

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВОЛГОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ
КАФЕДРА ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

З.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:

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 З.П.

И90

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

ISBN 5-85534-9669-0001-9

Учебно-методическое пособие содержит материалы по методике пре-
подавания части I по истории и теории театра, в которую вошла история
театра античности, средневековья и эпохи Возрождения. Эта часть включа-
ет 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 зару-
бежного театра: В 4 ч. М., 1981–1987) о наиболее значимых театральных
событиях из истории европейского театра. Эти исторические события пост-
роены 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 ВГИК по дисциплине «История и теория театра» специаль-
ности 053300 «режиссура театрализованных представлений и праздников».

Работа представляет собой учебно-методическое пособие, содер-
жащее материалы по методике преподавания дисциплины в соответ-
ствии с ГОСТом и учебным планом по истории и теории театра.

ББК 85.333 (4) я7

ISBN 5-85534-9669-0001-9



© З.П. Тинина, 2005

© Оригина-макет.

Издательство Волгоградского
государственного университета, 2005

І. ПРЕДИСЛОВИЕ

В данном учебно-методическом пособии части І 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 задач 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 знако-

мятся 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 проводиться 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 истории.

¹ См.: Культурология. История мировой культуры / Под ред. проф. А.Н. Марковой. М., 1998. С.25.

² Скворцова Е.М. Теория и история культуры. М.: Объединение «ЮНИТИ», 1999. С.11.

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. 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. 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 управле-

³ Культура Греции классического периода // История Древней Греции. /Под ред В.И. Кузищина. М., 1986. С. 255.

ния, 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.

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.

³ Подробнее об истоках искусства, греческого театра и культуры в целом см.: Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990. С. 30–60.

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

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 Элевсине во время мистерий, то есть таинств, на которых присутствовали лишь посвященные, устраивались игры, где изображалось бракосочетание Зевса и Деметры, похищение Кору Плутоном, скитания Деметры в поисках дочери и возвращение Кору 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 сатирическая 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 Феспидом 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 Феспидом Фриних (ок. 540 – ок. 470 гг. до н.э.) расширил сюжетные рамки трагедии. Он вывел их за пределы мифов дионисийского круга. Фриниху принадлежал ряд трагедий на исторические сюжеты, написанные им по свежим следам событий. Например, в трагедии «Взятие Милета» (ок. 492 г. до н.э.) изображалось взятие и разграбление персами в 494 г. города Милета, восставшего вместе с другими греческими городами Малой Азии против персидского владычества. Произведения Феспидом и Фринихом 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 сторо-

ну 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, ареопат, 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 разра-

ботки трагического конфликта, усилил действенную сторону театрального представления. Всего Эсхил написал около 80 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 действия 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, исключаяющей 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 (496—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 (480–406 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 Еврипида. 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 ряженных, 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 «Лисистрате», 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 «Ахарняне» 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, простака, 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 условиями⁵. 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

⁵ Культура Греции классического периода // Там же. С. 261.

кой 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 семейно-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 действий⁶.

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 трагикиов должен был представить 4 пьесы: три трагедии и одну сатирическую драму. Трагедии и сатирическая драма были связаны одним сюжетом, который сначала разыгрывался в трагедиях, а затем повторялся в сатирической комедии. Трагическая трилогия и сатирическая драма составляли тетралогия. Комические поэты представляли по одной комедии. Состязания продолжались 3 дня. Каждый день с утра играли тетралогия 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 дидасками.

По преданию, Феспид сам был единственным актером в своих трагедиях и назывался протагонистом. Второй актер, которого ввел Эсхил, назывался девтерагонистом, а третий, введенный младшим современником Эсхила Софоклом — тритагонистом. Но основные роли испол-

нял 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 величием. 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 Прометей 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

⁷ Культура Древнего Рима // Культурология. История митровой культуры. / Под ред. проф. А.Н. Марковой. М., 1998. С. 119.

⁸ «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?
10. Каково значение театра и особенности организации театральных представлений в Древней Греции?
11. В чем специфика актерской игры и мастерства в древнегреческом театре?
12. Каковы функциональные особенности масок, одежды и обуви актеров?
13. Назовите отличия функций хора в древнегреческих трагедиях и комедиях.
14. 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 // Еврипид. 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.

5. Кузищин В.И. Культура Греции классического периода / / История Древней Греции / Под ред. В.И. Кузищина. М., 1986.
6. Культурология. История мировой культуры / Под ред. проф. А.Н. Марковой. М., 1998.
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.

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 полухория, которые обменивались шутками подчас язви-

тельного содержания. Фесценнины зародились еще при родовом строе и существовали в последующие века. В них, по свидетельству Квинта Горация Флакка, римского поэта (65 г. до н. 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 364 г. до н. э. Рим постигло моровое поветрие. Римляне, чтобы остановить эту трагедию, решили умилистить 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 жестикulyацией. 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. Это-

му 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 240 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 Кампа-

нии 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 Сре-

диземного 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 непристойностями, 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 Плавта 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 Теренция 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 под-

черкивал 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 неопределимо. 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 «Братев», 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-

¹¹ «Трубадур» происходит от французского слова *troubar* – «находить, слагать стихи». Трубадурами называли провансальских поэтов-певцов XI – XIII вв. Изысканная лирика трубадуров воспевала рыцарскую (куртуазную) любовь, радости жизни.

¹² «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 Вена 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 Октавиана?
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 самостоятельных 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.¹⁰

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, мистерию, мистерии и моралите. К светскому направлению относятся ранние обрядовые игры, выступления гист-

¹⁰ «Мистерия» происходит от греческого слова *mysterion* — «тайна, таинство». В средние века это жанр религиозного театра, в котором чередовались библейские сцены с комедино-бытовыми эпизодами.

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 действиям. В Швейцарии зиму и лето изображали парни. Один из них был в шубе, другой в рубахе. В Германии в честь весны устраивались костюмированные карнавалы. 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 боль-

шим 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 гистрионов 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 — трубадурами¹¹. В это же время развивалось народное творчество вагантов¹². В их деятельности еще более ярко, чем у трубадуров, выражался бунтарский, анти-аскетический 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 гистрионов. 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 по-

¹⁶ «Моралите» — французское слово происходит от латинского *moralis* — «нравственный». Это жанр европейского театра, который получил наибольшее развитие в XV — XVI вв.

пытки 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 жиз-

ни, 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 мираклъ¹³, в котором жизненные противоречия, связанные

¹³ «Соти» (sotie) – французское слово происходит от sot – «глупый». Оно переводится на русский язык как «дурачество».

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 — 1453 гг.) 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 раская-

нию 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 1262 г. еще в Аррасе в поэтическом, театральном кружке — *пюи*¹⁴.

Эту пьесу отличает жанровый разноречивый. 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 звонком 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 1285 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 гистрионами. 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 организовывалась 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.

Мистерияльная 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. Вней 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 1429 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 мистерияльное действо устраивалось под надзором особого постановщика – руководителя игр.

Но к середине XVI в. мистерия завершает свое историческое развитие. В 1548 г. мистерияльным 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 — моралите¹⁶, 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» (1436 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.

¹⁶ Подробнее о жизнедеятельности и особенностях творчества Торквато Тассо см.: Кризис гуманизма в литературе XVI в. // Там же. С. 223–227.

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 слышали,
Какого сорта люди стали.
Меня так сильно избивали,
Что Время вам узнать едва ли.

Во французском моралите «Осуждение пиршеств» (1507 г.) 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 первоизданном 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 — 1498–1515 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 он устраивал 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 мистерияльной 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 40 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., 1999.
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.

²⁰ См.: Северное Возрождение // Культурология. История мировой культуры / Под ред. проф. А.Н. Марковой. М., 1998. С. 183.

²¹ «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. Преемни-

ки 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 содержания¹⁸.

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 ренессансная 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 обделяет всякие темные делишки, используя доверчивость сограждан. Четвертая комедия «Сводня» (1529 г.) дает смелое изображение распущенности современ-

ных автору нравов. Последнюю комедию «Студенты» Ариосто 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 – 1527 гг.) «Мандрагора» и др.; писателя политических памфлетов и сатирических комедий Пьетро Аретино (1492 – 1556 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 – 1492 гг.). В его комедии «Аридозо» выведен очень колоритный образ скупого человека по отношению к своим детям, страдавшим от его скарעדности.

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 – 1595 гг.) 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 хотел ⁵⁷пекончить 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 «Аминту» 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 40-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 Ламанчский: 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 полюбилися народу, что появилось множество их разновидностей под различными именами (Бригелла, Скапино, Пульчинелла, Арлекин, Миццетин, Педролино и др.). Некоторые из них получили мировую известность, особенно Арлекин. К Дзанни также примыкала служанка (серветта) под именем Коломбина, Смеральдина или Франческа — 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 при-

существовали 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 общетальянской, 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.

5. Каковы отличительные черты последних мастеров итальянской драмы Торквато Тассо и Джованни – Батиста Гварини?
6. 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., 1993.
2. Зарубежная литература: эпоха Возрождения: Хрестоматия .
т и я .
2-е изд. / Сост. Б.И. Пуришев. М., 1976.
3. Комедии итальянского Возрождения / Вступ. ст. Г. Бояджиева. М., 1965.
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. 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 Реформации²¹ 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 Агрикола 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 (1466–1536 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. Плавскина. М., 1962; Испанский театр / Вступ. ст. Н. Томашевского. М., 1969; Балашов Н.И. Испанская классическая драма в сравнительно-историческом и текстологическом аспектах. М., 1975; Плавский 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» (1776 г.). В XIX в. немецкий композитор, дирижер и реформатор оперы Рихард Вагнер (1813—1883 гг.) сделал Ганса Сакса героем своей музыкальной драмы «Нюрнбергские мастерзингеры» (1862 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, Аристо и др.). Одну из первых трагедий, «Эдип», написал французский гуманист, гугенот по убеждениям Жозеф Жюст Скалигер (1540–1609 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 24 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. В первом акте появляется тень Антония, предсказывающая скорую смерть Клеопатре. Затем на сцену выходит сама Клеопатра и изобра-

ражает душевную растерянность. Во втором акте Октавиан 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 ренессансной 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 сдать-ся, и поголовно покончили жизнь самоубийством.

В пьесе наблюдается влияние Сенеки и его истолкований в обилии всяких ужасов, в картинах страдающих 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 легкоеверие, 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 реа-

листическом, 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 Аристо, 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 единства 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, овееянной 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 Оканьи» 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 Бусто и обручена с его другом, молодым дворянином Санчо де Лас Розласом. 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 морали²⁴.

Театральное устройство в Испании до времени творчества Лопе де Веги представляло собой в селах

²⁵ 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.

²⁶ 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.

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 (1580–1639 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 национальной 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.

2. Лопе де Вега. Звезда Севильи. Фуэнте Овехуна. Собака на сене // Лопе де Вега. Собр. Соч.: В 6 т. М., 1962–1965. Т. 1–4.
3. Лопе де Руэда. Хвастливый воин. Оливки. Приглашенный // Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. М., 1953. Т. 1.
4. Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.: В 5 т. / Вступ. ст. Ф.В. Кельина. М., 1964.
5. Сервантес М. де. Хитроумный Идальго Дон Кихот Ламанчский. М., 1970. Ч. 1–2.
6. Сервантес Сааведра М. де. Галатея / Вступ. ст. С. Ереминой. М., 1973.
7. Сервантес. Нумансия // Сервантес: Собр. соч.: В 5 т. М., 1962. Т. 4.
8. 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. Плавский 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., 1995.
10. Снеткова Н.П. «Дон Кихот» Сервантеса. 2-е изд., доп. Л., 1970.

²⁷ См.: Шекспир В. Комедии и драмы-сказки / Вступ. ст. В.П. Комаровой. СПб., 1996.

²⁸ 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

²⁹ См.: Шекспир В. Комедии и драмы-сказки...; Он же. Венецианский купец // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1957 — 1960.

³⁰ 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., устаревали 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. 1520 г.) и «Четыре П» (1569 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 уни-

верситете 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 Нортон (три первых акта) и Томаса Секвила (два последних акта) (1561 г.). Пьеса направлена против феодальных распри средневековья.

В ней показан сюжет из легендарной истории Британии, рассказанной в средневековой английской хронике Гальфрида Монмутского. Король Британии Горбодук 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 1509 г.) существовал придворный театр для избранных и уличные театральные представления для городского населения столицы, которые разыгрывались странствующими актерами – профессионалами, приехавшими в Лондон. С 70-х гг. появились предприниматели, строившие стационарные публичные театры. Так, в 1576 г. театральный предприниматель Джеймс Бербедр 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. 1588–1589 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, стяжа-

телем 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 способами²⁵.

Другим крупным драматургом Англии, который также подготовил творчество Шекспира, был Роберт Грин (1553—1592 гг.), оставивший нам много драматических произведений. Наиболее популярными являются пьесы: «История монаха Бэкона и монаха Бонгея» (1589 г.), «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 Гуде ²⁶.

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 ренессансной 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 Фауета^{8.6} 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 1593 г. он стал работать в качестве актера и драматурга в лондонской труппе во главе с Джеймсом Бербедежем. В 1599 г. эта труппа построила театр «Глобус», где регулярно ставились пьесы Шекспира. Около 1612 г. Шекспир вер-

нулся в родной город Стрэтфорд и тихо, в кругу семьи закончил свой жизненный путь в день своего рождения 23 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» (1595 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» (1597 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 побед-

ное начало. В первый период своего творчества он писал также трагедии «Ромео и Джульетта» (1595 г.), «Юлий Цезарь» (1599 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 Антонио ²⁹.

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» (1607 г.), «Тимон Афинский» (1608 г.). Наряду с трагедиями он продолжал писать и комедии. Но «Виндзорские насмешницы» (1601 — 1602 гг.) 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 заключа-

ется 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 временно является и триумфом, поскольку у гроба погибших происходит примирение враждующих семей, которые дают слово воз-

двинуть памятник их любви. В «Гамлете» трагедия кончается гибелью Клавдия и разгромом порочного датского двора, что тоже является положительной развязкой трагических событий. С воцарением Фортинбраса 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 излюб-

ленной борьбы страстей в конкретной обстановке, объясняется усталостью и разочарованием автора, связанными с переменной 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 Просперо. 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» (1598 г.), «Каждый вне своих причуд» (1599 г.), «Стихоплет» (1601 г.), трагедии — «Падение Сеана»

(1603 г.), «Заговор Кателины» (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, Лессинга, 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. Аникста. 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., 1964.
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

- А. Историография о предпосылках создания древнегреческого театра.
- Б. История развития театральных представлений и их организация.
- В. Идея, содержание и сюжет трагедий Эсхила «Персы», «Орестея».
- Г. Проблемы, поставленные Софоклом в трагедиях «Царь Эдип» и «Антигона».
- Д. Новаторство пьес Эврипида «Медия», «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. Медия. Ифигения в Авлиде // Эврипид. Пьесы. М., 1960.
- 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.
5. Кузищин В.И. Культура Греции классического периода / История Древней Греции / Под ред. В.И. Кузищина. М., 1986.
6. Культурология. История мировой культуры / Под ред. проф. А.Н. Марковой. М., 1998.
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.

II. ДРЕВНЕРИМСКИЙ ТЕАТР И ЕГО ОСОБЕННОСТИ

- А. Историография о предпосылках и истоках древнеримского театра.
- Б. Новая аттическая комедия Плавта (на примере пьес «Хвастливый воин», «Менехма»).
- В. 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

1. Плавт. Хвастливый воин. Менехма // 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

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

III. ТЕАТР СРЕДНИХ ВЕКОВ

- А. Отечественные авторы о развитии средневекового театра.
- Б. Гистрионы и их творчество.
- В. 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

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.

Литература

1. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
2. Бояджиев Г.Н. От Софокла до Брехта за 40 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

- А. Жизнь и творчество Никколо Макиавелли.
- Б. История написания и общая характеристика комедии «Мандрагора» Макиавелли.
- В. 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., 1965.
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

- А. 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».
- В. Цель и задачи автора пьесы в описании похождений главного героя комедии «Педро де Урдемалас».
- 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.

2. Сервантес Сааведра М. де. Галатея / Вступ. ст. С. Ереминой. М., 1973.
3. Сервантес. Нумансия // Сервантес. Собр. соч.: В 5 т. М., 1962. Т. 4.
4. Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.: В 5 т. / Вступ. ст. Ф.В. Кельина. М., 1964.

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. Светлакова О.А. «Дон Кихот» Сервантеса. Проблемы поэтики. СПб., 1996.
8. Силюнас В. Испанский театр XVI –XVII вв. М., 1995.
9. Снеткова Н.П. «Дон Кихот» Сервантеса. 2-е изд., доп. Л., 1970.

VI. ЛОПЕ ДЕ ВЕГА И ЕГО ШКОЛА

- А. Жизнь и деятельность Лопе де Веги.
- Б. Теоретические взгляды Лопе де Веги на драматургию в трактате «Новое искусство сочинять комедии в наши дни».
- В. 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

5. Вега Лопе де. Собр. соч.: В 6 т. / Вступ. ст. А.А. Смирнова., З.И. Плавскина. М., 1962.
6. Лопе де Вега. Звезда Севильи. Фуэнте Овехуна. Собака на сене // Лопе де Вега. Собр. соч.: В 6 т. М., 1962 – 1965. Т. 1–4.
7. Лопе де Руэда. Хвастливый воин. Оливки. Приглашенный // Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. М., 1953. Т. 1.
8. 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. Плавский 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,

злости, 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., 1964.
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., 1964.

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.

3. Античная комедия в творчестве Аристофана.

4. «Поэтика» Аристотеля и развитие театра в эпоху эллинизма (IV – I вв. до н. э.).

5. Психологическая теория Теофраста и аттическая комедия.

6. Истоки и разновидности древнеримского театрального искусства.

7. 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.

11. Религиозное и светское в мираклях, мистериях и моралите.

12. Наследие прошлых эпох в средневековом театре.

13. Влияние развития городов на театральное искусство.

14. История гуманистической драмы в Италии XV в.

15. Пасторальная драма в Ферраре.

16. Развитие ренессансной комедии и трагедии в Италии XV – XVI вв.

17. Истоки самобытности испанского театра и его развитие в эпоху Возрождения.

18. Истоки английской национальной драматургии (комедии, трагедии).

19. «Университетские умы» и английский ренессансный театр.

20. Площадной театр конца XVI – нач. XVII в.

21. Особенности первого периода творчества Уильяма Шекспира.

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

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

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

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

26.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 Деккера.

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 — 25.
Аламанни — 47.
Альфонсо II — 49.
Андреев М.Л. — 52.
Андроник — 25, 26.
Аникст А.А. — 45, 82.
Антоний — 29.
Аполлон — 25.
Арес — 25.
Аретино — 27, 49.
Аретино — 27, 49.
Аристотель — 10, 17, 63.
Аристофан — 14, 15, 16, 20, 55.
Артемида — 25.
Афина — 25.
Афродита — 25.

Б

Багно В.Е. — 65.
Балашов Н.И. — 65.
Барг М.А. — 82.
Бейль Д. — 66, 67.
Безземельный И. — 67.
Вербедеж Дж. — 70.
Бодель Ж. — 45.
Бояджиев Г.Н. — 52, 74.
Боккаччо — 54
Бэкон Ф. — 75.

В

Венера — 25.
Вергилий — 54.
Веттори — 48.

Вулкан — 25.

Г

Гарнье Р. — 56, 57.

Гасконь — 69.

Гварини — 49, 50.

Гейвуд Д. — 44.

Гейне — 81

Генрих VIII — 67, 78.

Генрих IV — 76, 78.

Генрих V — 76, 78.

Гера — 25.

Гермес — 25.

Гете — 81.

Гефест — 25.

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 — 25.

Дидро — 28.

Дионис — 10, 11, 17, 18, 20.

Дионисий — 10.

Е

Ева — 36.

Еврипид — 11, 13, 14, 17, 55.

Ж

Жанна д'Арк — 40.

Жодель Э. — 56.

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. — 70.

Лопе де Вега — 51, 60, 63, 65.

Лопе де Руэда — 44.

Лоренцо Медичи — 49.

Людовик XII — 43.

М

Макиавелли Н. — 49, 72.

Марло К. — 71–74.

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 — 25.

Нерон — 29, 30.

Св. Николай — 37.

Нортон Т. — 69.

Ной — 40.

О

Океаниды — 20.

СОДЕРЖАНИЕ

I. ПРЕДИСЛОВИЕ	3
II. ИСТОКИ, ИСТОРИЯ И НОВАЦИИ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА	8
III. ИСТОРИЯ ДРЕВНЕРИМСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА	23
IV. ЕВРОПЕЙСКИЙ ТЕАТР В СРЕДНИЕ ВЕКА	33
V. ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ И ТЕАТР	47
VI. СЕВЕРНЫЙ РЕНЕССАНС И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	53
§ 1. ВОЗРОЖДЕНЧЕСКИЙ ТЕАТР В НИДЕРЛАНДАХ, ГЕРМАНИИ И ФРАНЦИИ	54
§ 2. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ИСПАНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ	58
§ 3. АНГЛИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДО ТВОРЧЕСТВА У. ШЕКСПИРА	66
§ 4. ДРАМАТУРГИЯ У. ШЕКСПИРА. ЕЕ ОСОБЕННОСТИ И ЗНАЧЕНИЕ	75
VII. ПЛАНЫ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ	83
VIII. ТЕМЫ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ	91
IX. ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ 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.