежды с венками на голове. Афинская публика непос­редственно выражала свое отношение к пьесе. Если пье­са нравилась, то зрители аплодировали и одобрительно кричали. Если не нравилась — они свистели, стучали ногами, забрасывали актеров камнями, требовали пре­кратить пьесу и начинать новую. Это серьезно влияло на успех представления. Для получения успеха у зрите­лей или понижения успеха противника некоторые авторы пользовались подставными лицами в публике. Например, комедиограф Филемон не раз с успехом использовал под­ставных лиц против своего противника Менандра.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

* 1. Каковы истоки древнегреческого театра?
  2. Какие элементы народной культуры легли в основу рож­дения драмы в Греции VI в. ?
  3. Благодаря каким афинским поэтам трагедия достигла высокого развития во второй половине VI в. В чем заключаются их новации в развитии трагедии?
  4. Кто из древнегреческих поэтов является «отцом траге­дии». Расскажите о его жизни и творчестве?
  5. Чьи трагедии из числа древнегреческих поэтов-драма­тургов считаются и сегодня классическим образцом тра­гедийного жанра. В чем новаторство этого драматурга в развитии трагедии?
  6. В чем новаторство драматурга Эврипида и его влияние на последующее развитие драмы?
  7. Охарактеризуйте особенности комедийного древнегре­ческого жанра.
  8. Расскажите о творчестве великого комедиографа Аристо­фана .

9. Какова специфика новой аттической комедии в эллини­стическую эпоху?

* + 1. Каково значение театра и особенности организации театральных представлений в Древней Греции?
    2. В чем специфика актерской игры и мастерства в древ­негреческом театре?
    3. Каковы функциональные особенности масок, одежды и обуви актеров?
    4. Назовите отличия функций хора в древнегреческих тра­гедиях и комедиях.
    5. Каков характер афинского зрителя и его роль в успехе представления?

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ **Источники**

* + - 1. Аристофан. Всадники. Мир. Лягушки... // Аристофан. Комедии: В 2 т. М., 1954.
      2. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 ч. / Сост. и ред. С.С. Мокульский. М., 1953 — 1955.
      3. Еврипид. Медея. Ифигения в Авлиде // Эврипид. Пьесы. М., 1960.
      4. Софокл. Антигона. Царь Эдип // Софокл. Драмы. М., 1990.
      5. Эсхил. Персы. Орестея // Эсхил. Трагедии. М., 1989.

Литература

* + - * 1. Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств. М. , 1979.
        2. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
        3. Головня В.В. История античного театра. М., 1972.
        4. Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевро­пейского театра от возникновения до 1789 г. М. — Л., 1941.

9 Культура Древнего Рима.. . С. 124 .

* + - * 1. Кузищин В.И. Культура Греции классического периода / / История Древней Греции / Под ред. В.И. Кузищина. М., 1986.
        2. Культурология. История мировой культуры / Под ред. проф. А.Н. Марковой. М., 1998.
        3. История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956 — 1987.
        4. История зарубежного театра: В 3 ч. М., 1971 — 1977.
        5. История зарубежного театра: В 4 ч. М., 1981 — 1987.

III. ИСТОРИЯ ДРЕВНЕРИМСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Древнейшей цивилизацией на Апеннинском полуост­рове является Этрусская цивилизация. В Средней и Северной Италии в I тысячелетии до н. э. этруски еще до римлян создали федерацию городов-государств. «Ка­менные стены и здания, четкая планировка улиц, пере­секавшихся под прямым углом и ориентированных по странам света, — характерные черты этих городов»7. Большой вклад этруски внесли и в развитие театраль­ного искусства. Но на этрусскую культуру заметное влияние оказали греки, появившиеся в Италии в эпоху Великой колонизации (VIII — VI вв. до н. э.), первого царского периода римской истории. Началом этого пе­риода традиционно считается основание Рима в 753 году до н. э., который как город-государство гречес­кого типа сложился лишь к концу этого периода. В Риме правили 7 царей. Из них 3 последних царя были этрусского происхождения. Этруски восприняли от греков очень многие формы и элементы древнегреческой куль­туры, в том числе образы греческой мифологии, гоме­ровский эпос, обрядовые игры.

Истоки древнеримского театра, как и в Греции, восходят к обрядовым играм, богатым карнавальными элементами. Таковым был праздник Сатурналий в честь итальянского божества Сатурна. В этот праздник про­исходило так называемое «переворачивание» привычных общественных отношений. Скажем, господа на время становились «рабами», а рабы «господами».

Одним из источников римского театра и драмы стали сельские праздники сбора урожая. Эти празд­ники возникли в отдаленные времена, когда Рим пред­ставлял собой небольшую общину Лациума8. Уже тогда по деревням справлялись праздники в связи с окон­чанием жатвы. На этих праздниках распевались весе­лые грубоватые песни — фесценнины, выступали 2 по- лухория, которые обменивались шутками подчас язви­тельного содержания. Фесценнины зародились еще при родовом строе и существовали в последующие века. В них, по свидетельству Квинта Горация Флакка, римс­кого поэта (65 г. дон.э. — 8 г. до н.э.), находила отражение социальная борьба между плебеями и пат­рициями .

Существовала в древнеримской культуре и другая форма примитивных зрелищ — сатура. Основой для сатур служили мимические танцы также этрусских плясунов. В 3 64 г. до н.э. Рим постигло моровое поветрие. Римля­не, чтобы остановить эту трагедию, решили умилости­вить богов путем организации сценических игр. Для этой цели из Этрурии были приглашены актеры-плясуны, которые исполняли свои танцы под аккомпанемент флей­ты. Этрусским актерам стала подражать римская моло­дежь, которая прибавила к пляске шуточный диалог, написанный нескладными стихами и сопровождаемый же­стикуляцией. Этот вид танца стал называться сатурой, что в переводе на русский язык означает «смесь». Сатуры представляли собой драматические сценки бы­тового и комического характера, включавшие в себя диалог, пение, музыку и танцы.

Еще одним видом драматических представлений ко­мического характера являлись ателланы, позаимство­ванные у других племен Апеннинского полуострова, с которыми Рим вел непрерывные войны. Молодежь увлек­лась и этими играми, стала устраивать их в дни праз­дников.

В ателлане действовало 4 постоянных комических персонажа: Макк, Буккон, Папп и Доссен. Твердого текста ателланы не имели. Поэтому при их исполнении открывался широкий простор для импровизации.

К народной драме восходит и мим. Как и в Греции, мим воспроизводил сценки из народного быта, иногда пародировал мифы, выводя в шутовском виде богов и героев.

Так в Риме существовали примерно те же обрядовые игры, что и в Древней Греции. Дальше слабых зачатков драмы развитие народного театра здесь не пошло. Это­му мешали консервативный уклад римской жизни и силь­ное сопротивление жрецов. В Риме не сложилась само­стоятельная мифология, которая в Греции стала осно­вой искусства, в том числе и драмы.

В эпоху Поздней Республики (60-е гг. III в. до н. э. — конец I в. до н. э.) римская культура отлича­лась эклектизмом многих ее сторон, то есть механи­ческим соединением многих начал этрусской, исконно римской, италийской и греческой культур.

Немаловажное значение в развитии римской культу­ры, как и древнегреческой, играла религия. На римскую религию, начиная с III в. до н.э., особенно большое влияние начала оказывать греческая религия. «Происхо­дит отождествление римских богов с греческими: Юпите­ра — с Зевсом, Нептуна — с Посейдоном, Плутона — с Аидом, Марса — с Аресом, Юноны — с Герой, Минервы — с Афиной, Цереры — с Деметрой, Венеры — с Афродитой, Вулкана — с Гефестом, Меркурия — с Гермесом, Дианы — с Артемидой» и пр 9. Только одному Греческому богу Апол­лону не нашлось аналога в римском пантеоне. Он был воспринят римлянами с греческим именем. В этом панте­оне было и чисто италийское божество входа и выхода и всякого начала двуликий Янус.

Римляне заимствовали у греков также литератур­ную драму, приспособив к своим понятиям и вкусам.

После победоносного окончания первой Пунической войны Рима с Карфагеном (264 — 241 гг. до н. э.) на праздничных играх 24 0 г. до н. э. было решено устро­ить драматическое представление. Постановку поручи­ли греку Андронику, находившемуся в рабстве у римс­кого сенатора, давшего ему латинское имя Ливий. Пос­ле получения воли Ливий Андроник остался в Риме и стал обучать греческому и латинскому языку сыновей римской знати. Именно его постановки трагедий и ко­медий, которые он переработал с греческого образца, дали первый толчок развитию римского театра.

С 235 г. до н. э. свои пьесы начал ставить римс­кий драматург — поэт Гней Невий (ок. 270 — 201 гг. до н. э.). Он был уроженцем латинского городка в Кампа­нии и принадлежал к плебейскому роду. После оконча­ния первой Пунической войны, в которой он принимал непосредственное участие, Невий поселился в Риме и начал заниматься литературной деятельностью. Его с полным основанием можно назвать первым самобытным римским поэтом. Стихи Невия (сатуры), драмы, нацио­нальная эпическая поэма «Песнь о Пунической войне» отличались самостоятельностью в художественном и идейном отношении.

В начале своей драматургической деятельности Невий писал трагедии по греческому образцу на тему троян­ского цикла мифов. Но вскоре он выступил с трагеди­ями на сюжеты из римской истории. Такая трагедия называлась у римлян претекста. Позднее претексты использовали в качестве сюжетов не только историчес­кие, но и современные события.

Тем не менее наибольшую славу Невию принесли не трагедии, а комедии. Гнея Невия считают первым рим­ским комедиографом. Он был создателем паллиаты — литературной комедии, представлявшей собой перера­ботку новоаттической, бытовой греческой комедии. Паллиата ставилась в Риме в течение III — II вв. до н. э. Свое название она получила от широкого гречес­кого плаща — паллия, поскольку действие паллиаты всегда происходило где-нибудь в Греции, а ее герои носили греческую одежду.

Хотя Невий и придерживался греческих оригина­лов, он обрабатывал их гораздо свободнее, чем Ливий Андроник. Он первым применил так называемую контами­нацию, то есть соединение в римской комедии двух или трех греческих сюжетных линий. Возможно, что Невий стал основоположником и римской национальной коме­дии — тогаты.

Продолжателем дела Гнея Невия является второй по значимости римский комедиограф Тин Макций Плавт (ок. 254 — 184 гг. до н. э.). Его творчество относится к тому периоду, когда Рим из сельскохозяйственной об­щины превращался в сильнейшее государство сначала Апеннинского полуострова, а затем всего бассейна Сре­диземного моря. По единодушной оценке древних, Плавт был самым блестящим представителем паллиаты. Излюб­ленным персонажем Плавта являлся хитрый, пронырли­вый раб, помогавший молодому хозяину улаживать лю­бовные дела. Секрет успеха Плавта состоял, прежде всего, в том, что его комедии были не просто пере­делкой греческих комедий. Они имели самобытный дух. В них ярко запечатлены черты римской жизни и искусно использованы народные элементы римской ателланы с ее буффонадой, живостью действия и порой непристойны­ми, но остроумными шутками. Плавт сочувственно отно­сился к плебейским низам рабовладельческого обще­ства и осуждал людей, стремившихся к наживе.

В отличие от новоаттической комедии, в комедиях Плавта большое место отводится пению и музыке. Более того, музыкальный элемент в некоторых комедиях Плав- та преобладает. Эти элементы называются кантиками (от латинского слова canto — «пою»). Одни из канти­ков представляли собой арии, другие — речитатив под музыкальный аккомпанемент. Несмотря на неистощимую энергию, здоровый оптимизм и динамичность сюжетов комедий Плавта, образы героев статичны и не облада­ют психологической глубиной. Поэт обращает основ­ное внимание на событийную сторону, а внутреннее развитие образа упрощает. Однако благодаря исполь­зованному в комедиях гротеску Плавт добивается те­атральной выразительности своих персонажей. В стиле карикатуры и буффонады он создал характеры-маски в своих стихотворных комедиях «Ослы», «Горшок», «Хва­стливый воин» и др.

До нас дошло 20 его комедий полностью и одна в отрывках. Почти все его комедии начинаются с проло­га. Эти прологи длиннее по времени, чем в новой аттической комедии, но служат той же цели. В них рассказываются события, предшествовавшие началу дей­ствия, и показана основная линия развития интриги. Рассказ основного сюжета не снижал интерес к коме­дии, поскольку сюжет самих комедий был настолько запутанным, что без предварительного знакомства с ним зрителю было трудно следить за ходом действий.

Комедии Плавта прожили большую историческую жизнь. Но в средние века Плавт был основательно забыт, по­тому что богословы считали его пьесы безнравственны­ми. Лишь в эпоху Возрождения имя и творчество Плавта снова воскресли для европейских театров. Его пьесы вызывали интерес и в новое время. Их переводили, создавали различные переделки и подражания. Мотивы комедий Плавта обрабатывались такими известными дра­матургами, как Ариосто, Аретино, Шекспир, Мольер и др.

К следующему поколению римских комедиографов от­носится Публий Теренций (ок. 195 — 159 гг. до н. э.) . Он был уроженцем Карфагена. Мальчиком его привезли в Рим в качестве раба римского сенатора, который, за­метив способности юноши, дал ему хорошее образование и отпустил на волю. Публий Теренций был в дружеских отношениях со многими знаменитыми людьми Рима, вхо­дившими в кружок просвещенного патриция Сципиона Младшего, который являлся приверженцем греческой культуры и греческого образования.

Он, как и его предшественник Плавт, работал в жанре паллиаты. Но в его комедиях нет такой динамики в развитии событий. Он отказался от театральных средств и приемов ателланы, от буффонады, грубых и сочных шуток, прямого обращения к зрителям во время дей­ствия и прочих особенностей драматургии прежних рим­ских комедиографов. Взамен Публий Теренций создал более глубокие психологические характеры своих пер­сонажей, интересные жизненные образы. Комедии Те- ренция знакомили римских зрителей с миром более слож­ным, чем у героев Плавта. Его персонажи, правда, в ограниченных семейных рамках, испытывали глубокие душевные переживания. В этом отношении его произве­дения ближе к произведениям Менандра.

Теренций написал 6 комедий, и все они сохрани­лись до наших времен. Сюжеты, как правило, он заим­ствовал из произведений Менандра и сознательно под­черкивал их греческий колорит. Конфликты в его коме­диях носили семейный характер, а главной целью дра­матурга являлась гуманизация нравов. В одной из сво­их известных комедий «Братья» (160 г. до н. э.) он развивал вопрос о воспитании молодежи, высказывая новые взгляды о том, что следовало бы взрослым отно­ситься снисходительно к проделкам молодых людей и воспитывать их не приказами и наказаниями, а добрыми советами.

Теренций может быть назван предшественником но­вой европейской драмы, поскольку влияние его творче­ства на творчество последующих драматургов европей­ского театра, литературы, искусства неоценимо. На­пример, его комедии «Формион» и «Братья» повлияли на творчество французского комедиографа, актера, теат­рального деятеля, реформатора сценического искусст­ва Мольера. Французский философ, писатель и идеолог революционной французской буржуазии Дени Дидро счи­тал Теренция своим предшественником. Немецкий дра­матург, теоретик искусства и литературный критик эпохи Просвещения Готхольд Эфраим Лессинг в своей «Гамбур­гской драматургии» дал подробный анализ «Братьев», считая эту комедию образцовой.

Следующий этап развития римского театра связан с императорской эпохой, которая начинается с паде­ния римской республики в I в. до н. э. Новая история театрального искусства берет свое начало с периода правления римского императора Октавиана после убий­ства Цезаря и победы над Антонием в 31 г. до н.э. Октавиан впоследствии получил почетное имя Август, то есть Священный.

Август хорошо понимал общественное значение те­атра и содействовал его развитию. Особой его заботой было возрождение на римской сцене трагедии греческо­го типа. Именно трагедию он считал средством более

10 См. : Культурология. История мировой культуры / Под ред. проф. А.Н. Марковой. М., С. 161; История западноевропейского театра. Т. 1. / Под ред. С.С. Мокульского. М. 1956. С. 79.

успешного воспитания нравов у своих граждан. Его стремления были поддержаны римским поэтом Горацием в «Науке поэзии». В этом произведении Гораций пишет, что в основе искусства должна лежать мудрость. Поэт, будучи человеком высокообразованным, должен, с од­ной стороны, выступать в своих произведениях в каче­стве воспитателя и наставника граждан, а с другой стороны, его искусство должно быть эмоциональным, изящным, высоко литературным и увлекательным. Но эта поддержка стремлений Августа выдающимся римским по­этом и собственные усилия Августа не смогли возро­дить серьезный жанр на римской сцене. Они не остано­вили снижения общественной роли театра в Риме. В эпоху диктатуры Октавиана трагедия пришла в упадок. На сцене ставились лишь отдельные, как правило, му­зыкальные части трагедий. Это были актерские арии, которые исполнялись в костюмах и масках. Постепенно исполнения арий из трагедий превратились в самосто­ятельное представление и в таком виде сохранились в Римской империи до последних дней ее существования, то есть до последнего падения Рима от варваров в 476 г.

Вероятно, разрушение варварами Рима стало одной из причин того, что до нас не дошло ничего от траге­дии императорской эпохи. История донесла до нашего времени лишь трагедии философа Сенеки, вызывавшие до сих пор споры относительно их сценической жизни. Одной из причин споров является отсутствие в них динамики; кроме того, некоторые сцены трагедий Сене­ки технически невозможно исполнить.

Луций Анней Сенека (ок. 4 в. до н. э. — 65 г. н. э.), римский политический деятель, философ и пи­сатель, был воспитателем будущего императора Неро­на. Одно время при Нероне он занимал высшие должно­сти в государстве. Потом его обвинили в заговоре против императора, и по приказу Нерона Сенека покон­чил с собой, вскрыв себе вены. Сенека начал писать трагедии в последние годы своей жизни, когда отноше­ние императора к нему изменилось в худшую сторону.

Он вынужден был быть более осторожным в своих выска­зываниях на существующие порядки. Сенека написал 9 трагедий, заимствуя их сюжеты из греческой мифоло­гии. Наиболее известными его трагедиями, полными риторического пафоса, стали «Эдип», «Медея» и др. По своему строению трагедии Сенеки также мало отлича­лись от греческих. Партии хора в них чередовались с партиями героев. На сцене находилось не более трех актеров одновременно. Тем не менее, трагедии Сенеки получили новую направленность под влиянием социальных и политических условий того времени. Условия, со­зданные мрачной эпохой правления Нерона, отличались жестокостью, угрозами кровавой расправы с каждым, кто не согласен с существовавшими порядками. Они, как дамоклов меч висели над каждым римлянином и оп­ределяли разработку тем трагедий Сенеки. Героями его трагедий были, как правило, жестокосердные тираны, попиравшие все законы человечности, способные на любые преступления ради удовлетворения своих испепеляющих страстей. Сенека в своих трагедиях умело описал сильные аффекты их поведения, чудовищные пороки и другие психологические состояния, близкие к патологии. Се­нека показал образы женщин с мужской душой. Женщины его трагедий не останавливались ни перед чем ради удовлетворения своих желаний. Персонажи трагедий Сенеки однолинейны по своему характеру. В каждом из них драматург выделял одну черту поведения и доводил ее до предела. Именно это качество Сенеки как драма­турга оказало огромное влияние на формирование тра­гедии нового времени. Через его творчество гуманисты эпохи Возрождения начали свое знакомство с античной трагедией. В XIV — XVII вв. драматурги всех западно­европейских стран учились у Сенеки искусству мастер-

1. «Трубадур» происходит от французского слова trobar — «находить слагать стихи». Трубадурами называли провансальских поэтов-певцов XI — XIII вв. Изысканная лирика трубадуров воспевала рыцарскую (куртуазную) любовь, радости жизни.
2. «Ваганты» происходят от латинского слова vagantes — «бродячие».

ски изображать трагичные страсти, напряженность ди­алогов, учились отточенности стиля. Среди драматур­гов, учившихся у Сенеки, уверенно можно назвать У. Шекспира и Бена Джонсона в Англии, Корнеля, Расина и других представителей французского классицизма.

Несмотря на заимствования в римском театральном искусству из греческого, своеобразие трагедий Сене­ки проявилось не только в творчестве римских драма­тургов, но и в организации театральных представлений и сценической игре.

Представления в Риме устраивались во время госу­дарственных праздников патрициев в сентябре в честь Юпитера, Юноны и Минервы. Пьесы игрались на плебей­ских играх в ноябре месяце, на Аполлоновых играх в июле месяце. Постоянного театрального здания в Риме не было до середины I в. до н. э. по причине консер­вативности сената. Для представления обычно воздви­гался деревянный помост высотой в половину челове­ческого роста. На эту сценическую площадку вела уз­кая лесенка в 4—5 ступенек, по которой актеры подни­мались на сцену. Декорации трагедий изображали двор­цы, на фоне которых разворачивалось действие. В ко­медиях декорации изображали городскую улицу с фаса­дами двух, трех домов, перед которыми и разворачива­лось действие. Иногда зрители сидели на скамейках перед сценой. Но чаще всего сенат запрещал устраи­вать для зрителей места, считая это признаком изне­женности. Все сооружение, построенное для театраль­ных игр, ломалось после их окончания. В постановках Рима в отличие от ателланов играли уже не любители, а артисты-профессионалы. Их называли актерами или гистрионами. Актеры происходили из среды вольноот­пущенников или рабов. Они, в отличие от греческих артистов, занимали в Риме низкое общественное поло­жение. Актеры здесь объединялись в труппы во главе с хозяином — антрепренером. Последний по договоренно­сти с властями организовывал театральные представ­ления, в которых обычно играл главные роли. Все жен­ские роли исполнялись мужчинами. Актеры в III— II вв. до н. э. не имели масок. Маски появились в этих жанрах лишь в 130 г. до н. э. Поэтому в отличие от греков римляне могли следить за мимикой актеров. Маски использовались в особых случаях, например, когда надо было играть двойника в комедии или в постанов­ках играли актеры-любители, принадлежавшие высшему обществу. Важным событием в театральной жизни Рима стало появление первого постоянного театра, постро­енного из камня. Этот театр был сооружен в 55 г. до н. э. знаменитым римским полководцем Гнеем Помпеем Великим и вмещал до 40 тысяч человек. В конце I в. до н. э. в Риме было построено еще 2 каменных театра: Бальба и театр Марцелла. От последнего до сих пор сохранились остатки наружной стены, разделенной на три этажа, что соответствует трем внутренним ярусам.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

* 1. Назовите основные истоки римского театра.
  2. Каково значение творчества Ливия Андроника в разви­тии римского театра?
  3. В чем заключаются особенности творчества драматурга Гнея Невия?
  4. В чем специфика пьес и персонажей комедиографа Тита Макция Плавта?
  5. Каков вклад в развитие драматургии комедиографа Пуб­лия Теренция?
  6. Какова судьба греческой трагедии при диктатуре Окта- виана?
  7. Расскажите о жизни и творчестве Луция Аннея Сенеки.
  8. Охарактеризуйте особенности организации театральных представлений в Риме до середины I в. до н.э. (сце­нические площадки, статус артистов, роль зрителей в представлениях).

13 «Миракль» происходит от латинского слова miraculum и французс­кого слова miracle — «чудо». Это жанр западноевропейской средневековой религиозно — назидательной драмы, сюжет которой основан на чуде, со­вершаемом каким-либо святым или Девой Марией.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ

Источники

* + 1. Плавт. Хвастливый воин. Менехмы // Плавт. Комедии: В 2 т. М., 1987.
    2. Сенека. Медея. Федра // Сенека. Трагедии. М. , 1983.
    3. Теренций. Братья. Свекровь // Теренций. Комедии. М. , 1988.
    4. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 ч. / Сост. и ред. С.С. Мокульский. М., 1953 — 1955.

Литература

* + - 1. Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевро­пейского театра от возникновения до 1789 г. М.; Л., 1941.
      2. Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Д. Р. Брауна. М., 1999.
      3. История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956 — 1987.
      4. История зарубежного театра: В 3 ч. М., 1971 — 1977.
      5. История зарубежного театра: В 4 ч. М., 1981 — 1987.

14 «Пюи» переводится с французского языка буквально как «возвы­шенность, эстрада». Подобные кружки первоначально существовали при церквах. С развитием городской культуры они становились ячейками само­деятельных театральных союзов горожан.

IV. ЕВРОПЕЙСКИЙ ТЕАТР В СРЕДНИЕ ВЕКА

Длительный исторический период, именуемый «сред­ними веками», не имеет общепринятых хронологических рамок. Это определяется различием взглядов на сво­еобразие и место данной эпохи в истории западноев­ропейских стран, культуры их народов. Тем не менее, сегодня можно с известной долей вероятности счи­тать, что период культуры раннего (V — XI вв.) и классического, или зрелого, (XII — XIV вв.) средне­вековья охватывает, по меньшей мере, 10 веков. Этот период начинается с падения Западной Римской импе­рии (476 г.), а заканчивается началом эпохи Возрож­дения (серед. XV в.). Основными чертами средневеко­вья являются процесс формирования европейской общ­ности народов, складывание западноевропейского хри­стианского типа культуры на основе повсеместного распространения христианства.

С учетом условной общей периодизации западноев­ропейской культуры, история средневекового театра имеет свою периодизацию, которая разделена на 2 этапа. Первый этап называется ранним и целиком со­впадает с эпохой раннего средневековья (V — XI вв.). Второй этап назван зрелым. Начинается он с XII в. и продолжается до середины XVI в.[[6]](#footnote-7)

В период раннего средневековья только формиру­ется европейская нация, поэтому история театрально­го искусства этого времени рассматривается не по отдельным странам, а в сопоставлении двух направле­ний: клерикального и светского. К клерикальному на­правлению следует отнести литургическую драму, ми­ракль, мистерию и моралите. К светскому направлению относятся ранние обрядовые игры, выступления гист- рионов, площадный фарс и первые опыты светской дра­матургии .

Следует иметь в виду также, что в раннее средне­вековье до XI в. можно говорить лишь об истоках европейского театра. Наблюдается противоборство хри­стианской и языческой религий. Несмотря на то, что христианство повсеместно успешно распространялось благодаря усилиям церкви, варварские народы Европы находились еще под сильным влиянием языческих веро­ваний. Деревенское население по древним языческим обычаям продолжало праздновать конец зимы, приход весны, сбор урожая. В играх, танцах и песнях люди выражали веру в богов, которые олицетворяли силы природы. Именно такие праздники и положили начало будущим театральным действам. В Швейцарии зиму и лето изображали парни. Один из них был в шубе, дру­гой в рубахе. В Германии в честь весны устраивались костюмированные карнавальные шествия. В Англии ве­сенние праздники выливались в многолюдные игры, пляс­ки, состязания в честь мая, а также в память народ­ного героя Робина Гуда. Зрелищными элементами стали богаты весенние игры в Италии и Болгарии. Эти массо­вые праздники отличались здоровым юмором, демонст­рировали творческие силы народа. Но они не могли дать начало театру, поскольку не были обогащены граж­данскими идеями и поэтическими формами, как в Древ­ней Греции. К тому же церкви удалось воспрепятство­вать развитию народного театра, связанного с фольк­лором.

Тем не менее, отдельные виды сельских увеселений породили новые народные зрелища, известные примерно с X в., — гистрионов. Затейники и забавники этих зрелищ в разных странах Европы назывались по-разно­му. На территории нынешнего юга Франции их называли гистрионами, в Германии — шпильманами, в Польше — франтами, в Болгарии — кукерами, в России — скоморо­хами. С XI в. в Европе начинается активный процесс урбанизации, связанный с развитием товарно-денежных отношений, торговли, ростом городов в связи с боль­шим оттоком деревенского населения в города. Вместе с этим переселением в городах появляются и деревен­ские затейники, которые со временем становятся про­фессионалами. К XII в. гистрионы в городах исчисля­ются сотнями и тысячами. Они окончательно отрываются от деревни, выступают на шумных ярмарках, на улицах городов. На начальном этапе развития творчества ги- стрионов их искусство отличалось синкретизмом, то есть каждый из гистрионов мог петь, танцевать, рас­сказывать сказки, играть на музыкальном инструменте и пр. Но постепенно происходило разделение гистрио­нов по видам творчества. Современники различали сре­ди них комиков — буффонов. Гистрионы, которые владе­ли цирковым искусством, искусством рассказчика, певца и музыканта, назывались жонглерами, а сочинители и исполнители стихов, баллад и танцевальных песен — трубадурами[[7]](#footnote-8). В это же время развивалось народное творчество вагантов[[8]](#footnote-9). В их деятельности еще более ярко, чем у трубадуров, выражался бунтарский, анти­аскетический и антицерковный дух. Вагантами стано­вились, как правило, школяры, низшее духовенство, разжалованные священники. Они выступали с пародий­ными латинскими песнями на церковные гимны и с паро­диями на церковные обряды, в которых вместо обраще­ния к «Богу Всемогущему» было обращение к «Бахусу Всепьющему». Их дерзкая сатира доходила даже до па­родирования молитвы «Отче наш». Трубадуры и ваганты были гонимы церковью. Однако и высшее духовенство, и светская власть не могли устоять перед соблазном увидеть веселые, жизнерадостные выступления гистри- онов. Их творчество имело место и на втором этапе развития театрального искусства, но лишь в качестве шутов при дворах феодалов. В целом искусство гистри­онов с XIII в. угасает. Но при этом оно накопило элементы актерского искусства, сделало первые по­пытки изобразить человеческие типы. Это искусство подготовило рождение фарсовых актеров и светской драматургии.

Другой формой театрального искусства стала цер­ковная драма. Борясь против остатков античного теат­ра, в противовес сельским игрищам и гистрионам, ка­толическая церковь стремилась использовать действен­ность и зрелищность театрального искусства в своих целях. Уже в IX в. театрализуется месса, вырабатыва­ется ритуал чтения в лицах эпизодов из жизни Иисуса Христа, начиная с Его рождения и заканчивая погребе­нием и воскресением. Именно из этих диалогов стала формироваться ранняя литургическая драма, которая разыгрывалась посреди храма. Постепенно литургичес­кая драма стала существовать в двух ежегодно повто­рявшихся циклах, а именно рождественском и пасхаль­ном. В день Рождества Иисуса Христа выставлялась икона Девы Марии с младенцем. К ней подходили свя­щенники, изображавшие евангельских пастухов. Свя­щенник, который служил литургию, спрашивал у них, кого они ищут. Пастухи отвечали, что ищут Христа. В пасхальной литургической драме разыгрывалась сцена 3-х Марий и ангела у гроба Христа. Их изображали 4 священника. Один из них в образе ангела спрашивал: «Кого вы ищете в гробу, христианки?». Марии хором отвечали: «Иисуса Назарянина, распятого, о Небожи­тель!» Ангел говорил им в ответ: «Его здесь нет. Он восстал, как предсказал раньше. Идите, возвестите, что Он восстал из гроба». После этого хор пел молит­ву, восхвалявшую воскресение Иисуса Христа. В даль­нейшем литургическая драма усложнялась за счет раз­нообразия костюмов актеров, создания «режиссерских инструкций» с точным указанием текста и движений. Всем этим занимались сами священники.

Литургическая драма являлась частью литургии и находилась в стилевом единстве с ней. Она разыгрыва­лась на латинском языке в форме напевной церковной декламации. Но именно это ограничивало воздействие драмы на слабо образованных прихожан, не владевших латинским языком. Чтобы приблизить свой театр к жиз­ни, сделать доступным содержание евангельских сюже­тов, католическая церковь динамизировала драму, стала использовать в ней бытовые детали, персонажей сюже­тов наделила диалектной, понятной местным жителям речью. Например, волхвы во время своего шествия го­ворили бытовым языком. У них появились длинные белые бороды и широкополые шляпы. Воины, убивавшие младен­цев, щеголяли блестящими шлемами. Иоанн Предтеча кутался в звериную шкуру. Иногда под сводами храма даже звучал смех. Все эти бытовые детали сближали библейские сюжеты с жизнью, но отвлекали прихожан от церковной службы. Возникла необходимость отделить драму от литургии. Церковные власти к XII в. выдели­ли ее из под сводов храма на паперть. Так, где-то с середины XII в. начала свое рождение полулитургичес­кая драма, которая все более попадала под влияние городской толпы, требовавшей представления не толь­ко в церковные праздники, но и в дни ярмарок. Биб­лейские сюжеты становились еще более житейскими, подвергались бытовому толкованию. Особенно любимыми народом персонажами стали черти. Так, в популярной драме «Действо об Адаме» (середина XII в.) черти ус­траивали веселую пляску, встречая в аду Адама и Еву. Эти персонажи уже наделялись психологическими чер­тами, а дьявол напоминал средневекового вольнодум­ца. Библейские тексты с течением времени подверга­лись поэтической обработке, устанавливался принцип симультанной декорации, то есть одновременный показ нескольких мест действия, увеличивалось число трю­ков. Но, несмотря на это, церковная драма продолжала сохранять тесную связь с церковью, объединяя в себе взаимоисключающие элементы.

В период второго этапа развития европейского театрального искусства продолжали развиваться свет­ские элементы в церковной драме. Появился жанр ми­ракль [[9]](#footnote-10), в котором жизненные противоречия, связанные с произволом феодалов, темными страстями знатных и богатых людей, с кровавыми эпизодами военной средне­вековой истории, разрешались благодаря вмешатель­ству святых и Девы Марии. Так, в одном из первых известных мираклей «Игра о святом Николае» (1200 г.) имелись отзвуки крестовых походов. Когда христианин попал в языческий плен, Николай Угодник чудом изба­вил христианина из плена. В этом же миракле более половины текста заняли бытовые комические эпизоды трех сцен в трактире, где воры пировали и делили награбленное. Более поздний «Миракль о Роберте — дьяволе» давал общую картину кровавого века Столет­ней войны (1337 — 1453гг.) и страшный портрет бес­сердечного, беспутного и жестокого сына Нормандско­го герцога по имени Роберт.

Сюжет этого миракля заключался в том, что пона­чалу Роберт вместе со своими товарищами разорял дома крестьян, грабил монастыри, разрушал замки баронов, насиловал их дочерей и жен. Пострадавшие жаловались на него его отцу Нормандскому герцогу. Герцог послал к сыну своих двух приближенных, каждому из которых Роберт выколол правый глаз и отправил обратно. Но потом он узнал от своей матери, что она, страдая бесплодием, обратилась с молитвой к дьяволу и зачала от него сына Роберта. Узнав о своем дьявольском рож­дении, Роберт ступил на путь раскаяния. Он стал по­сещать римского папу, святого отшельника, обращался с молитвами к Деве Марии, которая велела ему притво­риться умалишенным и жить у короля в собачьей кону­ре, питаясь объедками. Роберт покорился Ее воле и, в конце концов, был прощен, получил возможность отли­читься на поле брани и женился на принцессе.

В этих эпизодах ощущалась реальная картина вре­мени — повсеместный произвол, анархия, грабежи и насилие. Сатирическое изображение житейских картин, нравов и характеров давалось здесь для того, чтобы предать их церковному порицанию, привести к раская­нию грешника, которого всемилостивый Бог непременно простит.

Все сюжеты, заимствованные из рыцарских рома­нов, начинались с обличительного изображения жизни города («Миракль о Гибур»), монастыря («Спасенная Аббатисса»), средневекового замка («Миракль о Берте с большими ногами»). А заканчивались миракли непре­менно актом раскаяния и прощения. Весь обличительный сюжет оборачивался назидательной историей о мило­сердии Бога, готового простить самого закоренелого злодея, если он раскаялся и уверовал в небесные силы.

Параллельно с церковной драматургией европейс­кого театрального искусства развивалась светская драматургия французского трувера (северофранцузское наименование трубадуров), поэта, музыканта и драма­турга Адама де Ла-Аля (ок. 1238 — ок. 1287 гг.). Он был родом из города Арраса, жил в Париже и Италии при дворе Карла Анжуйского. Первая его пьеса «Игра в беседке» была написана и разыграна около 12 62 г. еще в Аррасе в поэтическом, театральном кружке — пюи14.

Эту пьесу отличает жанровый разнобой. Здесь по­казаны бытовые элементы, рассказывавшие взаимоотно­шения юноши Адама с отцом, мэтром Анри, который при­творился больным, чтобы не дать ему денег для поез­дки в Париж, а также поэтические воспоминания Адама о его со временем угасшей любви к супруге. Эти части пьесы насыщены сатирой против скупости, разоблачен­ной лекарем. Лекарь утверждал, что подобной болезнью страдало большинство богатых граждан. Но сатиричес­кий строй неожиданно, сказочным путем сменился зво­ном колокола, который возвещал приближение фей, при­глашенных Адамом на прощальный ужин. Феи оказались удивительно похожими на городских сплетниц. Затем сказка снова оборачивается былью. На смену феям при­шли забулдыги, а место действия перенеслось в каба­чок. Среди забулдыг оказался опьяневший монах, кото­рый оставил в залог священные реликвии. Эту всеобщую попойку опять внезапно прервал звук колокола, и все направились на поклонение иконе Девы Марии.

Этот смешанный жанр получил название «толченый горох» — «pois piles», что означает «всего понемнож­ку».

Следующая известная пьеса драматурга «Игра о Робене и Марион» была написана в Италии около 12 85 г.

Главными героями ее являются пастух Робен и па­стушка Марион. В сценках наивных разговоров этих влюбленных, их зажигательных плясках и играх ярко прослеживается знание и особое преклонение автора пьесы перед сельскими забавниками и городскими гис- трионами. В пьесе много плясок, традиционных кресть­янских игр в «короля и королеву», смех, пение и соленый народный юмор.

В творчестве Адама де Ла-Аля народно — поэтичес­кое начало сочеталось с сатирой. В его произведениях были зачатки будущего театра Возрождения. Но на про­тяжении средних веков этот драматург не имел продол­жателей.

Дальнейшее развитие средневекового театра оз­наменовано развитием более универсального жанра — мистерии, который также начинает свою историю с XIII в.15 Наибольший расцвет мистерия получила с XV до середины XVI вв., когда город почти преодолел феодальную зависимость, но еще не попал под власть абсолютного монарха. Она стала продуктом городской культуры и выросла из «мимических мистерий», то есть городских процессий в честь религиозных праз­дников и торжественных въездов королей. Из этих праздников постепенно складывалась площадная мис­терия, которая уже организовывались не церковью, а городскими цехами и муниципалитетами. Ее авторами были ученые-богословы, юристы и врачи. В мистериях участвовали сотни горожан, и в них объединялись религиозные и мирские начала.

Мистериальная драматургия делилась на три цик­ла: 1) ветхозаветную, 2) новозаветную и 3) апостоль­скую. Ветхозаветные мистерии содержали циклы ветхо­заветных сюжетов, новозаветные рассказывали историю рождения и воскрешения Христа, а апостольские мисте­рии строились по сюжетам из житий святых.

К ранней мистерии можно отнести «Мистерию Ветхо­го Завета». Она содержала 50 тысяч стихов, 38 от­дельных эпизодов. В ней участвовало 242 действующих лица. Главными героями ее были Бог, ангелы, Люцифер, Адам и Ева. Здесь показывалось сотворение мира, вос­стание Люцифера против Бога, показывались библейс­кие чудеса в виде эффектно сделанных фокусов сотво­рения света и тьмы, тверди и неба, животных и расте­ний, сотворение человека, его грехопадение и изгна­ние из рая.

Из новозаветных мистерий наиболее популярной была «Мистерия страстей», где образ Христа пронизан пате­тикой, высокой риторикой. Здесь же показаны драмати­ческие образы оплакивающей Иисуса Христа Богоматери и грешника Иуды. Но наряду с ними показаны и карна­вально-сатирические персонажи обитателей ада, чер­тей. В этих мистериях допускается бытовая интерпре­тация библейских мотивов. Например, Ной предстает бывалым моряком, а его супруга — сварливой бабой.

В мистерии XV в. проник также патриотический пафос. Так, после осады Орлеана в 142 9 г. появилась «Мистерия об осаде Орлеана», в которой действуют исторические герои.

Конфликт разыгрывается не между Богом и дьяво­лом, а между английскими захватчиками и французскими патриотами. Патриотический пафос создатели драмы вложили в образ национальной героини Франции Жанны д'Арк. Но и здесь присутствовал промысел Божий.

Сценическое искусство в мистериях было эффект­ным, полным технических сложностей. Например, под рубаху персонажа прятался бычий пузырь с красной жидкостью. После удара ножом по пузырю, человек об­ливался кровью. Во время казни существовала подмена человека куклой, которую обезглавливали, клали на горячие жаровни, бросали в яму к диким зверям, коло­ли ножами и распинали на кресте. Это потрясало людей и действовало больше, чем любая проповедь.

Актеры рядились в натуральные бытовые костюмы. Например, Ирод одевался в турецкую одежду с саблей на боку, римские легионеры — в современную солдатс­кую одежду. Игра актеров также имела два взаимоиск­лючающих начала. Рядом с патетикой в их игре суще­ствовал гротеск. Текст мистерий часто импровизиро­вался. Критика церкви, феодалов могла не фиксиро­ваться в пьесах, а если записывалась, то в сглажен­ном виде. Поэтому эти тексты не дают полного пред­ставления об остроте критического элемента в подоб­ных спектаклях. Импровизации, появлявшиеся по ходу представления и включавшие сценки из обыденной жиз­ни, получили название фарса.

Мистерия давала возможность каждой профессии проявить себя. Например, сцену «Всемирного потопа» ставили рыбаки и матросы, «Ноев ковчег» — судостро­ители, «Изгнание из рая» — оружейники. Все это слож­ное мистериальное действо устраивалось под надзором особого постановщика — руководителя игр.

Но к середине XVI в. мистерия завершает свое историческое развитие. В 1548 г. мистериальным обще­ствам, которые были особенно распространены во Фран­ции (парижское «Братство страстей господних»), был запрещен показ представлений по ряду причин. Гумани­стов отталкивало в них религиозное содержание, а площадная форма и критические элементы вызывали го­нение церкви. Кроме того, королевская власть искоре­няла городские вольности, запрещала цеховые союзы, которые являлись организационной почвой для мисте­рий .

Тем не менее, мистерия развила театральную тех­нику, воспитала в народе вкус к театру, подготовила некоторые особенности ренессансной драмы. Мистерия не смогла выйти из церковного влияния, но она раз-

18 Кризис гуманизма в литературе XVI в. // Алексеев М.П., Жирмун­ский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А. А. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение / Отв. ред. И.П. Володина. М., 1999. С. 219.

двинула тематический диапазон средневекового теат­ра, накопила огромный сценический опыт, который был использован позднейшими жанрами средневековья.

Другой жанр драмы в стихах — моралите [[10]](#footnote-11), также начинает свою историю с XIII в., но наибольший рас­цвет он пережил в XV — XVI вв. Основным признаком моралите является аллегория. В этом жанре каждый аллегорический персонаж олицетворял какой-то один человеческий порок либо добродетель, а также стихию природы или церковное понятие. Столкновения героев строились соответственно борьбе двух начал: добра и зла, духа и тела. Разумные люди изображали доброде­тель, а неразумные становились жертвами порока. Эта основная дидактическая мысль утверждалась всеми мо­ралите. Так, во французском моралите «Благоразумный и Неразумный» (14 3 6 г.) первый персонаж доверяется Разуму, а второй — Непослушанию. Первый на пути к Блаженству встречается с Милостыней, Постом, Молит­вой, Целомудрием, Воздержанием, Послушанием, Терпе­нием и завершает свою жизнь в раю. Неразумный встре­тил на своем пути Бедность, Отчаяние, Кражу, Дурной Конец и оказался в аду.

Особенностью моралите становится поэтическая речь. Актеры выступают как риторы, поясняющие свое отноше­ние к определенным явлениям. Игра их становится сдер­жанной. Их перевоплощение определяется элементами костюма. Например, красное платье означало Мятеж, актер при полном вооружении олицетворял войну и пр.

В своем развитии моралите частично освобожда­лось от строгой аскетической морали. В нем можно было встретить мотивы социальной критики. Этому спо­собствовали новые авторы жанра. Скажем, в Нидерлан­дах сочиняли и ставили моралите патриоты, которые боролись против испанского засилья. Авторами мора­лите других стран были гуманисты, профессора средне­вековых школ.

В моралите «Торговля, Ремесло, Пастух» (1442 г.) названные персонажи жалуются на трудную жизнь. Но появляется Время в бинтах и изорванном плаще и гово­рит:

Клянуся телом, вы слыхали, Какого сорта люди стали. Меня так сильно избивали, Что Время вам узнать едва ли.

Во французском моралите «Осуждение пиршеств» (1507г.) высмеиваются дамы — Лакомство, Обжорство, Наряды, а также кавалеры — Пью-за-ваше-здоровье и Пью-взаимно. Все они, в конце концов, гибнут от Апоплексии, Паралича и других болезней.

Историческое значение этого аллегорического жанра заключается в том, что он внес в средневековую дра­матургию структурную четкость, поставил перед теат­ром задачу построения типического образа. Но при этом сам жанр в своем первозданном виде не получил дальнейшего развития.

Наиболее счастливая судьба оказалась у фарсово­го театра, истоки которого восходят к временам пред­ставлений гистрионов и карнавальных масленичных игр, где фарс (от латинского слова farta — «начинка») являлся вставкой в общей ткани представлений. Фарс использовался и в мистериях, в которых он окреп и сформировался как сценический жанр. Ко второй поло­вине XV в. площадной плебейский фарс выделяется в самостоятельный театральный жанр. Особый тип фарсо­вых представлений составляли пародии на церковную службу. Они проходили в виде веселых масленичных праздников и народных спектаклей, которые дали нача­ло так называемым «дурацким корпорациям». Эти корпо­рации объединяли мелких судейских чиновников, раз­нообразную городскую богему, школяров, семинарис­тов. В XV в. подобные шутовские общества распростра­нились по всей Европе. Например, в Париже было 4 подобных больших организации, которые регулярно орга­низовывали парады своих фарсовых представлений. В этих представлениях высмеивались епископы, судьи, короли. В них разыгрывались сатирические сценки — соти17, в которых выступали шуты и дураки: тщеслав­ный Дурак — солдат, Дурак — обманщик, Клерк — взяточ­ник и пр. В соти использовался опыт аллегорий мора­лите, давалась обобщенная картина действительности. Соти стали самостоятельным жанром и испытали расцвет на рубеже XV — XVI вв. Ими в борьбе с папой Юлием II пользовался даже французский король Людовик XII (годы правления — 14 98—1515 гг.). Но поскольку в сатири­ческих сценках высмеивались горожанами церковные и светские власти, богатство и дворянство, то следую­щий французский король Франциск I (годы правления 1515—1547 гг.) запретил соти.

В целом массовый, житейски-конкретный, вольно­думный, действенный и буффонный фарс стал в XVI в. господствующим жанром. В нем высмеивались не только поп, дворянин и чиновник, но и крестьянин, а также наиболее популярный герой фарса — пройдоха-горожа­нин. Он разыгрывался как сметливый, ловкий, остроум­ный победитель судей, купцов, притеснителей свободы и всякого рода простофиль. Примером тому служит се­рия фарсов XV в. об адвокате Патлене, который преус­певал на поприще мошенничества. Ему в противовес был показан сметливый пастух, который сумел надуть само­го великого плута Патлена, разорившегося адвоката. Кроме этих героев здесь выводится целая галерея ко­лоритных фигур — это и жадный злой купец, педантич­ный, раздражительный тупица судья, корыстолюбивый развращенный монах и пр. Фарс был детищем народа, демократическим жанром. В его текст проникала народ­ная речь. Он создавал живые жизненные типы. Фарсы ставились силами любительских обществ, например ас­социациями комических актеров во Франции XV — начала XVI вв. Наиболее прославленными из них были кружок судейских клерков «Базошь» и разнородное по составу общество «Беззаботные ребята». Из актеров этих об­ществ история не сохранила почти ни одного имени. Наиболее прославленным из них был француз Жан де л'Эспин, прозванный Понтале, по названию парижского моста Але, у которого —н5уст—раивал свои подмостки.

Слава комического актера Понтале была настолько ве­лика, что знаменитый французский автор «Гаргантюа и Пантагрюэля» Франсуа Рабле назвал его самым большим мастером смеха.

Критика в фарсах была настолько действенна, что монархия и церковь в конце XVI — начале XVII вв. добились прекращения крупнейшей корпорации фарсеров «Беззаботные ребята», где главным организатором и лучшим исполнителем фарсов и моралите был Понтале.

Фарс оказал большое влияние на дальнейшее разви­тие театра в Европе. Из фарса родилась комедия дель арте в Италии; в Испании — творчество «отца испанс­кого театра» Лопе де Руэда; в Англии по типу фарса писал свои интерлюдии Джон Гейвуд; в Германии — Ганс Сакс; во Франции фарсовые традиции питали искусство Мольера. Именно фарс стал звеном между старым и но­вым театром.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. Назовите особенности периодизации истории европейс­кого театра в средние века.
2. Каковы эволюция искусства гистрионов и их вклад в дальнейшее развитие театрального искусства?
3. Как развивалась литургическая и полулитургическая драма в XI — середине XII вв.?
4. Каковы особенности жанра миракль?
5. Расскажите о светской драматургии Адама де Ла-Аля.
6. Охарактеризуйте историю развития мистериальной дра­матургии. Каковы ее особенности и перспективы?
7. В чем специфика аллегорического жанра моралите и его историческое значение?
8. Охарактеризуйте истоки, развитие фарсового театра и его влияние на дальнейшее развитие европейского те­атра.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ **Источники**

* 1. Адвокат Патлен (анонимный фарс XV века) // Хресто­матия по истории западноевропейского театра: В 2 т. 2-е изд. М., 1953. Т. 1.
  2. Бодель Жан. Игра о св. Николае // Там же.
  3. Девы мудрые и девы неразумные. Литургическая драма IX в. // Там же.
  4. Де Ла-Аль Адам. Игра о Робене и Марион // Там же.
  5. Нынешние братья. Моралите первой половины XVI в. // Там же.
  6. Представление об Адаме. Полулитургическая драма XII в. // Там же.
  7. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 ч. / Сост. и ред. С.С. Мокульский. М., 1953 — 1955.

Литература

* + 1. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
    2. Бояджиев Г.Н. От Софокла до Брехта за 4 0 театральных вечеров. М., 1981.
    3. Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевро­пейского театра от возникновения до 1789 г. М. ; Л., 1941.
    4. Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Д. Р. Брауна. М., 19 99.
    5. История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956 — 1987.
    6. История зарубежного театра: В 3 ч. М., 1971 — 1977.
    7. История зарубежного театра: В 4 ч. М., 1981 — 1987.
       1. См.: Северное Возрождение // Культурология. История мировой культуры / Под ред. проф. А.Н. Марковой. М., 1998. С. 183.
       2. «Реформация» происходит от латинского слова reformatio — «преоб­разование». Реформация связана с национально-освободительным движени­ем в Европе против засилья католической церкви и Римского Папы. Начало Реформации было положено в Германии профессором богословия Марти­ном Лютером (1483—1546 гг.), который 31 октября 1517 г. провозгласил 95 тезисов против индульгенции.

8. Театр эпохи становления и расцвета феодализма // История западноевропейского театра. Т. 1 / Под ред. С.С. Мокульского. М., 1956.

V. ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ И ТЕАТР

Родиной всего европейского Возрождения была Ита­лия. В ней раньше других стран произошел расцвет го­родов и городской культуры, а именно с XIII в. От­правной точкой для осуществления драматургической реформы в Италии явилось увлечение гуманистов XV в. античным театром и привившееся в ученых кругах ис­полнение на латинском языке пьес Плавта, Теренция и Сенеки. Пионером гуманистического театра стал римс­кий профессор Помпонио Лето (1427 — 1497 гг.) . Он был большим поклонником античности и сделал первую по­пытку постановки античных трагедий и комедий. Его ученики продолжили дело профессора. Их спектакли шли с огромным успехом и привлекли к себе внимание ду­ховных и светских князей Рима, Феррари, Мантуи и Урбино. Князья-меценаты организовывали гуманистичес­кие спектакли при своих дворах, побуждали исполните­лей переходить с латинского на итальянский язык и тем самым дали толчок возникновению ренессансной трагедии и комедии.

Значительный вклад в европейскую драматургию сделала Италия XVI в. Эта страна не породила драма­тургов выше великих драматических поэтов Англии и Испании XVI — XVII вв., но она раньше всех других стран создала новый тип драматургии, принципиально противоположный религиозно-дидактической драме клас­сического средневековья.

Первым трагическим поэтом Италии был Триссино, автор трагедии «Софонисбы» (1515 г.), построенной по сюжету «Римской истории от основания города» римско­го историка Тита Ливия (59 г. до н.э. — 17 г. н.э.). Но сюжет этой истории Триссино обработал согласно правилам «Поэтики» древнегреческого философа и уче­ного Аристотеля (384 — 322 гг. до н. э.). В трагедии отсутствуют живые характеры и подлинный драматизм. Но это не помешало ей иметь большой успех у гумани­стов Италии и вызвать множество подражаний. Преемни­ки Триссино (Ручеллаи, Мартелли, Аламанни и др.) по его примеру обратились к материалам древнегреческой культуры, внесли в трагедию античную мифологическую тематику и обработали ряд сюжетов, заимствованных у Софокла и Еврипида. «Новый этап в развитии трагедии начинает Джиральди Чинтио. В «Орбекке» (1541 г.) он утверждает новеллистическую тематику, трактуемую в тонах кровавой мелодрамы по примеру римского драма­турга Сенеки. Такое понимание трагедии увеличило ее занимательность, но все же трагедия не привилась на итальянской сцене XVI в. Она всегда оставалась жан­ром более книжным, чем сценическим» в силу своей искусственности и подражательности античным образ­цам, а также отсутствия в ней идейного содержания 18.

Тем не менее, итальянская трагедия сыграла свою роль в разработке драматургической техники новоев­ропейской драмы. Именно в Италии XVI в. был создан жанр классической трагедии, получивший в дальнейшем развитие во Франции XVII в. В частности, в трактатах Триссино, Веттори и Кастельветро была разработана теория «трех единств» на основе изучения античных поэтик Аристотеля и Горация. Она стала присуща этому жанру.

Более успешно, чем трагедия, развивалась ренес- сансная комедия. В качестве образцов для нее были произведения Плавта и Теренция. Создателем итальян­ской комедии является Лудовико Ариосто (1474 — 1533 гг.). Первыми его комедиями стали «Комедия о сунду­ке» (1508 г.), «Подмененные» (1509 г.). В 1516 г. он создал героическую рыцарскую поэму «Неистовый Ро­ланд», которая была проникнута тонкой иронией и про­низана гуманистическими идеями эпохи Возрождения. В третьей комедии «Чернокнижник» (1520 г.) Ариосто, развивая сатирико-бытовые элементы, высмеивает ши­роко распространенную в его время веру в магию и астрологию. Герой комедии шарлатан Физико умело об­делывает всякие темные делишки, используя доверчи­вость сограждан. Четвертая комедия «Сводня» (1529 г.) дает смелое изображение распущенности современ­ных автору нравов. Последнюю комедию «Студенты» Ари- осто не успел завершить. Но и в незавершенном вари­анте она живо изображает нравы феррарского студенче­ства. Ариосто впервые в своих комедиях показывает образы и положения, взятые из итальянской новеллы.

Эта новеллистическая струя развивалась также в комедиях современников Ариосто, а именно в комедиях: Бибьены «Каландро» (1513 г.); политика, мыслителя, писателя Никколо Макиавелли (1469 — 152 7 гг.) «Ман­драгора» и др.; писателя политических памфлетов и сатирических комедий Пьетро Аретино (14 92 — 155 6 гг.) «Придворная жизнь» (1534 г.), «Лицемер» (1542 г.) и пр. Под пером этих комедиографов итальянская комедия постепенно отдаляется от античной традиции. Например, Пьетро Аретино в своих пяти комедиях со­здал целую галерею образов авантюристов, аферистов и куртизанок, стремясь к живому воспроизведению со­временного ему итальянского быта. Скажем, в «При­дворной жизни» автор дал яркую картину распущенности нравов папского двора.

Попытки создания комедии нравов осуществил так­же поэт, правитель и меценат Флоренции Великолепный Лоренцо Медичи (1449 — 14 92 гг.). В его комедии «Аридозио» выведен очень колоритный образ скупого человека по отношению к своим детям, страдавшим от его скаредности.

С середины XVI в. комедия застыла в штампах. Драматургия в целом также переживала кризис. После­дними мастерами итальянской драмы в эту эпоху были Торквато Тассо (1544 — 1595гг.) и Джованни—Батиста Гварини (1538 — 1612 гг.). Тассо ярко проявил себя не только теоретиком литературы и искусства, но написал пасторальную драму «Аминта» (1573 г.)19. Драма была написана для постановки при дворе феррарского герцо­га Альфонсо II, у которого Тассо служил с 1571 г. в качестве придворного поэта.

Сюжет драмы несложный и показывает историю любви «благородного» пастуха Аминты к благородной и непри­ступной нимфе Сильвии, подруге его детства. Сильвия согласилась выйти замуж за пастуха только после того, как узнала, что он хо—ел 7 покончить с собой из-за ложных слухов о ее гибели.

Драма Тассо провозглашала могущество любви, спо­собной преодолеть любые преграды. В пьесе достаточно много реминисценций из античной поэзии. Но между ними рассеяны намеки на жизнь и нравы феррарского дворца. Классическая простота, прозрачная ясность слова и непревзойденная гармония стиха сделали «Амин- ту» произведением ренессансного стиля. Но с другой стороны, ее глубокая меланхолия, отсутствие бурной динамики страстей, присущей драме Возрождения, де­лают драму Тассо противостоящей культуре Ренессан­са.

Следующий шаг к разложению ренессансной драмы проявился в творчестве Гварини. В отличие от Тассо, Гварини в своей пасторали «Верный пастух» (1585 г.) вышел окончательно за пределы ренессансного стиля.

Сюжет его пасторали, в отличие от сюжета драмы Тассо, основан на запутанной интриге трех перепле­тенных сюжетных линий, которые построены на отноше­ниях трех пар влюбленных. Кроме того, Гварини в «Верном пастухе» сумел совместить приемы трагедии и комедии. Элемент трагедийный выражен в движущем мотиве пасто­рали — веления судьбы. А комедийные моменты в ней отражены в недоразумениях и путаницах, которыми на­сыщена драма.

Трагикомедия Гварини написана высоким поэтичес­ким слогом, в отличие от простого слога «Аминты», отличается расточительной образностью, обилием вне­шних эффектов. Все это уже черты новой европейской драмы.

Исторически упадок ренессансной комедии и драмы в целом отразил кризис гуманизма в период феодальной реакции в Италии. В сущности, эпоха Возрождения в Италии закончилась к началу 4 0-х гг. XVII в. Кризис и завершение этой эпохи отражены, в том числе, и в итальянской драме.

22 См. : Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ла- манчский: В 2 ч. М., 1970 . Ч. 1. Гл. XLVIII.

Ей на смену в новых исторических условиях рас­цветает новый жанр народной импровизированной коме­дии масок, получивший впоследствии название «коме­дии дель арте». Комедия дель арте впитала в себя традиции устной комедии, ее тематику и образы, но растворила их в неиссякаемой народной живости теат­рального действия и сатирической направленности ее основных типов — масок. Каждая маска представляла собой сатирически обобщенный характер. Например, в маске Панталоне высмеивалось патриархальное венеци­анское купечество, в маске Доктора давалась карика­тура на ученого педанта — юриста из Болоньи, в маске Капитана воплощалась ненависть итальянцев к военным авантюристам испанского происхождения. Наиболее по­пулярными масками были комические слуги — Дзанни (народная форма имени Джованни — Иван). Существовало две таких маски. Первая показывала хитрого, провор­ного и ловкого слугу, вторая — деревенского, неоте­санного, неловкого и вечно голодного оборванца. Мас­ки Дзанни так полюбились народу, что появилось мно­жество их разновидностей под различными именами (Бри- гелла, Скапино, Пульчинелла, Арлекин, Миццетин, Пед- ролино и др.) . Некоторые из них получили мировую известность, особенно Арлекин. К Дзанни также примы­кала служанка (серветта) под именем Коломбина, Сме- ральдина или Франческина — веселая, разбитная крес­тьянская девушка, партнерша и возлюбленная ловкого Дзанни.

Сюжет подобных комедий строился на любовной ин­триге слуг и служанок, которые разными хитростями пытались соединиться вопреки желанию стариков — от­цов. Персонажи комедий дель арте изъяснялись изыс­канными, цветистыми книжными речами и сентименталь­ными тирадами.

Игра актеров сочетала в себе использование ма­сок, актерскую импровизацию и буффонады, а также народную диалектную речь, что свидетельствовало о ее глубоких народных фольклорных корнях, уходящих в народный комический театр средних веков. В игре при­сутствовали элементы задорного, искрометного фарса, динамика и шутовство комических масок, а также пле­бейская непочтительность к высшим классам.

Комедия дель арте была единственным проявлением народного творчества во время самой глухой реакции, самого беспросветного мрака, окутавшего Италию на рубеже XVI — XVII вв. Она проводила идею националь­ного единства Италии в период крайней раздробленно­сти страны, потому что широко использовала элементы театральной культуры, диалекты различных городов и областей Италии (Венеции, Болоньи, Неаполя, Ломбар­дии и пр.) , тем самым объединяя их. Эта комедия стала общеитальянской, одинаково любимой народом всех частей Италии.

Глубокий упадок подобного жанра комедии пришел­ся на конец XVII — начало XVIII вв. как результат феодальной реакции, ослабивший, в конце концов, са­тирический элемент в комедии дель арте. Тем не ме­нее, она оказала огромное влияние на драматургию и театр основных европейских стран, где гастролирова­ли труппы итальянских комедий масок (Испания, Анг­лия, Франция, Германия). Выдающиеся драматурги Ев­ропы, скажем, У. Шекспир, Лопе де Вега, Мольер, мно­го восприняли из замечательного наследия итальянс­кого жанра народной импровизированной комедии масок дель арте.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. В чем особенности гуманистического театра Италии XV в. ?
2. Какова судьба итальянских трагедий в XVI в.?
3. Расскажите о творчестве первого комедиографа XVI в. Лудовико Ариосто.
4. Охарактеризуйте особенности комедий современников Ариосто до середины XVI в.

23 Лопе де Руэда. Хвастливый воин. Оливки. Приглашенный // Хресто­матия по истории западноевропейского театра: В 2 т. М., 1953. Т. 1.

1. Каковы отличительные черты последних мастеров ита­льянской драмы Торквато Тассо и Джованни — Батиста Гварини?
2. В чем заключается специфика комедий дель арте и их значение для итальянского народа и театрального ис­кусства других стран Европы?

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ **Источники**

* 1. Ариосто Л. Неистовый Роланд. Т. 1—2. М. , 19 93.
  2. Зарубежная литература: эпоха Возрождения: Хрестома- т и я

2-е изд. / Сост. Б.И. Пуришев. М., 1976.

* 1. Комедии итальянского Возрождения / Вступ. ст. Г. Бояджиева. М., 1965.
  2. Макиавелли Н. Мандрагора // Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. М., 1953. Т. 1.

Литература

* + 1. Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение. 5-е изд. М., 1999.
    2. Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литерату­ра зрелого и позднего Возрождения. М., 1988.
    3. Античное наследие в культуре Возрождения: Сб. статей. М. , 1984.
    4. Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрожде­ния. Италия. Испания. Англия. Л., 1973.
    5. Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевро­пейского театра от возникновения до 1789 г. М.; Л., 1941.
    6. История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956 — 1987.
    7. История зарубежного театра: В 3 ч. М., 1971 — 1977.
    8. История зарубежного театра: В 4 ч. М., 1981 — 1987.
    9. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М., 1962.

VI. СЕВЕРНЫЙ РЕНЕССАНС И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Гуманистическое движение, рожденное и развивше­еся в Италии, еще в XV в. вышло за ее пределы и распространилось в странах, расположенных к северу от Италии. Это дает повод использовать в историогра­фии термин «Северное Возрождение» или «Северный Ре­нессанс», имея в виду Ренессанс в таких ведущих странах Европы, как Англия, Германия, Испания, Нидерланды, Швейцария и Франция20. В отношении нашей страны эти государства в плане географической характеристики находятся в Западной Европе. Поэтому нет никакого противоречия в том, что под Северным Возрождением понимается Ренессанс в выше названных западноевро­пейских странах.

Главная особенность Северного Возрождения была вызвана не только итальянским Возрождением, но и бла­годатной почвой, подготовленной Реформацией, кото­рая, как принято считать, началась в Германии. В отличие от Реформации 21 гуманистическое движение и Северное Возрождение начались в Нидерландах в XV в. Именно Нидерланды еще в начале XV в. стали крупным центром европейской культуры. Затем, с середины XV в. идеи Ренессанса проникли в Германию и Швейцарию. Да­лее по исторической хронологии ренессансная культура получила активное развитие во Франции, Англии и Испа­нии в XVI — первой половине XVII вв.

Согласно этой исторической данности, история те­атрального искусства в странах Западной Европы может рассматриваться в соответствии со сложившейся хро­нологией распространения и развития культуры Север­ного Возрождения. Впрочем, пик развития Северного Возрождения во всех названных странах приходится на XVI — первую половину XVII вв.

§ 1. ВОЗРОЖДЕНЧЕСКИЙ ТЕАТР В НИДЕРЛАНДАХ, ГЕРМАНИИ И ФРАНЦИИ

Нидерланды, благодаря своему благоприятному по­ложению на стыке торговых путей из Северного моря в среднюю и южную Европу, стали, как и Италия, одним из передовых участков Европейского континента в эко­номическом отношении. Это обусловило после Италии создание в Нидерландах образцов ренессансного ис­кусства и культуры в целом. Новую культуру создавали ученые-гуманисты Эразм Роттердамский, Рудольф Агри- кола и др. Гуманистическое движение сопровождалось переводами на нидерландский язык античных писателей Гомера, Вергилия, Цицерона, комедии Теренция, сати­ры Горация и пр. Возникает ученая поэзия на латинс­ком языке, латинская школьная драма по античным об­разцам. Эразм Роттердамский (14 66—153 6 гг.) просла­вился как знаток классической древности, который сделал латинский перевод трагедий Еврипида и впервые широко познакомил западный мир с произведениями это­го греческого классика.

Наиболее выдающимся представителем немецкой дра­матургии можно назвать Ганса Сакса (1494—1576 гг.). В его трагедиях и комедиях раскрываются новые темы, связанные с гуманизмом в рамках бюргерского мировоз­зрения и стиля.

Так, в «Комедии о терпеливой и послушной маркг­рафине Гризельде», написанной по новелле итальянс­кого писателя Раннего Возрождения Джованни Боккаччо (1313—1375 гг.) «Декамерон», Ганс Сакс дал моральный образец патриархальной женской кротости и послуша­ния.

24 Вега Лопе де. Собр. соч.: В 6 т. / Вступ. ст. А.А. Смирнова, З.И. Плавс- кина. М., 1962; Испанский театр / Вступ. ст. Н. Томашевского. М., 1969; Балашов Н.И. Испанская классическая драма в сравнительно-историческом и текстологическом аспектах. М., 1975; Плавскин З.И. Лопе де Вега. 1562 — 1635. М.; Л., 1960; Силюнас В. Испанский театр XVI — XVII вв. М., 1995.

В трагедии «Роговой Зигфрид» он превратил героя средневекового сказания в непослушного сына, кото­рый получил заслуженное возмездие за свое буйное поведение. По своей драматической технике его траге­дии и комедии представляют собой драматизированные эпические повествования, цепь коротких диалогичес­ких сцен в традиционной манере средневекового народ­ного театра.

В «Трагедии о злосчастной царице Иокасте» поэту достаточно 800 стихов, чтобы инсценировать всю пос­ледовательность событий античного сказания — от бе­ременности Иокасты и рождения Эдипа до гибели его сыновей под стенами Фив.

Демократический реализм Ганса Сакса, выраженный в его трагедиях и комедиях, стал причиной широкой популярности его у современников. В XVIII в. правди­востью, наивностью, непосредственностью и народным характером его творчества восторгался Иоганн Вольф­ганг Гете (1749—1832 гг.). Он подражал Гансу Саксу в бытовых сценах первой части своего «Фауста», посвя­тил его памяти стихотворение «Поэтическое признание Ганса Сакса» (177 6 г.). В XIX в. немецкий компози­тор, дирижер и реформатор оперы Рихард Вагнер (1813— 1883 гг.) сделал Ганса Сакса героем своей музыкаль­ной драмы «Нюрнбергские мейстерзингеры» (18 62 г.).

Во Франции, как и во всех странах Западной Евро­пы, начиная середины 1530-х гг., наступила контрре­формация, связанная с активизацией феодальных сил, напуганных народными восстаниями. В этих условиях французское дворянство полностью взяло в свои руки культурную и художественную жизнь страны.

Следует заметить, что до середины XVI в. во Фран­ции еще исполнялись мистерии, фарсы и другие драмати­ческие жанры народного характера. Они были чрезвычай­но популярны в силу своей демократической организа­ции. Около этого же времени появляются первые ростки либо ренессансной драмы в виде трагедий, которые со­чиняли ученые-гуманисты на латинском языке, либо в виде переводов на французский язык греческих, латин­ских или ренессансных итальянских трагедий и комедий (трагедии Сенеки, Еврипида, Триссино, комедии Арис­тофана, Плавта, Теренция, Ариосто и др.) . Одну из первых трагедий, «Эдип», написал французский гума­нист, гугенот по убеждениям Жозеф Жюст Скалигер (1540— 160 9 гг.). Более того, он составил трактат о «Поэти­ке» ренессансной драматургии, в которой на основе поэтики Аристотеля разработал элементы будущей в XVII в. классицистической системы драматургии. Главными пунктами ее стали: деление пьес на пять актов, закон трех единств (единство действия, то есть наличие од­ной сюжетной темы; единство места без перемены деко­раций; единство времени, когда сценическое действие не превышает 2 4 часов.). Кроме того, законом трагедии стало изображение в ней лишь возвышенных сюжетов и исключительных положений, а также запрет смешивания трагического и комического, обязательная роль вест­ников, которые рассказывают о событиях за сценой. Скалигер в своем трактате определяет трагедию как «воспроизведение с помощью действия выдающейся чело­веческой судьбы, с несчастливой развязкой, в высоком стиле и в стихах». В изображении чувств и событий он выдвигает принцип «правдоподобия». Следуя Сенеке, Скалигер рекомендует в трагедиях использовать мелод­раматические эффекты и изображать в них «гибель царств, свержение королей с трона, убийства, насилия над жен­щинами, появление духов, речи мертвецов» и пр.

Такого рода трагедии и комедии сочинялись сту­дентами в порядке литературных упражнений и предназ­начались для чтения или постановки на закрытой уни­верситетской сцене. Затем они перекочевали на домаш­нюю любительскую сцену разных знатных лиц и получили значительную известность в городах.

Однако отцом французской трагедии, который пи­сал свои пьесы с соблюдением требований Скалигера, стал один из представителей кружка молодых образо­ванных дворян, мечтавших о реформе французского по­этического языка и создании национальной поэзии, под названием «Плеяда» Этьен Жодель (1532 — 1573 гг.). Его трагедии писались на французском языке.

В первой из них, «Пленная Клеопатра», (1552 г.) сюжет чрезвычайно прост.6В —1ервом акте появляется тень Антония, предсказывающая скорую смерть Клео­патре. Затем на сцену выходит сама Клеопатра и изоб­ражает душевную растерянность. Во втором акте Окта- виан обсуждает с двумя наперсниками, как ему посту­пить с Клеопатрой, и решает, что она должна украсить его триумф в Риме. В третьем акте Клеопатра безус­пешно просит Октавиана избавить ее от этого позора, в четвертом она удаляется в мавзолей Антония, чтобы там покончить собой, в пятом — о ее кончине расска­зывает вестник.

Вторая его трагедия, «Дидона, приносящая себя в жертву», еще более бедна внешними действиями. Траге­дия целиком состоит из гигантского монолога Дидоны, изливающей скорбь после бегства Энея и решающей, в конце концов, броситься в пылающий костер.

Тем не менее, в трагедиях Жоделя отсутствуют подлинные душевные коллизии и обрисовка целостных, индивидуальных характеров. Язык его трагедий рито­ричен и нередко напыщен.

Следующий значительный шаг вперед в развитии тра­гедии сделал Роберт Гарнье (1534 — 1590 гг.). Он писал трагедии либо на сюжеты римской истории («Порция», «Корнелия», «Марк Антоний»), либо на сюжеты греческих мифов («Антигона», «Ипполит»). В его трагедиях диалог выглядит более живым, а чувства выражены более есте­ственно. Ярко прослеживается в трагедиях и его полити­ческая ориентация, а именно сочувствие римским рес­публиканцам и антипатия к тирании. Роберт Гарнье явля­ется основателем во Франции жанра трагикомедии. К та­ковой относится пьеса «Брадаманта» (1580 г.). Она ос­нована на одном из эпизодов поэмы Ариосто и является по характеру остродраматической, но со счастливым концом. В ней допускается в ходе действия примесь комизма.

Развивается во Франции и комедия, в которой на­ряду с античными и итальянскими образцами существо­вала традиция и средневекового фарса. Такой комеди­ей, например, была пьеса уже известного Этьена Жоде­ля «Евгения» (1552 г.). Этьен Жодель и во французс­кой ренессансной комедии стал пионером, написав ее на французском языке. В его комедии главной фигурой

является развратный священник, который состоял в лю­бовной связи с женой своего прихожанина.

В целом французское Возрождение почти так же, как в Италии и Германии, в силу отсутствия подъема национального самосознания не создало большую наци­ональную драматургию по сравнению с Испанией и Анг­лией .

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. Каковы условия и тенденции в развитии театрального искусства Нидерландов в эпоху Возрождения?
2. Расскажите о творчестве немецкого драматурга Ганса Сакса.
3. Каковы условия появления первых ростков ренессанс- ной драмы во Франции?
4. Расскажите о творчестве отца французской трагедии и первого комедиографа во Франции Этьена Жоделя? Робер­та Гарнье.
5. В чем особенности трагедий Роберта Гарнье в сравне­нии с трагедиями Этьена Жоделя?

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ **Источники**

* 1. Сакс Г. Избранное / Вступ. ст. А.Г. Левинтова. М.; Л., 1959.
  2. Сакс Г. Избранное. Брант. Избранное / Пред. Б.И. Пуришева. М. , 1989.

Литература

* + 1. История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956 — 1987.
    2. История зарубежного театра: В 3 ч. М. , 1971 — 1977.
    3. История зарубежного театра: В 4 ч. М. , 1981 — 1987.
    4. Ревуненкова Н.В. Ренессансное свободомыслие и идео­логия Реформации. М., 1988.
    5. Смирин М.М. Эразм Роттердамский и реформационное движение в Германии / / Очерки из истории гуманисти­ческой и реформационной мысли. М., 1978.
    6. Бюргерская и народная литература // Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. Исто­рия западно—европейской литературы. Средние века и Возрождение. М., 1999. С. 243 — 254.
    7. Гуманизм в Нидерландах // Там же. С. 255 — 258.
    8. Плеяда // Там же. С. 280 — 287.

§ 2. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ИСПАНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

В Испании до эпохи Возрождения театр существовал отчасти религиозный (мистерии, миракли) , отчасти вполне светский, комический (фарсы). Но в отличие от Италии и Франции, где в период Возрождения религиоз­ный театр, в принципе, исчез, в Испании он продолжал интенсивно развиваться в течение всего XVI и даже XVII вв.

Также популярными оставались на протяжении всех этих веков жанры народного комического театра, кото­рые культивировались большими мастерами в области литературы и драматургии, например Мигелем де Сер­вантесом Сааведрой (1547 — 1616 гг.). Его драматур­гическое творчество отличает условность и надуман­ность сюжета, а также стремление к психологической правдивости и утверждению подлинно благородных чувств. В своей драматургии Сервантес ищет правдоподобия, выступает против нагромождения в сюжетах разных при­ключений, экстравагантности и нелепиц, против несо­ответствия между общественным положением персонажей и их языком и пр.22 Но собственные театральные опыты Сервантеса, за немногим исключением, были мало удач­ны. Большинство его пьес до нас не дошло. Сервантес не овладел драматической формой и не сумел создать вполне живые характеры. До нас дошло две его больших пьесы.

Одна из них, «Нумансия», изображает эпизод из истории героической борьбы за независимость древних испанцев (иберов) от римлян. Нумансия — это город, осажденный римским полководцем Сципионом. Горожане, страдая от голода, предпочли умереть, Нежели сдать­ся, и поголовно покончили жизнь самоубийством.

В пьесе наблюдается влияние Сенеки и его истол­кований в обилии всяких ужасов, в картинах страда­ний женщин и маленьких детей от голода, в появлении аллегорических фигур Голода, Войны, реки Дуэро, которая повествует о страданиях Испании и пр.

Вторая пьеса Сервантеса, «Педро де Урдемалас», близка к народному творчеству. В ней с большой остро­той изображаются нравы бродяг, уличных жуликов, вся­ких авантюристов, судейских крючкотворов и т. п. В эту рамку Сервантес вставляет похождения Педро де Урдемаласа, образ которого создан народным творче­ством и встречается в старых испанских сказках и повестушках.

Другой вершиной драматического творчества Сер­вантеса являются интермедии, написанные, возможно, между 1605 и 1611 гг. Они представляют собой малень­кие остро комические пьески, в которых типы и ситуа­ции имеют много общего со средневековыми фарсами. В пьесках разыгрываются сюжеты из жизни крестьян, ре­месленников, городских жителей, судейских, бедных сту­дентов, разоблачаются непристойности духовенства, тирания сильных мира сего, высмеиваются легковерие, болтливость и прочие человеческие слабости. Интерме­дии Сервантеса пронизаны тонким юмором, написаны яр­ким языком («Театр чудес», «Саламанская пещера», «Рев­нивый старик», «Два болтуна»).

Наряду со старыми драматическими жанрами в Испа­нии к середине XVI в. развивается новая ренессансная драматургия. Первые зачатки ренессансной испанской драмы мы находим еще в начале этого века в творче­стве Хуана дель Энсины («Потасовка», «Оруженосец, превратившийся в пастуха», «Пастухи, превратившиеся в придворных» и пр.). В свои пьески, которые он сам называл эклогами в силу их маленького объема, Энсина примешивал элементы ренессансно-итальянского пасто­рального стиля. Он выразился в чертах сентименталь­ной манерности персонажей с одной стороны, и в реа­листическом, правдивом изображении, скажем, кресть­янских типов и нравов — с другой стороны.

Истинным создателем национальной испанской дра­мы по праву считается Лопе де Руэда (ок. 1510 — 1565 гг.), благодаря которому ренессансный испанский те­атр вышел на площадь и стал народным. Он работал в комедийном жанре и создал как большие комедии («Хва­стливый воин») по образцу итальянских комедий Арио- сто, Плавта, так и маленькие комические пьески («Олив­ки», «Приглашенный») типа средневековых фарсов, близкие к жанру интермедий Сервантеса23.

Следующий шаг в развитии испанской драматургии сделал Хуан де ла Куэва ( ум. в начале XVII в.). Он написал трактат «Испанская поэтика», в которой изло­жил принципы новой драматургии. Суть этих принципов в отрицании аристотелевской поэтики в том виде, в каком она толковалась теоретиками — классицистами XVI в. Куэва протестовал против соблюдения единств места и времени, против использования античных сюже­тов, рекомендовал разрабатывать национальные темы на основе хроник и романсов. Он также рекомендовал пользоваться различными стихотворными размерами. Большой заслугой Куэвы является введение им в испан­скую драму сюжетов национальных героических сказа­ний («Инфанты Лары», «Смерть короля дона Санчо», «Бернардо дель Карпио») , а также больших историчес­ких событий («Осада и разграбление Рима»).

Самым плодовитым и самым любимым драматургом в Испании был Лопе Фелис де Вега Карпио (1562 — 1635 гг.). До нас дошли тексты 400 его пьес (почти сплошь стихотворных) и еще 250 известны по названиям. Появ­ление драматургии Лопе де Веги было предопределено творчеством всех его предшественников, но его насле­дие отличается гигантским объемом и напряженностью творчества. Его творчество находилось также в полном соответствии с его кипучей жизнью. С пяти лет он начал писать стихи, а в двенадцать лет уже сочинил первую свою комедию. С юного возраста он уже состоял на службе у разных знатных лиц, рано вступил в тесные сношения с разными актерскими труппами и писал для них пьесы. Лопе де Вега служил солдатом, участвовал в походе «Непобедимой армады», был несколько раз же­нат, имел множество любовных приключений. К пятидеся­ти годам он стал сотрудником инквизиции, затем мона­хом и священником, продолжая вести светский образ жизни, увлекаясь любовными похождениями. Лишь после гибели сына и похищения дочери Лопе де Вега увлекся аскетическими упражнениями и проявил склонность к мистике. Он был любим при жизни и окружен всеобщим почетом во время своих похорон, которые по размаху выглядели княжескими. Более ста поэтов сочинили на его смерть стихи.

Драматургия Лопе де Веги поражает необычайной широтой. В пьесах он изобразил людей всех сословий и званий, всех национальностей (испанцев, турок, биб­лейских евреев, индейцев, древних римлян, даже рус­ских в пьесе о Лжедмитрии «Великий князь московс­кий») . Его пьесы написаны на самые разные сюжеты, заимствованные из испанских хроник, романсов, италь­янских новелл (Боккаччо, Банделло и др.), Библии, ис­торических сочинений, рассказов путешественников, из бродячих анекдотов.

На бытовые сюжеты написана группа пьес, условно названная комедиями «плаща и шпаги», поскольку пер­сонажи их из низшего дворянства в соответствующих дворянских костюмах. Наиболее популярными еще при жизни Лопе де Веги не только в Испании, но и Италии, а также Франции стали пьесы: «Собака на сене», «Сети Фенисы», «Мадридские воды», «Валенсианская вдова», «Девушка с кувшином», «Капризы Белисы», «Раба своего возлюбленного» и пр. Эти пьесы написаны с исключи­тельным блеском и действительно стали зеркалом жиз­ни, так как в них путем игры чувств персонажей ярко отражены нравы современного драматургу общества.

Известными историческими пьесами, иначе называ­емыми «героическими» стали: «Жизнь и смерть Вамбы» — из истории Испании времен готских королей, «Девушка из Симанки», «Благородный Абенсерах», отразившие борьбу с маврами, «Фуэнте Овехуна», показавшая борь­бу королей с непокорными феодалами и объединение испанской монархии, «Новый мир, открытый Христофо­ром Колумбом» об открытии Америки и пр. Все эти пьесы пронизаны горячим патриотическим чувством с большой долей идеализации родной старины, овеянной поэзией.

Драматург написал немного пьес, где показаны люди из народа. Но они очень значительны в художественном отношении. В них скромные крестьяне и ремесленники обладают не меньшими достоинствами, энергией и нрав­ственными качествами, чем образованные дворяне. В комедии «Разумный в своем доме» щеголеватому адвока­ту Леонардо противопоставлен его сосед по деревне крестьянин Мендо, который помогает адвокату в его семейных невзгодах. В ряде пьес Лопе де Вега показы­вает столкновение между крестьянами и феодалами.

Например, в пьесе «Перибаньеса и командор Ока- ньи» крестьянин убивает похотливого командора, ко­торый пытался овладеть его женой. Король простил крестьянина, посчитав правильным его поступок.

Короли у Лопе де Веги имеют двойственный харак­тер. С одной стороны, они неподсудны и как правители непогрешимы, а с другой, как люди, подвержены всем людским слабостям и порокам. Примером такой двой­ственности может служить персонаж пьесы «Звезда Се­вильи» .

В ней действие происходит в XIII в. во времена короля Кастилии Санчо IV. Этот король влюбляется в красавицу Эстрелью, которая приходится сестрой Бус- то и обручена с его другом, молодым дворянином Санчо де Лас Роэласом. Король проникает в ее дом, в темно­те наталкивается на ее брата и с позором убегает. Простить этот позор Бусто король не может и уговари­вает Санчо убить обидчика, не произнося его имени, а написав на бумаге. Санчо соглашается, но с ужасом видит на бумаге имя своего друга. Однако данное ко­ролю слово является законом. Он ищет ссору с Бусто и убивает его. Санчо арестовывают, но он не выдает короля и не говорит истинной причины своего преступ­ления. Короля вдруг стали мучить угрызения совести. Он объявляет себя виновником случившегося, приказы­вает освободить Санчо и обвенчать его с Эстрельей. Кровь брата не позволяет ей согласиться на брак. Высокие поступки девушки и молодого дворянина на­столько поражают короля, что он решает учредить со­вет из «лучших граждан» Севильи и Кастилии, чтобы иметь возможность слышать голос народа, его совесть и правду. В ответ на это решение народ клянется, что умрет за него.

Теоретические взгляды Лопе де Веги на драматур­гию изложены в стихотворном варианте его реалисти­ческой поэтике «Новое искусство сочинять комедии в наши дни». В ней он изложил три главных задачи дра­матурга: 1) угодить зрителю; 2) сочетать в сюжете трагическое и комическое, как в жизни и природе; 3) придерживаться единства действия, но нарушать един­ство места и времени. Лопе де Вега сократил количе­ство актов в пьесах с пяти до трех. Он также ратовал о значении экспозиции, о наличии узла интриги и ее развязки, о том, что разные роли надо писать разными стилями, об эффектных окончаниях сцен, о внутреннем единстве в пьесе, о логике в построении образов и развитии действия и пр. В этом смысле Лопе де Вега развил те положения поэтики Аристотеля, которые ока­зались жизнеспособными в позднейшее время. Лопе де Вега, как и древние философы, комедийные римские авторы, считал театр зеркалом жизни и воспитателем высокой морали [[11]](#footnote-12).

Театральное устройство в Испании до времени творчества Лопе де Веги представляло собой в селах примитивные подмостки из нескольких досок на откры­том воздухе, в городах спектакли устраивались во дворах частных или общественных зданий. Первый те­атр был построен уже при жизни Лопе де Веги в 1574 г. по типу дворовых театров в Мадриде и больших горо­дах. Переднего занавеса не было. Декорации и машин­ные приспособления были скудными. Зато костюмы ак­теров отличались пышностью и живописностью. После смерти короля Филиппа II, который не любил теат­ральные зрелища, придворный театр стал оборудовать­ся лучше. В публичных театрах не было крыш, и спек­такли шли днем, поскольку не было искусственного освещения. Отличительной чертой исполнения актеров был высокий темперамент. Перед пьесой и после окон­чания ее, как правило, исполнялись песни, танцы, маленькие фарсы под музыку. Такое театральное офор­мление вполне гармонировало с общим характером дра­матургии Лопе де Веги, отличительными чертами кото­рой были яркость, динамичность, близкие народному зрителю.

В таких же условиях развивается творчество и его продолжателей Гильена де Кастро (1569—1631), который написал живую, пылкую и красочную пьесу «Юность Сида» на основе народных романсов о нем, Тирсо де Молина (1571—1648), крупнейший драматург, написавший около 400 пьес различного рода. Из них до нас дошло более 80 пьес. Творчество последнего по сравнению с драма­тургией Лопе де Веги отличается тем, что Тирсо со­здал жанр религиозно-философских драм. Самой знаме­нитой из них стала «Севильский озорник» — первая литературная обработка легенды о Дон Жуане. В этой пьесе Тирсо связал образ о смельчаке, пригласившего на ужин статую покойника и поплатившегося за это жизнью, с типичным для Возрождения характером бессо­вестного соблазнителя женщин и аморалиста. Тирсо также создал множество комедий, например, «Дон Хиль Зеле­ные штаны», «Благочестивая Марта». В них он показал себя блестящим мастером интриг. А его комедии в от­ношении разработки характеров превосходили даже ко­медии Лопе де Вега.

Из других драматургов этой школы выделяется мек­сиканец по происхождению Хуан Руис де Аларкон (158 0— 163 9 гг.). В его творчестве намечается переход от ко­медии интриги к комедии характеров, которые он углуб­ляет и лучше оттачивает, чем Лопе де Вега. Одновре­менно с этим для его пьес характерны сдержанность фантазий, строгость композиции, некоторая сухость об­разов и языка, а также отчетливая моральная тенден­ция. Из его исторических пьес наиболее известной ста­ла «Ткач из Сеговии» в двух частях. Суть пьесы в том, что благородный дворянин дон Фернандо был осужден королем по ложному доносу. Под видом ткача он спаса­ется от смерти, становится разбойником, помогает ко­ролю в борьбе с маврами и в конце концов мирится с королем, который убедился в его невиновности. В пьесе Аларкона явно отсутствует особое преклонение перед королем и даже имеется некоторая критика королевской власти. Самая знаменитая комедия Аларкона — это «Со­мнительная правда», послужившая источником для «Лгу­на» Корнеля и одноименной пьесы Гольдони. Это в такой же мере комедия интриги, как и комедия характеров.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. Расскажите о средневековом театре и творчестве Сер­вантеса.
2. Каковы признаки ренессансной испанской драмы в твор­честве Хуана дель Энсины?
3. Расскажите о нацинальной испанской драме Лопе де Руэды и Хуана де ла Куэвы.
4. Расскажите о драматургии Лопе де Веги.
5. В чем своеобразие творчества продолжателей школы Лопе де Веги.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ **Источники**

1. Вега Лопе де. Собр. соч. : В 6 т. / Вступ. ст. А.А. Смирнова, З.И. Плавскина. М. , 1962.

* 1. Лопе де Вега. Звезда Севильи. Фуэнте Овехуна. Собака на сене // Лопе де Вега. Собр. Соч.: В 6 т. М. , 1962— 1965. Т. 1—4.
  2. Лопе де Руэда. Хвастливый воин. Оливки. Приглашен­ный // Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. М., 1953. Т. 1.
  3. Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.: В 5 т. / Вступ. ст. Ф.В. Кельина. М., 1964.
  4. Сервантес М. де. Хитроумный Идальго Дон Кихот Ламан- чский. М., 1970. Ч. 1—2.
  5. Сервантес Сааведра М. де. Галатея / Вступ. ст. С. Ере­миной . М., 1973.
  6. Сервантес. Нумансия // Сервантес: Собр. соч.: В 5 т. М., 1962. Т. 4 .
  7. Хуан Руис. Книга благой любви / Ст. З.И. Плавскина. Л., 1991.

Литература

* + 1. Багно В.Е. Дорогами «Дон Кихота». М., 1988.
    2. Балашов Н.И. Испанская классическая драма в сравни­тельно-историческом и текстологическом аспектах. М. , 1975.
    3. Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрожде­ния. Италия. Испания. Англия. Л., 1973.
    4. Державин К.Н. Сервантес: Жизнь и творчество. М. , 1958.
    5. Диас Плаха Г. Вокруг Сервантеса. М., 1977.
    6. Испанский театр / Вступ. ст. Н. Томашевского. М., 1969.
    7. Плавскин З.И. Лопе де Вега. 1562 — 1635. М.; Л., 1960.
    8. Светлакова О.А. «Дон Кихот» Сервантеса. Проблемы поэтики. СПб., 1996.
    9. Силюнас В. Испанский театр XVI—XVII вв. М., 19 95.

10.Снеткова Н.П. «Дон Кихот» Сервантеса. 2-е изд.,

доп. Л., 1970.

* + - 1. См. : Шекспир В. Комедии и драмы-сказки / Вступ. ст. В.П. Комаро­вой. СПб., 1996.
      2. См. : Там же.; Шекспир В. Сон в летнюю ночь // Шекспир В. Полн. собр. соч. : В 8 т. М., 1957 — 1960.

§ 3. АНГЛИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДО ТВОРЧЕСТВА У. ШЕКСПИРА

В эпоху Возрождения в Англии достигла особого расцвета драматическая литература. Ренессансный те­атр развивался в этой стране несколько иначе, чем в других странах Европы. Его эволюция из театра сред­невекового носила постепенный и органический харак­тер. Испытав воздействие античной и гуманистической драматургии Европы, английская драма сохранила в ос­новном свой народный характер, вырастая из драмати­ческих жанров средневековья — моралите и интерлюдий. В Англии расцвет гуманизма совпал с Реформацией, поэтому театр развивался в его традиционной средне­вековой форме. Под влиянием континентальной Европы в Англии рано создались гуманистические «школьные» и «придворные» театры, но они имели узкое назначение и не оказали решающего влияния на развитие новой дра­матургии. С другой стороны, здесь были сильны наци­ональные театральные традиции, которые оказали се­рьезное воздействие на классицистические тенденции гуманистического театра. Этот своеобразный синтез противоположных драматургических течений составляет важную особенность английского ренессансного театра и обеспечивает ему выдающееся место в мировой драма­тургии. Синтезный вариант английского театра, кото­рый не уничтожал форму театра средневековых городов, а давал ей дальнейшее развитие, объясняется нацио­нальным подъемом в Англии второй половины XVI в., который основан на относительном равновесии сил дво­рянства и буржуазии. Это обеспечило существование национального театра в той синтетической форме, ко­торую не знала, за исключением Испании, ни одна страна Европы в эпоху Возрождения. Несмотря на запрещение

* + - 1. См. : Шекспир В. Комедии и драмы-сказки. . .; Он же. Венецианский купец // Шекспир В. Полн. собр. соч. : В 8 т. М., 1957 — 1960.
      2. См. : Шекспир В. Комедии и драмы-сказки...; Он же. Двенадцатая ночь // Шекспир В. Полн. собр. соч. : В 8 т. М., 1957 — 1960.

парламентским указом 1543 г. представлений мистерий (в Англии их называли «мираклями» или «пэджентами») , они, получив развитую форму еще в XIV —XV вв., устра­ивались до 90-х гг. XVI в.

Особой популярностью пользовались в Англии мо­ралите и интерлюдии. Этими формами религиозного театра пользовались гуманисты — поборники протес­тантизма. Одним из таких поборников моралите был Джон Бейль (1495 — 1563 гг., с 1552 г. — епископ) . Он писал пьесы на библейские сюжеты и моралите теоло­гического содержания. Наиболее интересной пьесой, дошедшей до нас, является «Иоанн, король Англии» (ок. 1548 г.). Она стала прототипом, распространен­ных впоследствии исторических «хроник». В этой пье­се Бейль идеализирует образ короля Иоанна Беззе­мельного (1199 —1216 гг.) как борца против папства. В истории же Иоанн Безземельный капитулировал перед папой Иннокентием III. Это вызвало восстание духо­венства, рыцарства и свободного крестьянства в Ан­глии против короля. Ему была предъявлена «Великая хартия вольностей», и он подписал ее в 1215 г.

Вопреки исторической правде Бейль изображает ан­глийского короля мучеником, жертвой папства и като­лической церкви. Наряду с фигурой короля в пьесе показаны аллегорические фигуры Мятеж, Дворянство, Клир и пр., которые умоляют короля защитить их от католического духовенства. Одновременно с этим Мя­теж, например, заключает союз с Лицемерием, Властью и Узурпацией, что свидетельствует о двойной игре этой фигуры. Дальше по сюжету все эти олицетворения превращаются в исторические личности: Мятеж — в Сте­фана Лангтона, папского кандидата на пост епископа Кентерберийского; Власть — в папского легата карди­нала Пандольфа, сломившего упорство короля; Узурпа­ция — в само папство и т. д.

31 См. : Барг М.А. Шекспир и история. 2-е изд. М., 1979; Шекспир В. Исторические драмы / Вступ. ст. В.П. Комаровой. СПб., 1990.

Такое смешение в одной пьесе аллегорических и конкретных исторических фигур стало типичным для английского моралите. Следы его долго удерживались в английской драме. Говорящие имена этой пьесы, обоб­щенные образы моралите пользовались популярностью в течение всего XVI в.

Другим видом театральных представлений в Англии были интерлюдии — пьесы комического содержания с несколькими действующими лицами. Грань между мора­лите и интерлюдиями часто стиралась. Впоследствии интерлюдиями стали называть в Англии небольшие коми­ческие пьески очень близкие по типу французским фар­сам. Комические пьески стали основанием развития бытовой комедии. В этом жанре работал английский драматург Джон Хейвуд (1495—1565 гг.), который учил­ся в Оксфорде и являлся протеже Томаса Мора при королевском дворе Генриха VIII, где служил придвор­ным музыкантом и поэтом. К наиболее знаменитым его интерлюдиям относятся: «Веселая сцена между продав­цом индульгенций, монахом, священником и его соседом Праттом» (ок. 152 0 г.) и «Четыре П» (15 69 г.).

В первой из них изображено столкновение между нищенствующим монахом, читавшим проповедь в церкви, и его оппонентом продавцом индульгенций, который старался перекричать монаха. В конце концов между ними началась потасовка. Священники церкви с помощью Пратта разняли дерущихся и изгнали обоих из церкви.

Вторая полная юмора пьеса названа так по первым буквам слов, называющих род занятий четырех действу­ющих лиц на английском языке (паломник, продавец индульгенций, аптекарь, разносчик).

Первые трое устроили соревнование на самую неве­роятную ложь. Разносчик выступал судьей. Победил паломник, потому что утверждал, что не видел ни од­ной сварливой и взбалмошной женщины.

С развитием гуманизма усиливается влияние об­разцов античной драмы, особенно в студенческих спек­таклях на латинском языке в английских университе­тах. Эти спектакли устраивались в Кембриджском уни­верситете с 1482 г., в Оксфордском — с 1486 г. В первой половине XVI в. в «школьной драме» стал ис­пользоваться народный язык вместо латинского. Об­разцами для школьных пьес стали комедии Плавта и Теренция. Например, интерлюдия «Терсит» (1537 г.) носит подражательный характер «Хвастливому воину» Плавта. Пьеса «Джек обманщик» (нач. 40-х гг.) обяза­на сюжету плавтовского «Амфитриона». Несколько раз переводилась и переделывалась также комедия Плавта «Менехма», которая впоследствии легла в основу шек­спировской «Комедии ошибок». На такой же античной основе директор известной Итонской школы близ Окс­форда Николас Юделл создал первую «правильную» анг­лийскую комедию в пяти актах «Ральф Ройстер Дойстер» (40-е гг.).

Суть ее в том, что хвастливый и глупый воин Ральф домогается руки богатой вдовушки Констанции, которая помолвлена с купцом Гудлаком, находившимся в отъезде. Слуга Ральфа Метью Мерригрик ради забавы убедил Ральфа вопреки истине, что Констанция без ума от него. Вдохновленный этим известием Ральф попытал­ся насильно вломиться в дом Констанции. А вдова в свою очередь вооружила всю свою прислугу метлами, ложками, ведрами и заставила Ральфа ретироваться. После возвращения Гудлака был назначен день свадьбы его с Констанцией. Из великодушия молодых пригласили на торжество и Ральфа, который понял это приглашение как признание его храбрости и появился на празднике.

Главное достоинство пьесы заключается в том, что ее комизм основан не на искусственной внешней моти­вировке действия, а на особенностях характера героя. В целом комедия представляет собой довольно удачный опыт применения античной комедийной техники к анг­лийскому бытовому материалу.

32 См.: Шекспир В. Трагедии / Вступ. ст. В. П. Комаровой. СПб., 1993; Он же. Ромео и Джульетта. Отелло. Король Лир. Макбет.. . // Шекспир В. Полн. собр. соч. : В 8 т. М., 1957 — 1960.

В 60-х гг. XVI в. в Англии появляется много комедий различных типов: одни из них подражали ан­тичным комедиям, другие — итальянским. Например, ко­медия Гасконя «Подмененные» является переделкой «Под­менных» Ариосто. Иногда сюжеты пьес берутся из испан­ской литературы. Так, «Селестина» была переделана в веселую английскую комедию «Калисто и Мелибея».

С начала 60-х гг. XVI в. в Англии возникает ренессансная трагедия. Образцом для нее послужили главным образом трагедии Сенеки («Троянки», «Тиэст», Неистовый Геракл» и др.), переводы которых в большом количестве появились в Англии между 1560 и 1581 гг.

Первой английской трагедией, которая впитала в себя элементы трагедий Сенеки в сочетании с народной средневековой драмой, считают пьесу «Горбодук, или Феррекс и Поррекс» Томаса Нортона (три первых акта) и Томаса Секвила (два последних акта) (1561 г.) . Пьеса направлена против феодальных распрей средне­вековья.

В ней показан сюжет из легендарной истории Бри­тании, рассказанной в средневековой английской хро­нике Гальфрида Монмутского. Король Британии Горбо- дук при жизни разделил свое царство между своими сыновьями Феррексом и Поррексом. Начались распри между сыновьями. Младший Поррекс убил старшего брата. Их мать любила больше старшего и убила младшего сына. Это вызвало восстание в стране, во время которого Горбодук и его жена были убиты. Среди лордов, кото­рые остались правителями Англии, начались раздоры из-за престола.

Пьеса эта интересна тем, что в ней впервые в английской драме использован белый стих, который стал преобладающим в английской драматургии.

Наиболее активно развивались сценические усло­вия и техническая организация театральных зрелищ в

33 Подробнее содержание пьес и о творчестве Бена Джонсона см. : Джон­сон Б. Пьесы / Вступ. ст. А.А. Смирнова. М.; Л., 1960; Парфенов А.Т. Бен Джонсон и его комедия «Вольпоне». М., 1982; Ромм А.С. Бен Джонсон. 1573 — 1637. М.; Л., 1958.

Лондоне. Еще со времен Генриха VIII (1491 — 1547 гг., король с 150 9 г.) существовал придворный театр для избранных и уличные театральные представления для городского населения столицы, которые разыгрывались странствующими актерами — профессионалами, приез­жавшими в Лондон. С 7 0-х гг. появились предпринима­тели, строившие стационарные публичные театры. Так, в 157 6 г. театральный предприниматель Джеймс Бербедж построил в заречной части Лондона первый публичный «Театр». В этом же году в центральной части столицы появился первый частный театр «Блекфрайерский». Вслед за этими театрами возникали и сменяли друг друга многочисленные театры «Куртина», «Роза», «Лебедь», Глобус» и др. Театр стал любимым развлечением горо­жан и играл все большую общественно-политическую роль.

Форма театров чаще всего была овальной, но мог­ла иметь и форму многогранника. Основная масса зри­телей размещалась на просторном дворе, окруженном стенами. Вдоль стен располагалось несколько ярусов галерей, где зрители сидели. В публичных театрах отсутствовала крыша над партером, где зрители смот­рели спектакль стоя. Два нижних яруса галерей дели­лись на ложи. Это были самые дорогие места, пред­назначенные для привилегированных зрителей. В теат­ре существовало несколько сценических площадок для игры актеров. Основная из них представляла собой помост, вдававшийся в партер. Вторая площадка нахо­дилась на задней части главной площадки, прикрытой навесом с раздвижной занавеской. Третья площадка для игры актеров была в виде балкона над задней сценой. Действие шло последовательно на каждой из площадок, что и определило особую структуру драма­тических произведений того времени. Спектакли имели бедную декорацию, отличались примитивной условнос­тью постановки, но при этом использовались некото­рые технические приспособления и звукоподражания (гром, лай собаки, пение петуха и пр.) . Главным в спектакле был текст и экспрессивная игра актеров. Настроение создавала сопровождавшая спектакль му­зыка. Лондонская публика была очень театральной, с легко возбудимым воображением, живо и эмоционально реагировала на представления.

Популярность театра у зрителей во многом объяс­няется разнообразием и пестротой его репертуара. В начале 80-х гг. со своими комедиями для придворного театра выступил Джон Лили («Женщина на луне», «Сафо и Фаон», «Эндимион» и др.) . Томас Кид (1558 — 1594 гг.) считается основателем патетической, близкой к мелодраме, трагедии («Испанская трагедия», написан­ная ок. 1584 г.). Этот жанр получил наименование «кровавой» трагедии ввиду обилия в ней убийств и злодеяний всякого рода.

Одним из наиболее талантливых предшественников Шекспира был сын бедного башмачника из Кентербери Кристофер Марло (1564—1593 гг.) . Он смог поступить в Кембриджский университет, стать магистром, но потом увлекся театром, приехал в Лондон ок. 1587 г., стал вращаться в кружках писательской богемы и целиком отдался творчеству. Он прожил всего 29 лет и был убит в одной из таверн близ Лондона из-за своего вольно­думства и якобы атеистических взглядов. По Лондону ходили слухи, что его убийство организовала тайная лондонская полиция с целью устранения опасного чело­века. Но пуритане с радостью встретили смерть Марло и считали, что это был «Перст Божий».

Тем не менее, за свою короткую жизнь Марло как драматург сумел создать такие шедевры, которые ока­зали большое влияние на творчество Шекспира и других драматургов того времени. Марло создал героическую трагедию сильной личности, дерзновенные мысли и во­левые устремления которой являлись центром драмати­ческого действия. Одной из таких трагедий была его первая пьеса «Тамерлан Великий» (ок. 1587 г.).

В ней он показал мощный титанический образ зна­менитого среднеазиатского завоевателя XIV в. с мо­мента, когда Тамерлан был простым пастухом, до собы­тия, когда он умирал повелителем всего восточного мира.

Образ в пьесе значительно отличался от истори­ческой личности Тамерлана. Марло не ставил перед собой задачу показать именно историческую личность. В образе Тамерлана Марло дал апологию дерзаний, силы волевых устремлений, безграничных возможностей че­ловека, всем обязанного самому себе. Иначе говоря, Марло в этой пьесе создал образ героя эпохи Возрож­дения, которому ничто человеческое не чуждо, а судь­ба его зависит от него самого, для которого сила разума и знание неотделимы друг от друга.

Марло также был первым писателем, обработавшим в драматической форме легенду о Фаусте, изложенную незадолго до того в немецкой народной книге. Его пьеса «Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста» (ок. 158 8—158 9 гг.) изменила философский и нравственный смысл предания, хотя в сюжетном отноше­нии очень близка была к народной книге.

Фауст у Марло — такая же титаническая натура, как и Тамерлан. Он продает душу дьяволу за знание, земное счастье и власть. Мефистофель обещает сделать его «владыкой мира». Но Фауст заключает с дьяволом дого­вор не только из-за эгоистических личных побуждений. Он намерен воспользоваться властью, чтобы основать ряд университетов, увеличить военную мощь своего оте­чества, завоевать такие страны, как Италия, Африка, Испания и т.д. Не менее своеобразна у Марло трактовка и образа Мефистофеля. Он не просто черт средневековых легенд с комическими чертами, а дух, «изнемогающий от страдания», носящий ад в своем сердце. Но одновремен­но Мефистофель у Марло показан мятежником против бо­жественных сил. Он явился к Фаусту не столько вслед­ствие магических сил, сколько как к родственной душе (Фауст, как и сатана, хулил Бога и ненавидел Христа). Этот образ предвосхитил образы сатаны у Мильтона и Байрона.

Сверхчеловеческими чертами наделен и Варрава в пьесе Марло «Мальтийский еврей» (после 1589 г.). Но здесь Варрава изображен мстительным злодеем, стяжа­телем и хищником. Все его человеческие свойства но­сят отрицательный характер. Он мечтает о несметных богатствах, для этой цели совершает преступления, мстит за презрение и проливает кровь своих жертв.

Действие происходит на острове Мальта. Рыцари — хозяева острова захватили имущество Варравы, чтобы заплатить контрибуцию туркам. Варрава в ответ разжи­гает страсть двух рыцарей, увлеченных его дочерью, и те на поединке убивают друг друга. Дочь свою, кото­рая полюбила одного из рыцарей, и монахинь монасты­ря, куда она сбежала от своего жестокого отца, он тоже не пожалел и отравил. В прологе к этой пьесе появляется Макиавелли, в уста которого Марло вложил свои нестандартные взгляды на религию. Например, Макиавелли говорит, что религия служит орудием для достижения политических целей, что единственным грехом является невежество. В самой пьесе также звучит его мнение о том, что корыстолюбие, алчность, эгоизм и другие пороки мира интернациональны и не зависят от религиозных убеждений и национальных черт.

Марло принадлежит также историческая хроника «Эду­ард II» (1592 —1593 гг.), которая по технике и зрело­сти мастерства приближается к историческим хроникам Шекспира. В этой пьесе уже нет титанических характе­ров, сверхчеловеческих страстей, но есть обобщенные образы честолюбцев, властителей и сильных волевых натур, которые способны быть слабыми людьми и решать проблемы власти и этики поведения житейскими спосо­бами 25.

Другим крупным драматургом Англии, который так­же подготовил творчество Шекспира, был Роберт Грин (1553—15 92 гг.), оставивший нам много драматических произведений. Наиболее популярными являются пьесы: «История монаха Бэкона и монаха Бонгея» (1589г.), «Джордж Грин, векфильдский полевой сторож» (1592 г.). Первая из них изображает английского ученого XIII в. Роджера Бэкона, борца против схоластики и основопо­ложника теории эмпирического познания. Но во времена

Грина этот ученый был забыт. Поэтому драматург писал его образ по народной легенде, в которой Бэкон пре­вратился в простого колдуна. Этот образ не имеет ничего общего с мятежным образом Фауста у Марло.

Сюжет о Бэконе был обработан Грином почти в ко­медийном стиле, не лишенном лирических тонов.

Во второй пьесе Грин выводит на сцену крестьян, ремесленников, выражает к ним сочувствие и даже об­рисовывает в них героические черты. Пьеса «Джордж Грин, векфильдский полевой сторож» возникла на осно­ве народных баллад о Робине Гуде26.

Итак, в XVI в. английская драматургия достигла своего полного развития. Разнообразие жанров, высо­кое мастерство техники, богатая идейная содержатель­ность английской драмы предвосхитили появление са­мого выдающегося из всех драматургов английского Возрождения — Шекспира.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. Каковы предпосылки развития английского театрально­го искусства в XVI в.?
2. Охарактеризуйте развитие религиозного театра в Анг­лии и творчество Джона Бейля.
3. Каковы особенности интерлюдий Джона Хейвуда?
4. Какие Вы знаете «Школьные драмы» английских драматур­гов?
5. Охарактеризуйте типы английских комедий и ренессан- сной трагедии в Англии.
6. Какова специфика развития сценических условий и тех­ническая организация театральных зрелищ в Лондоне XVI в.?
7. Расскажите о творчестве создателя героической тра­гедии Кристофера Марло?
8. Расскажите о творчестве крупного драматурга Англии Роберта Грина?

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ **Источники**

1. Марло К. Тамерлан Великий. Трагическая история жизни и смерти доктора Фау—та>-6 Мальтийский еврей. Эдуард

II // Марло К. Соч. / Вступ. ст. А. Парфенова. М., 1961.

2. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. М., 1953.

Литература

* 1. Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрожде­ния. Италия. Испания. Англия. Л., 1973.
  2. Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Д.Р. Брауна. М., 1999.
  3. История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956 — 1987.
  4. История зарубежного театра: В 3 ч. М. , 1971 — 1977.
  5. История зарубежного театра: В 4 ч. М. , 1981 — 1987.
  6. Парфенов А.Т. Кристофер Марло (1564 — 1593). М., 1964.
  7. Развитие английской драмы до Шекспира // Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А. А. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение / Отв. ред. И.П. Володина. М., 1999. С. 369 — 380.

§ 4. ДРАМАТУРГИЯ У. ШЕКСПИРА.

ЕЕ ОСОБЕННОСТИ И ЗНАЧЕНИЕ

Биография Уильяма Шекспира (1564 — 1616 гг.) во многом покрыта неразгаданной тайной. Известно только, что он родился в городе Стрэтфорде-на-Эйвоне, был сыном зажиточного перчаточника, который избирался и в члены городского совета, и был даже мэром города. Учился У. Шекспир в местной «грамматической» школе, где изучал латынь и греческий язык. Известно также, что он в ранней молодости женился, а где-то в 1587 г. в возрасте 23 лет переселился в Лондон. В 15 93 г. он стал работать в качестве актера и драматурга в лон­донской труппе во главе с Джеймсом Бербеджем. В 15 9 9 г. эта труппа построила театр «Глобус», где регулярно ставились пьесы Шекспира. Около 1612 г. Шекспир вер­нулся в родной город Стрэтфорд и тихо, в кругу семьи закончил свой жизненный путь в день своего рождения 2 3 апреля 1616 г.

Эти скудные сведения о биографии Шекспира поро­дили много гипотез в историографии не в пользу его авторства его же произведений. Одни считали, что автором шекспировских пьес был философ Фрэнсис Бэ­кон. Но исторические и географические ошибки в пье­сах Шекспира Бэкон не допустил бы в силу своей высо­кой учености. Другие приписывали пьесы Шекспира то графу Дерби, то лорду Ретленду и т. д. Все эти гипо­тезы недоказуемы в силу отсутствия материалов и зву­чат неубедительно. Правдоподобней и скорей всего следует считать, что истинной школой Шекспира могли быть не только книги, которые он в Лондоне много читал, но и сама жизнь в столице, познакомившая его с аристократами, любителями театра. В частности, из­вестно, что Шекспир сблизился в Лондоне с группой молодых аристократов — театралов. Одному из них, графу Саутгемптону, он посвятил две поэмы («Венера и Адонис», «Обесчещенная Лукреция») и сборник соне­тов, изданный в 1609 г. Острый ум Шекспира в соеди­нении с богатейшей фантазией способен был не только воспринять культуру столицы, но и превзойти ее школь­ные премудрости в своей драматургии.

Творчество Шекспира условно делится на три пери­ода по стилю и жанру пьес, по их тематике и характе­ру, которые изменялись в соответствии со временем их написания. К первому периоду относятся жизнерадост­ные и живописные комедии «Сон в летнюю ночь» (15 95 г.), «Венецианский купец» (1596 г.), «Много шума из ничего» (1598 г.), «Как вам это понравится» (1599 г.), «Двенадцатая ночь» (1600 г.) и др. Одновременно он создает ряд исторических хроник, то есть пьес на сюжеты английской истории: «Ричард III» (1592 г.), «Ричард II» (1595 г.), «Генрих IV» (15 97 г.) в двух частях, «Генрих V» (1599 г.) и др. Несмотря на изоб­ражение в них очень мрачных и жестоких картин, в этих пьесах преобладает вера в жизнь и доброе побед­ное начало. В первый период своего творчества он пи­сал также трагедии «Ромео и Джульетта» (1595 г.), «Юлий Цезарь» (15 9 9 г.). Но и трагический сюжет на­писан в светлых жизнерадостных тонах. Трагедии со­держат множество веселых сцен.

Несмотря на веселость и жизнерадостность произ­ведений Шекспира этого периода, которые были свой­ственны Возрождению, он ставил в них большие пробле­мы и высказывал глубокие мысли.

В одной из самых ранних его комедий «Бесплодные усилия любви» он изобразил короля Наварры и его при­ближенных, которые решили отречься от любви и погру­зиться в изучение философии. Но приехала французская принцесса с фрейлинами и нарушила их планы. Все они влюбились в молодых дам. В конце пьесы один из при­дворных, Бирон, отрекся от словесной мишуры и по­клялся, что будет выражать свои чувства простым и правдивым языком. А в другом монологе тот же Бирон вскрывает всю нелепость аскетического отказа от люб­ви ради философии, утверждая, что любовь является лучшим стимулом к развитию ума27.

В «Сне в летнюю ночь» Шекспир утверждает права свободной, самоопределяющейся любви, которая побеж­дает «древнее право» родителей распоряжаться жизнью своих детей, в том числе и в период вступления в брак. В комедии «Двенадцатая ночь» простодушная и вполне реальная любовь умной и смелой Виолы к Орсино противопоставляется надуманной, слегка риторической страсти Орсино к Оливии28.

Комедия «Венецианский купец» выходит за пределы любовной тематики. Здесь противостоят друг другу два мира. Один из них — это мир радости, красоты, дружбы и великодушия. Его создает Антонио с друзьями по имени Бассанио, Порция, Нерисса, Джессика. Антонио у Шекспира способен на безвозмездную помощь друзьям, то есть на ссуду денег без процентов. Ко второму миру принадлежит мрачный и скупой ростовщик Шейлок, буржуазные права которого на суде опрокидываются в этой пьесе высшим законом человечности. Но Шекспир не оставляет без своего сочувствия образ Шейлока. Он показывает его глубокую трагедию как продукта и жер­твы окружающего общества. Шекспир пытается не только понять, но и оправдать Шейлока несовершенством мира, в котором он живет и который допускает оскорбитель­ную несправедливость по отношению к буквально иде­альным людям типа Антонио29.

Весьма значительны у Шекспира и роли шутов, раз­деленных на два рода. К первому принадлежат профес­сиональные шуты, которые служат у знатных лиц для их забавы («Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь»). Ко второму роду относятся шутовские персонажи из числа крестьян и слуг, потешающих зрителей своими промахами или дурачествами. Они более всего показаны в «Виндзорских насмешниках», которые по времени от­носятся ко второму периоду творчества Шекспира 30.

Сюжеты шекспировских комедий всегда заниматель­ны и живописны. Они полны приключений, случайностей, недоразумений и совпадений. В них господствует идея судьбы, которая понимается Шекспиром как «фортуна» или «удача». Эта идея ведет людей не к пассивности, а к действиям. Она побуждает в человеке желание ис­пытать свое счастье. Если смелые попытки предприни­мают одаренные и любящие жизнь люди, то им непремен­но в пьесах Шекспира улыбается удача.

Бодрым призывом к борьбе и верой в конечную по­беду пронизаны и хроники Шекспира. Главной темой в них стали феодальные смуты и династические распри, которые терзали Англию в XIV — XV вв., особенно война Алой и Белой розы во второй половине XV в. После этой войны к власти пришла династия Тюдоров, и в стране утвердился абсолютизм. Но высшее могущество и про­цветание Англии наступило во времена правления Ели­заветы I, дочери Генриха VIII Тюдора и Анны Болейн. Важнейшим злом и опасностью для страны Шекспир счи­тал крупных феодалов, которых он показал, например, в образах буйных баронов в «Генрихе IV», «Генрихе

V». Их анархия противопоставлена идее государствен­ности и центральной единой, твердой власти. Но Шек­спир не идеализирует английских королей в основном из династии Ланкастеров. В частности, в «Ричарде II» и «Ричарде III» короли не отвечают шекспировскому идеалу короля справедливого, бескорыстного и забо­тящегося о своем народе. Этим требованиям автора отвечает лишь Генрих V. Поэтому Шекспир считает свер­жение Ричарда II справедливым и закономерным. А Ри­чарда III, хоть тот и обуздал феодалов и объединил страну, автор хроники наделил чертами совершенней­шего хищника — аморалиста. Это и стало причиной па­дения его власти, считал Шекспир. В противополож­ность этим королям король Генрих V, предпоследний из династии Ланкастеров, не только сломил сопротивле­ние феодалов, но и правил, опираясь на широкие мас­сы. По мнению Шекспира, он был редким исключением из правил. В основном королями Англии из этой династии были либо тираны, либо слабые правители, не способ­ные дать стране мир и счастье, что и стало причиной их падения. На смену Ланкастерской династии пришла более успешная династия Тюдоров. Так примирились две политические позиции Шекспира. Их суть заключалась в том, что он был сторонником абсолютизма, но на усло­виях правления страной идеальными государями. В ка­честве примера такого идеального короля он вывел образ Генриха V31.

Второй период творчества Шекспира охватывает годы с 1601 по 1608. В это время он был занят решением великих трагических проблем жизни. Наряду с его ве­рой в жизнь, в творчестве Шекспира появляется и струя пессимизма в трагедиях, которые он писал чуть ли не по одной в год, а то и по две в год: «Гамлет» (1601 г.), «Отелло» (1604 г.), «Король Лир» (1605 г.), «Макбет» (1605 г.), «Антоний и Клеопатра» (1606 г.), «Кориолан» (1607г.), «Тимон Афинский» (1608 г.). Наряду с трагедиями он продолжал писать и комедии. Но «Виндзорские насмешницы» (1601 — 1602гг.) стала

единственной комедией этого времени, выдержанной в прежнем характере беспечного веселья. Отныне его ко­медии содержали и трагические элементы. Поэтому их

удобнее назвать «драма­ми». Такой пьесой, напри­мер, стала «Мера за меру» (1604 г.).

В комедии «Виндзорс­кие насмешницы» Шекспир вывел комический характер Фальстафа. С одной сто­роны он показал его со­блазнителем одной из по­лумещанок, щеголем, при­способленцем, деклассиро­ванным дворянином, мелким пиратским авантюристом, сосредоточившим в себе все худшие черты эпохи пер­воначального накопления капитала. А с другой сто­роны автор нашел в своем персонаже нечто положи­тельное. Он заставил нас восхищаться его блестящим остроумием, способностью весело смеяться над со­бой и другими. Этот сво­бодный и бескорыстный смех составил главную цен­ность Фальстафа, которая позволила принцу Генриху в его обществе развивать свой ум, приучив себя к свободе суждений.

Сущность трагизма у Шекспира всегда заключа­ется в столкновении двух начал, а именно чистой благородной человечности и всех остальных пороков человеческой природы. Наиболее ярко Шекспир по­казывает такие пороки, как пошлость и подлость, ос­нованные на корысти и эго­изме. Умные и одаренные люди у Шекспира гибнут под натиском темных сил, на­пример, в «Гамлете» и «Ко­роле Лире». Он показыва­ет, с какой легкостью по­рой зло овладевает душой человека и приводит к ужасным последствиям в «Отелло» и «Макбете». Лю­бопытно также то, что пес­симизм, возникавший у гу­манистов в результате крушения их идеалов под натиском реакционных сил, хоть и имеет место в тра­гедиях Шекспира, но не вызывает чувства безна­дежности. Например, гибель Ромео и Джульетты одно­временно является и три­умфом, поскольку у гроба погибших происходит при­мирение враждующих семей, которые дают слово воз­двигнуть памятник их люб­ви. В «Гамлете» трагедия кончается гибелью Клавдия и разгромом порочного датского двора, что тоже является положительной развязкой трагических со­бытий. С воцарением Фор- тинбраса возникает надеж­да на лучшую жизнь. В «Ко­роле Лире» старый король умирает просветленным и проникшимся любовью к правде и людям. От траге­дий Шекспира веет бодро­стью, мужественным призы­вом к борьбе. Хотя эта борьба и не всегда закан­чивается успехом32.

Третий период творче­ства Шекспира (1608—1612 гг.) ознаменован появле­нием пьес трагикомического жанра, которому характер­но остродраматическое со­держание со счастливым концом. В них драматург проявляет мечтательность, лирическое отношение к жизни. Важнейшими из тра­гикомедий Шекспира явля­ются «Цимбелин» (1609 г.), «Зимняя сказка» (1610 г.), «Буря» (1612 г.). Эта меч­тательность Шекспира, уход в воображаемый мир и отказ от изображения ти­пичных жизненных положе­ний, а также его излюб­ленной борьбы страстей в конкретной обстановке, объясняется усталостью и разочарованием автора, связанными с переменой политической и морально- культурной ситуации, а также крушением гуманис­тических идеалов.

Шекспир переключился в мир сказок и увел зри­теля в свой воображаемый мир, где столкновение чувств человека всегда за­канчивается торжеством добрых свойств его души над злыми инстинктами. Характерной в этом смыс­ле стала его последняя сказка «Буря». В ней стол­кнулись дикий Калибан с благородным мудрецом Про- сперо. Но в отличие от сказок первого периода творчества Шекспира, здесь образы и духи обри­сованы схематично, напо­миная абстрактно-декора­тивные маски. Это каче­ство «Бури» сделало ее родственной старинному моралите. Главной мыслью, пронизавшей всю пьесу, стало то, что на жизнь надо смотреть философски, с глубокой терпимостью, надо верить, что все дол­жно закончиться хорошо. Вскоре после окончания этой пьесы Шекспир поки­нул театр и уехал в свой родной Стрэтфорд, чтобы в кругу семьи закончить свой жизненный путь.

Значение творчества Шекспира трудно переоце­нить. В период его твор­чества он имел среди сво­их современников много подражателей. Одним из таких выдающихся драма­тургов, близко знакомых Шекспиру был Бен Джонсон (1573—1637 гг.), написав­ший много пьес, в которых прослеживается та же на­сыщенность общественно- политическим содержанием и реализмом комедии нра­вов. К таким пьесам можно отнести комедии «У каж­дого свои причуды» (15 98 г.), «Каждый вне своих причуд» (15 9 9 г.), «Сти­хоплет» (1601 г.), тра­гедии — «Падение Сеана» (1603 г.), «Заговор Ка- телины» (1611 г.)33.

Шекспир оказал огром­ное влияние на европейс­кую драматургию и в пору буржуазного Просвещения. Это влияние возросло пос­ле французской революции 1789 г. Шекспир стал об­разцом и учителем многих талантливых людей первой половины XIX в. К таковым можно отнести писателей, создававших национальную драму, а именно, Лессин- га, Гете, Шиллера, Гюго. Гейне написал книгу «Жен­щины и девушки Шекспира». Творчество Шекспира ока­зало влияние на Пушкина, например, в «Борисе Го­дунове». Пушкину принад­лежит ряд замечательных высказываний о Шекспире, на которого он неоднок­ратно ссылался в своих рассуждениях о драме. Впервые у нас раскрыл ис­тинный смысл шекспировс­кого творчества в целом ряде статей и заметок Бе­линский, заложивший в Рос­сии основы для подлинно научного изучения насле­дия Шекспира.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. Чем обусловлены проблемы историографии, связанные с биографией и творчеством У. Шекспира?
2. Какова периодизация творчества Шекспира?
3. В чем особенности тематики и характера комедий Шек­спира в первый и второй периоды его творчества?
4. В чем заключается идея и суть трагедий первого и второго периодов творчества Шекспира?
5. В чем специфика трагикомического жанра третьего пе­риода творчества Шекспира?
6. Каково значение творчества Шекспира для европейской и русской драматургии?

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ **Источники**

* 1. Джонсон Б. Пьесы / Вступ. ст. А.А. Смирнова. М.; Л., 1960.
  2. Младшие современники Шекспира / Под ред. А.А. Аник- ста. М., 1986.
  3. Современники Шекспира / Вступ. ст. А.А. Аникста. М., 1959. Т. 1—2.
  4. Шекспир В. Комедии и драмы-сказки / Вступ. ст. В. П. Комаровой. СПб., 1996.
  5. Шекспир В. Сон в летнюю ночь. // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1957 — 1960.
  6. Шекспир В. Венецианский купец // Там же.
  7. Шекспир В. Двенадцатая ночь // Там же.
  8. Шекспир В. Исторические драмы / Вступ. ст. В.П. Комаровой. СПб., 1990.
  9. Шекспир В. Трагедии / Вступ. ст. В.П. Комаровой. СПб., 1993; Он же. Ромео и Джульетта. Отелло. Король Лир. Макбет // Шекспир В. Полн. собр. соч...

Литература

* + 1. Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974.
    2. Аникст А.А. Творчество Шекспира. М., 1963.
    3. Барг М.А. Шекспир и история. 2-е изд. М., 1979.
    4. Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. 2-е изд. М.; Л., 1966.
    5. Комарова В.П. Личность и государство в исторических драмах Шекспира. Л., 1977.
    6. Комарова В.П. Шекспир и Монтень. Л., 1983; Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Л., 1989; Комарова В.П. Личность и государство в исторических драмах современников Шекспира. СПб., 1997 .
    7. Парфенов А.Т. Бен Джонсон и его комедия «Вольпоне». М., 1982.
    8. Ромм А.С. Бен Джонсон. 1573 — 1637. М.; Л., 1958.
    9. Самарин Р.М. Реализм Шекспира. М., 19 64.
    10. Смирнов А.А. Шекспир. М.; Л., 1963.
    11. Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Движение во времени. М., 1968.
    12. Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Его герой и его время. М., 1964.
    13. Шведов Ю.Ф. Эволюция шекспировской трагедии. М. , 1975.
    14. Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биогра­фия / Пер. с англ.; Вступ. ст. А.А. Аникста. М., 1985.
    15. Вильям Шекспир: К 400-летию со дня рождения. 1564 — 1964: Исследования и материалы. М. , 1964.

VII. ПЛАНЫ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

I . ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР И ЕГО НАИБОЛЕЕ ЯРКИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ

* + - 1. Историография о предпосылках создания древ­негреческого театра.

Б. История развития театральных представлений и их организация.

* + - 1. Идея, содержание и сюжет трагедий Эсхила «Пер­сы», «Орестея».

Г. Проблемы, поставленные Софоклом в трагедиях

«Царь Эдип» и «Антигона». Д. Новаторство пьес Эврипида «Медея», «Ифигения в Авлиде».

Е. Особенности политических комедий афинского дра­матурга Аристофана. Ж. Своеобразие театрального искусства в эпоху эллинизма.

Источники

* + - * 1. Аристофан. Всадники. Мир. Лягушки... // Аристофан. Комедии: В 2 т. М., 1954.
        2. Софокл. Антигона. Царь Эдип // Софокл. Драмы. М., 1990.
        3. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 ч. / Сост. и ред. С.С. Мокульский. М., 1953 — 1955.
        4. Эврипид. Медея. Ифигения в Авлиде // Эврипид. Пьесы. М., 1960.
        5. Эсхил. Персы. Орестея // Эсхил. Трагедии. М., 1989.

Литература

Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств. М. , 1979.

Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

Головня В.В. История античного театра. М., 1972.

Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевро­пейского театра от возникновения до 1789 г. М. ; Л., 1941.

Кузищин В.И. Культура Греции классического периода / / История Древней Греции / Под ред. В.И. Кузищина. М., 1986.

Культурология. История мировой культуры / Под ред. проф. А.Н. Марковой. М., 1998.

История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956 — 1987.

История зарубежного театра: В 3 ч. М., 1971 — 1977.

История зарубежного театра: В 4 ч. М., 1981 — 1987.

II . ДРЕВНЕРИМСКИЙ ТЕАТР И ЕГО ОСОБЕННОСТИ

Историография о предпосылках и истоках древ­неримского театра.

Б. Новая аттическая комедия Плавта (на примере пьес «Хвастливый воин», «Менехма»).

Особенности комедий Теренция «Братья», «Свек­ровь» .

Г. Трагедии Сенеки как образец римского театра императорской эпохи.

Д. Специфика организации театральных представ­лений и актерского мастерства в Древнем Риме.

Источники

Плавт. Хвастливый воин. Менехма // Плавт. Комедии: В 2 т. М., 1987.

Сенека. Медея. Федра // Сенека. Трагедии. М. , 1983.

Теренций. Братья. Свекровь // Теренций. Комедии. М. , 1988.

Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 ч. / Сост. и ред. С.С. Мокульский. М., 1953 — 1955.

Литература

См.: к теме I; Культура Древнего Рима // Культурология / Под ред. проф. А.Н. Марковой. М. , 1998. С. 119 — 131.

III. ТЕАТР СРЕДНИХ ВЕКОВ

Отечественные авторы о развитии средневеково­го театра.

Б. Гистрионы и их творчество.

Церковная драма и ее эволюция. Литургическая драма. Полулитургическая драма. Миракль. Ми­стерия .

Г. Специфика реалистического направления драма­тургии Адама де Ла-Аля. Д. Дидактическая направленность театра морали­те .

Е. Исторические предпосылки и истоки развития

театрального жанра фарса. Ж. Герой серии фарсов Адвокат Патлен, как типич­ный образ предприимчивого горожанина.

Источники

Адвокат Патлен (анонимный фарс XV века) // Хресто­матия по истории западноевропейского театра: В 2 т. 2-е изд. М., 1953. Т. 1.

Бодель Жан. Игра о св. Николае // Там же.

Девы мудрые и девы неразумные. Литургическая драма IX в. // Там же.

Де Ла-Аль Адам. Игра о Робене и Марион // Там же.

Нынешние братья. Моралите первой половины XVI в. // Там же.

Представление об Адаме. Полулитургическая драма XII в. // Там же.

Литература

1. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
2. Бояджиев Г.Н. От Софокла до Брехта за 4 0 театральных вечеров. М., 1981.
3. Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевро­пейского театра от возникновения до 1789 г. М. ; Л., 1941.
4. Драма // Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С. С., Смирнов А.А. История западноевропейской лите­ратуры. Средние века и Возрождение. 5-е изд. М., 1999. С. 140 — 146.
5. Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Д. Р. Брауна. М., 1999.
6. История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956 — 1987.
7. История зарубежного театра: В 3 ч. М., 1971 — 1977.
8. История зарубежного театра: В 4 ч. М., 1981 — 1987.
9. Культура эпохи средневековья // Культурология. Ис­тория мировой культуры / Под ред. проф. А.Н. Марко­вой. М., 1998. С. 161—172.

10. Театр эпохи становления и расцвета феодализма // История западноевропейского театра. Т. 1. / Под ред. С.С. Мокульского. М., 1956.

IV. АРИОСТО, МАКИАВЕЛЛИ И АРЕТИНО - ЯРКИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ ДРАМАТУРГИИ ВЫСОКОГО И ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

* 1. Жизнь и творчество Никколо Макиавелли.

Б. История написания и общая характеристика ко­медии «Мандрагора» Макиавелли.

* 1. Анализ основных тем и сюжетов создателя ита­льянской комедии Лодовико Ариосто.

Г. Своеобразие и образы комедий Пьетро Аретино. «Придворная жизнь», «Лицемер».

Источники

* + 1. Ариосто Л. Неистовый Роланд. Т. 1 — 2. М., 1993.
    2. Зарубежная литература: эпоха Возрождения: Хресто­матия. 2-е изд. / Сост. Б.И. Пуришев. М., 1976.
    3. Комедии итальянского Возрождения / Вступ. ст. Г. Бояджиева. М., 19 65.
    4. Макиавелли Н. Мандрагора // Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. М. , 1953. Т. 1.

Литература

* + - 1. Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение. 5-е изд. М., 1999.
      2. Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литерату­ра зрелого и позднего Возрождения. М., 1988.
      3. Античное наследие в культуре Возрождения: Сб. статей. М. , 1984.
      4. Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрожде­ния. Италия. Испания. Англия. Л., 1973.
      5. Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевро­пейского театра от возникновения до 1789 г. М. ; Л., 1941.
      6. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М., 1962.
      7. История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956 — 1987.
      8. История зарубежного театра: В 3 ч. М. , 1971 — 1977.
      9. История зарубежного театра: В 4 ч. М. , 1981 — 1987.

V. УЧЕНО-ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ДРАМА МИГЕЛЯ ДЕ СЕРВАНТЕСА

* + - * 1. Жизнь и творчество Сервантеса; его положения о психологической правдивости и подлинно бла­городных чувствах в драматургии. Роман «Хит­роумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (Ч. I, гл. XLVIII).

Б. Отражение истории героической борьбы иберов в пьесе «Нумансия».

* + - * 1. Цель и задачи автора пьесы в описании похож­дений главного героя комедии «Педро де Урде- малас».

Г. Анализ интермедий Сервантеса. «Театр чудес». «Саламанская пещера». «Ревнивый старик». «Два болтуна».

Источники

1. Сервантес М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламан­чский. М., 1970. Ч. 1 — 2.

Сервантес Сааведра М. де. Галатея / Вступ. ст. С. Ереминой. М., 1973.

Сервантес. Нумансия // Сервантес. Собр. соч.: В 5 т. М. , 1962. Т. 4 .

Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.: В 5 т. / Вступ. ст. Ф.В. Кельина. М., 1964.

Литература

Багно В.Е. Дорогами «Дон Кихота». М., 1988.

Балашов Н.И. Испанская классическая драма в сравни­тельно-историческом и текстологическом аспектах. М. , 1975.

Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрожде­ния. Италия. Испания. Англия. Л., 1973.

Державин К.Н. Сервантес: Жизнь и творчество. М. , 1958.

Диас Плаха Г. Вокруг Сервантеса. М., 1977.

Испанский театр / Вступ. ст. Н. Томашевского. М., 1969.

Светлакова О.А. «Дон Кихот» Сервантеса. Проблемы поэтики. СПб., 1996.

Силюнас В. Испанский театр XVI —XVII вв. М., 19 95.

Снеткова Н.П. «Дон Кихот» Сервантеса. 2-е изд., доп. Л., 1970.

VI. ЛОПЕ ДЕ ВЕГА И ЕГО ШКОЛА

Жизнь и деятельность Лопе де Веги.

Б. Теоретические взгляды Лопе де Веги на драма­тургию в трактате «Новое искусство сочинять комедии в наши дни».

Идеи и содержание героических пьес Лопе де Веги. «Фуэнта Авехуна».

Г. Политическая проблематика пьесы «Звезда Се­вильи» .

Д. Анализ содержания и сюжета комедии «плаща и шпаги» — «Собака на сене».

Е. Творчество Хуана Руиса, как представителя дра­матургической школы Лопе де Веги. Анализ «Кни­ги благой любви».

Источники

Вега Лопе де. Собр. соч.: В 6 т. / Вступ. ст. А.А. Смирнова., З.И. Плавскина. М., 19 62.

Лопе де Вега. Звезда Севильи. Фуэнте Овехуна. Собака на сене // Лопе де Вега. Собр. соч.: В 6 т. М. , 1962

* 1965. Т. 1—4.
  1. Лопе де Руэда. Хвастливый воин. Оливки. Приглашенный // Хрестоматия по истории западноевропейского теат­ра: В 2 т. М., 1953. Т. 1.
  2. Хуан Руис. Книга благой любви / Ст. З.И. Плавскина. Л., 1991.

Литература

* + 1. Балашов Н.И. Испанская классическая драма в сравни­тельно-историческом и текстологическом аспектах. М. , 1975.
    2. Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрожде­ния. Италия. Испания. Англия. Л., 1973.
    3. Испанский театр / Вступ. ст. Н. Томашевского. М., 1969.
    4. Плавскин З.И. Лопе де Вега. 1562 — 1635. М.; Л., 1960.
    5. Силюнас В. Испанский театр XVI—XVII вв. М., 1995.

VII. ТВОРЧЕСТВО У. ШЕКСПИРА - ВЕРШИНА ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

А. Проблемы историографии о жизни и творчестве

У. Шекспира. Б. Любовная тематика комедий У. Шекспира.

* Тема свободной любви противостоящей «древнему праву» родителей, в комедии «Сон в летнюю ночь».
* О нелепости аскетического отказа от любви в «Бесплодных усилиях любви».
* Против педантизма, надуманности и риторичес­кой страсти в «Двенадцатой ночи».
* Тема противостояния двух миров: красоты, ра­дости, великодушия и стяжательства, скупости,

злобы, похотливости в комедиях «Венецианский купец» и «Виндзорские насмешницы». В. Анализ роли шутов в драматургии У. Шекспира. Г. Смысл и цель трагического и героического в трагедиях У.Шекспира.

Источники

* 1. Шекспир В. Комедии и драмы-сказки / Вступ. ст. В. П. Комаровой. СПб., 1996.
  2. Шекспир В. Сон в летнюю ночь. Венецианский купец. Двенадцатая ночь. Ромео и Джульетта. Отелло. Король Лир. Макбет // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М. , 1957 — 1960.
  3. Шекспир В. Исторические драмы / Вступ. ст. В.П. Комаровой. СПб., 1990.
  4. Шекспир В. Трагедии / Вступ. ст. В.П. Комаровой. СПб., 1993.

Литература

* + 1. Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М. , 1974.
    2. Аникст А.А. Творчество Шекспира. М. , 1963.
    3. Барг М.А. Шекспир и история. 2-е изд. М., 1979.
    4. Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. 2-е изд. М.; Л., 1966.
    5. Комарова В.П. Личность и государство в исторических драмах Шекспира. Л., 1977.
    6. Комарова В.П. Шекспир и Монтень. Л., 1983.
    7. Комарова В.П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Л., 1989.
    8. Комарова В.П. Личность и государство в исторических драмах современников Шекспира. СПб., 1997.
    9. Самарин Р.М. Реализм Шекспира. М., 19 64.
    10. Смирнов А.А. Шекспир. М.-Л., 1963.
    11. Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Движение во времени. М. , 1968 .
    12. Шведов Ю.Ф. Эволюция шекспировской трагедии. М. , 1975.
    13. Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биогра­фия / Пер. с англ.; Вступ. ст. А.А. Аникста. М., 1985.

14. Вильям Шекспир: К 400-летию со дня рождения. 1564 — 1964: Исследования и материалы. М. , 19 64.

VIII. ТЕМЫ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1.Театральные представления в Древней Греции как источник развития театрального искусства.

2.Общее и своеобразное в трагедиях Эсхила, Со­фокла и Еврипида.

* + - 1. Античная комедия в творчестве Аристофана.
      2. «Поэтика» Аристотеля и развитие театра в эпо­ху эллинизма (IV — I вв. до н. э.) .
      3. Психологическая теория Теофраста и аттическая комедия.
      4. Истоки и разновидности древнеримского теат­рального искусства.
      5. Статус и костюм актеров, архитектура римского театра.

8.Особенности театра императорской эпохи и твор­чество Сенеки.

9.Этапы развития средневекового театра и хрис­тианское мировоззрение.

10.Эволюция церковной драмы.

* + - * 1. Религиозное и светское в мираклях, мистериях и моралите.
        2. Наследие прошлых эпох в средневековом театре.
        3. Влияние развития городов на театральное ис­кусство .
        4. История гуманистической драмы в Италии XV в.
        5. Пасторальная драма в Ферраре.
        6. Развитие ренессансной комедии и трагедии в Италии XV — XVI вв.
        7. Истоки самобытности испанского театра и его развитие в эпоху Возрождения.
        8. Истоки английской национальной драматургии (ко­медии, трагедии).
        9. «Университетские умы» и английский ренессансный театр.

2 0.Площадной театр конца XVI — нач. XVII в.

21.Особенности первого периода творчества Уиль­яма Шекспира.

Идея связи исторического прошлого Англии с со­временностью в хрониках У. Шекспира.

У. Шекспир — суровый судья своей эпохи в тра­гедиях второго периода творчества.

Конфликт между уходящим и новым миром в траге­дии «Ромео и Джульетта». Его смысл и следствие.

Причины разночтений в трактовке основного за­мысла трагедии «Гамлет» У. Шекспира.

2 6.Идея образов трагедии «Отелло» У. Шекспира.

27.Столкновение гуманистических и антигуманисти­ческих чувств в «Короле Лире» У. Шекспира.

28.Значение творчества Бена Джонсона как пред­ставителя реалистической комедии нравов.

29.«Мещанская драма» Томаса Хейвуда и Томаса Дек- кера.

30.Особенности драматургического наследия Джона Флетчера и Фрэнсиса Бомонта.

IX. ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ К КРАТКОМУ ЛЕКЦИОННОМУ КУРСУ

А

Август (Октавиан) — 29. Агрикола Р. — 54. Адам — 36, 40.

Адам де Ла-Аль — 38, 39, 45.

Аид — 2 5.

Аламанни — 47.

Альфонсо II — 49.

Андреев М.Л. — 52.

Андроник — 25, 26.

Аникст А.А. — 45, 82.

Антоний — 2 9.

Аполлон — 2 5.

Арес — 2 5.

Аретино — 27, 49.

Аретино — 27, 49.

Аристотель — 10, 17, 63.

Аристофан — 14, 15, 16, 20, 55.

Артемида — 25.

Афина — 2 5.

Афродита — 25.

Б

Багно В.Е. — 65. Балашов Н.И. — 65. Барг М.А. — 82. Бейль Д. — 6 6, 67. Безземельный И. — 67. Бербедж Дж. — 70. Бодель Ж. — 45. Бояджиев Г.Н. — 52, 74. Боккаччо — 54 Бэкон Ф. — 75.

В

Венера — 2 5. Вергилий — 54 . Веттори — 4 8.

Вулкан — 2 5. Г

Гарнье Р. — 56, 57. Гасконь — 6 9. Гварини — 4 9, 50. Гейвуд Д. — 44. Гейне — 81

Генрих VIII — 67, 78. Генрих IV — 76, 78. Генрих V — 76, 78. Гера — 25. Гермес — 2 5. Гете — 81. Гефест — 2 5. Гильен — 64 . Гней Невий — 25, 26. Гомер — 54.

Гораций Флакк — 29, 54. Грин Р. — 73. Гюго — 81.

Д

Дева Мария — 35, 36, 37, 38, 39. Деметра — 10, 25. Державин К.Н. — 65. Дживелегов А.К. — 32, 45, 52. Джонсон Б. — 30, 80, 82. Диана — 2 5. Дидро — 2 8.

Дионис — 10, 11, 17, 18, 20. Дионисий — 10.

Е

Ева — 36.

Еврипид — 11, 13, 14, 17, 55. Ж

Жанна д'Арк — 40. Жодель Э. — 5 6.

З

Зевс — 10, 12, 25. И

Иннокентий III — 67. Иоанн Предтеча — 36. Ирод — 41. Иуда — 41.

К

Кастельветро — 48. Кид Т. — 71. Комарова В.П. — 82. Кора — 10. Корнель — 30 . Ксеркс — 12 . Куэв Хуан де. — 56.

Л

Лессинг — 28, 81. Лили Д. — 7 0.

Лопе де Вега — 51, 60, 63, 65. Лопе де Руэда — 44. Лоренцо Медичи — 49. Людовик XII — 43.

М

Макиавелли Н. — 49, 72. Марло К. — 71—7 4. Марс — 25. Мартелли — 47. Медея — 13, 14. Менандр — 16, 21, 28. Минерва — 31. Молина Т. — 64. Мольер — 27, 44, 51. Мор Т. — 67.

Н

Нептун — 2 5. Нерон — 29, 30. Св. Николай — 37. Нортон Т. — 69.

Ной — 4 0. — 1 1 г

О

Океаниды — 20 .

**СОДЕРЖАНИЕ**

[I . ПРЕДИСЛОВИЕ 3](#bookmark5)

1. [ИСТОКИ, ИСТОРИЯ И НОВАЦИИ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА 8](#bookmark7)
2. [ИСТОРИЯ ДРЕВНЕРИМСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА 23](#bookmark9)
3. [ЕВРОПЕЙСКИЙ ТЕАТР В СРЕДНИЕ ВЕКА 33](#bookmark11)
4. [ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ И ТЕАТР 47](#bookmark13)

[VI . СЕВЕРНЫЙ РЕНЕССАНС](#bookmark14)

И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО 53

[§ 1 . ВОЗРОЖДЕНЧЕСКИЙ ТЕАТР](#bookmark15)

В НИДЕРЛАНДАХ, ГЕРМАНИИ И ФРАНЦИИ 54

[§ 2. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО](#bookmark18)

ИСПАНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ 58

[§ 3. АНГЛИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО](#bookmark21)

ДО ТВОРЧЕСТВА У. ШЕКСПИРА 66

[§ 4. ДРАМАТУРГИЯ У. ШЕКСПИРА.](#bookmark23)

[ЕЕ ОСОБЕННОСТИ И ЗНАЧЕНИЕ 75](#bookmark26)

* 1. [ПЛАНЫ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ 83](#bookmark28)
  2. [ТЕМЫ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ 91](#bookmark45)
  3. [ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ](#bookmark42)

К КРАТКОМУ ЛЕКЦИОННОМУ КУРСУ 93

БИБЛИОГРАФИЯ 96

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ 101

ТЕСТЫ 104

Учебное издание

З.П. Тинина

**ИСТОРИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА** ОТ АНТИЧНОСТИ ДО НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Учебно-методическое пособие Часть I

АНТИЧНОСТЬ, СРЕДНЕВЕКОВЬЕ, ВОЗРОЖДЕНИЕ

Главный редактор А. В. Шестакова Технический редактор М.Н. Растёгина Художник Н.Н. Захарова

Подписано в печать 22.12.2004. Формат 60S84/16. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 6,5. Уч.-изд. л. 7,0. Тираж 500 экз. Заказ . «С» 11.

Издательство Волгоградского государственного университета. 400062, г. Волгоград, просп. Университетский, 100.

1. См. : Культурология. История мировой культуры / Под ред. проф А.Н.Марковой. М., 1998. С.25. [↑](#footnote-ref-2)
2. Скворцова Е.М. Теория и история культуры. М. : Объединение «ЮНИ ТИ», 1999. С.11. [↑](#footnote-ref-3)
3. Культура Греции классического периода // История Древней Греции. /Под ред В.И. Кузищина. М., 1986. С. 255. [↑](#footnote-ref-4)
4. Подробнее об истоках искусства, греческого театра и культуры в це­лом см. : Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990. С. 30—60. [↑](#footnote-ref-5)
5. 6 Культура Греции классического периода // Там же. С. 261. [↑](#footnote-ref-6)
6. 15 «Мистерия» происходит от греческого слова mysterion — «тайна, та­инство». В средние века это жанр религиозного театра, в котором чередова­лись библейские сцены с комедийно-бытовыми эпизодами. [↑](#footnote-ref-7)
7. 16 «Моралите» — французское слово происходит от латинского moralis — «нравственный». Это жанр европейского театра, который получил наи­ [↑](#footnote-ref-8)
8. большее развитие в XV — XVI вв . [↑](#footnote-ref-9)
9. 17 «Соти» (sotie) — французское слово происходит от sot — «глупый». Оно переводится на русский язык как «дурачество». [↑](#footnote-ref-10)
10. 19 Подробнее о жизнедеятельности и особенностях творчества Торквато Тассо см. : Кризис гуманизма в литературе XVI в. // Там же. С. 223—227 . [↑](#footnote-ref-11)
11. 1. Подробнее содержание и сюжеты пьес см. : Марло К. Тамерлан Вели­кий. Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста. Мальтийский ев­рей. Эдуард II // Марло К. Соч. / Вступ. ст. А. Парфенова. М., 1961.
    2. Содержание и сюжеты пьес Роберта Грина см.: Алексеев М.П., Жир­мунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. История западноевропей­ской литературы. Средние века и Возрождение / Отв. ред. И.П. Володина. М., 1999. С. 380.

    [↑](#footnote-ref-12)