Оглавление

Введение 2

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР 5

Происхождение древнегреческой драмы и театра 5

Театр демократических Афин 7

РИМСКИЙ ТЕАТР 9

Истоки римского театра 10

Римский театр эпохи республики 11

ТЕАТР СРЕДНЕВЕКОВЬЯ 12

Литургическая и полулитургическая драма 12

Светская драматургия 13

Миракль 13

Мистерия 14

Моралите 15

Фарс 16

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ 16

Вильям ШЕКСПИР (1564—1616) 16

Жан-Батист Мольер 26

Антон Павлович Чехов 28

Бернард Шоу – драматург ХХ века 30

Заключение 32

Список использованной литературы: 34

# Введение

Что такое искусство? Почему оно имеет такую магическую власть над человеком? Почему люди едут за тысячи километров, чтобы своими глазами увидеть великие произведений искусства: дворцы, мозаики, картины? Почему художники создают свои творения, даже если кажется, что они никому не нужны? Почему они готовы рискнуть своим благополучием, чтобы воплотить свой замысел?

Искусство нередко называют источником наслаждения. Из столетия в столетие миллионы людей наслаждаются изображениями прекрасных человеческих тел на полотнах Рафаэля. Но изображение Христа, распятого и страдающего, не предназначено для наслаждения, а ведь этот сюжет является общим для тысяч живописцев на протяжении многих веков…

Часто говорят, что искусство отражает жизнь. Конечно, это во многом верно: нередко точность, узнаваемость того, что изобразил художник, поразительна. Но вряд ли простое отражение жизни, её копирование, вызывало бы столь сильный интерес к искусству и восхищение им. Да и как «отражает жизнь», например, искусство средневековой каллиграфии или кружево каменных орнаментов на стенах средневековых мечетей?

Можно говорить об отражении искусством жизни в более широком смысле. На произведения искусства накладывает отпечаток место и время их создания. Греческая амфора, фрагмент фрески или статуя, превратившись в музейный экспонат, не теряют своей красоты, но часто «замолкают», будучи вырванными из среды, в которой они были созданы. Вполне естественно восхищаться тонкостью линий и богатством цветовой гаммы фресок в средневековых христианских храмах. Однако смысл их становится понятным, только если посмотреть на фрески глазами тех, для кого они были написаны. Росписи христианских церквей – это своеобразная «Библия для неграмотных»: тот, кто не умел прочесть Священное писание христиан, мог видеть его содержание на стенах и столпах храма. Как почти все произведения средневековой европейской живописи, фрески являются частью христианского мира и непонятны вне связи с ним.

Искусство – форма познания мира. Но методы искусства совершенно не похожи на научные. Кинофильм сжимает целую человеческую жизнь до двухчасового действия. Русский иконописец утончает и удлиняет до крайности человеческое тело, чтобы показать, насколько святые и ангелы далеки от земного мира и близки миру небесному. Именно такая «неправильность» позволяет зрителю сосредоточиться на главном, рассмотреть то, чего в повседневной жизни он порой просто не замечает. А иногда искусство изменяет человека. Он задумывается над тем, что казалось ему неважным, начинает по-другому оценивать поступки людей, принимает иной образ действий. Весь смысл его жизни может стать другим. Творчество способно преобразить не только зрителя, но и самого творца. Может быть, это и есть главное предназначение искусства: позволить человеку познать и изменить самого себя.

Есть множество ответов на вопрос, что такое искусство, но каждый из них показывает лишь одну из граней истины.

Каждое истинное произведение искусства является глубоко индивидуальным, уникальным. Прежде чем принять конкретную форму, художественный образ развивается, вынашивается в замыслах автора. Всё то, что пережито, осмыслено творцом, его понимание мира и духовные ценности появляются в произведении искусства.

Определение искусства мы находим ещё в античности: например, Аристотель полагал, что искусство «появляется… тогда, когда на основе приобретенных на опыте мыслей образуется один общий взгляд на общие предметы…» Подобный осмысленный и обобщенный опыт и является искусством и может быть использован в тех или иных целях.

Отсюда и происходит классификация искусства, основанная на его предназначении. Одни виды искусства служат удовлетворению материальных потребностей (все виды ремесел, медицина, агрикультура, гимнастика), а другие – для досуга. Таковы художественные искусства – музыка, танцы, поэзия.

Выделение создателей произведений искусства как художников произошло постепенно, первоначально их деятельность не отличалась от труда простых производителей различных вещей. Например, глиняный сосуд рассматривался как один из хозяйственно необходимых предметов, и лишь с того времени, когда с ним начинают связывать представление о красоте, он становится произведением искусства.

Происхождение искусства можно проследить и с другой стороны. Каждый народ имеет свою культуру, свою систему обрядов. Они трансформировались в ритуальное, культовое искусство или, с возникновением мировых религий, в церковное. Обычно виды искусства подразделяют на *пространственные* и *временные*. К пространственным видам искусства относятся архитектура, декоративно-прикладное и изобразительное искусство (скульптура, живопись, графика). К временным, разворачивающимся во времени, относятся музыка, театр, танец, кино и телевидение.

Специфическим средством выражения театра (от греч. theatron - место для зрелищ) является сценическое действие, возникающее в процессе игры актера перед публикой. Истоки театра лежат в древних охотничьих игрищах и массовых народных обрядах. А первые литературные произведения, в свою очередь, создавались именно для постановки театрального действа. В Древней Греции существовали различные виды театра со своими традициями и сценической техникой. Богатые и разнообразные формы зрелищ были созданы в странах Древнего Востока, в Индии, Китае, Индонезии, Японии. В средневековой Европе носителями народного театрального творчества являлись бродячие актеры – гистрионы, жонглеры, скоморохи. Первым профессиональным европейским театром стала итальянская народная комедия масок. С эпохи Возрождения театр становится литературным, тяготеет к оседлому образу жизни в городских культурных центрах.

С этих пор театр превращается в общественное средство развлечения, которым остается вплоть до начала XX века, когда на смену ему приходит кино. Естественно, этот переход состоялся далеко не сразу. Увлечение театром можно проследить до начала II Мировой войны, после которой кино окончательно утвердилось в роли, ранее отведенной театру. К этому моменту интерес к театру становится сугубо профессиональным. Для широкого зрителя уже практически не знакомо это понятие. После полувекового забвения интерес к театру начинает возвращаться, но уже не может приобрести прежнего значения.

Можно назвать не одну сотню книг, написанных на тему развития театра определенной эпохи, но немногие описывают историю театрального искусства от истоков вплоть до конца ХХ века. Неудивительно: такой труд занял бы несколько томов. Рассказ о каждой эпохе в отдельности позволяет сравнить видение авторами данной проблемы в данный период времени. Основными источниками информации о театре древности служат труды по истории древних держав. Ведь в то время театр был неотъемлемой частью общественной, а зачастую и политической, жизни. (Дж. М. Робертс «Восточная Азия и Классическая Греция», К. В. Паневин «История Древней Греции»). В эпоху средневековья театр уже не освещал таких глобальных проблем и отошел на второй план. Поэтому проследить его развитие в этот период помогают лишь незначительные по объему статьи в тех же томах истории Средневековья. Символами Возрождения стали живопись и архитектура, так что театру этого времени уделяется не слишком много внимания. Собственно, он представлен единственным драматургом – Шекспиром, который внес в развитие театра вклад, соизмеримый по значимости с деятельностью всех живописцев этой эпохи. Поэтому в данной работе использован материал о творчестве непосредственно этого автора. Далее каждый период развития театра связан с конкретным его представителем и рассматривается как процесс его творчества.

Итак, целью данного исследования является: проследить эволюцию театра в мировой культуре. Данная цель предусматривает решение следующих задач:

1. Рассмотреть театр Древней Греции и сформулировать особенности драматических жанров этого периода.
2. Определить своеобразие римского театра.
3. Сформулировать своеобразие театра Средневековья.
4. Театр Эпохи Возрождения: новый этап в развитии мирового театра.
5. Определить новаторские черты театра XVIII и XIX вв.
6. Рассмотреть театр ХХ в. с точки зрения воплощения в нем традиций предшествующих эпох, а также определить его цель и место в современном мире.

# 

# ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР

## Происхождение древнегреческой драмы и театра

Появлению драмы в Греции предшествовал длительный период, на протяжении которого главенствующее место занимали сначала эпос, а затем лирика("Илиада", "Одиссея", произведения лирических поэтов VI в. до н.э.).

Рождение греческой драмы и театра связано с обрядовыми играми, которые посвящались богам-покровителям земледелия: Деметре, ее дочери Коре, Дионису. Такие обряды иногда превращались в культовую драму.

Дионис (или Вакх) считался богом творческих сил природы; позднее он стал богом виноделия, а потом богом поэзии и театра. Символами Диониса служили растения, особенно виноградная лоза. Его часто изображали в виде быка или козла.

На праздниках, посвященных Дионису, распевали не только торжественные, но и веселые карнавальные песни. Шумное веселье устраивали ряженые, составлявшие свиту Диониса. Участники праздничного шествия мазали лицо винной гущей, надевали маски и козлиные шкуры.

Из обрядовых игр и песен в честь Диониса выросли три жанра древнегреческой драмы: трагедия, комедия и сатировская комедия (названная так по хору, состоявшему из сатиров).Трагедия отражала серьезную сторону дионисийского культа, комедия - карнавально-сатирическую. Сатировская драма представлялась средним жанром. Веселый

игровой характер и счастливый конец определили ее место на праздниках в честь Диониса: сатировскую драму ставили как заключение к представлению трагедий.

Многое о происхождении греческой драмы могут сказать сами слова трагедия и комедия. Слово «трагедия» происходит от двух греческих слов: трагос - "козел" и одэ - "песнь", т.е. "песнь козлов". Это название вновь ведет нас к сатирам-спутникам Диониса, козлоногим

существам, прославлявшим подвиги и страдания бога. Слово «комедия» происходит от слов комос и одэ. "Комос" - это шествие подвыпившей толпы ряженых, осыпавших друг друга шутками и насмешками, на сельских праздниках в честь Диониса. Следовательно, слово комедия обозначает "песнь гуляк".

Греческая трагедия, как правило, брала сюжеты из мифологии, которая хорошо была известна каждому греку. Используя мифологическую оболочку, драматург отражал в трагедии современную ему общественно-политическую жизнь, высказывал свои этические, философские, религиозные воззрения. Поэтому роль трагических представлений в общественно-политическом и этическом воспитании граждан была огромна.

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 состоялась весной 534 г. до н. э. на празднике Великих Дионисий. Этот год принято считать годом рождения мирового театра.

Феспиду приписывают усовершенствование масок и театральных костюмов. Но главным нововведением Феспида было выделение из хора одного исполнителя, актера. Этот актер мог обращаться к хору с вопросами, отвечать на вопросы хора, изображать по ходу действия различных персонажей, покидать сценическую площадку и возвращаться на нее.

Таким образом, ранняя греческая трагедия была своеобразным диалогом между актеров и хором. При этом, хотя количественно партия актера в первоначальной драме была невелика и главную роль играл хор, именно актер с самого своего появления стал носителем действенного, энергичного начала.

В комедии гораздо шире, чем в трагедии, к мифологическим мотивам примешивались житейские, которые постепенно стали преобладающими или даже единственными, хотя в целом комедия по-прежнему считалась посвященной Дионису. Так, стали разыгрываться небольшие сценки бытового и пародийно-сатирического содержания. Эти импровизированные сценки представляли собой элементарную форму народного балаганного театра и назывались мимами (в переводе значит "подражание", "воспроизведение"; исполнители этих сценок также назывались мимами).Героями мимов были традиционные маски народного театра: горе-воин, базарный воришка, ученый-шарлатан, простак, дурачащий всех, и т.д.

Комедия V в. до н. э. была политической по своему содержанию. Она постоянно затрагивала вопросы политического строя, внешней политики Афинского государства, вопросы воспитания молодежи, литературной борьбы и др.

Злободневность древней аттической комедии усугублялась тем, что в ней допускалась полная свобода в карикатурном изображении отдельных граждан, выводимых к тому же под своими подлинными именами (поэты Эсхил, Софокл, Еврипид, Агафон, вождь афинской демократии Клеон, философ Сократ и другие - у Аристофана). При этом древняя аттическая комедия создает обычно образ не индивидуальный, а обобщенный, близкий к маске народного комедийного театра. Например, Сократ в "Облаках" Аристофана наделен не чертами реального лица, но всеми свойствами ученого-шарлатана, одной из любимых масок народных карнавалов. Такая комедия могла существовать только в условиях афинской рабовладельческой демократии.

## Театр демократических Афин

Своего наивысшего расцвета древнегреческое театральное искусство достигло в творчестве великих трагиков V в. до н. э. – Эсхила и Софокла.

Творчество Эсхила связано с эпохой становления Афинского демократического государства. Это государство формировалось в период греко-персидских войн, которые велись с небольшими перерывами с 500 до 449 г. до н. э. и носили для греческих государств-полисов освободительный характер.

Эсхил родился в Элевсине, близ Афин. Известно, что Эсхил принимал участие в сражениях при Марафоне и Саламине. Битву при Саламине он описал как очевидец в трагедии "Персы". Незадолго до своей смерти Эсхил отправился на Сицилию, где и умер.

Эсхил написал около 80 трагедий и сатировских драм. До нас дошли полностью только семь трагедий; из других произведений сохранились небольшие отрывки.

Мировоззрение Эсхила в основе своей было религиозно-мифологическим. Он верил, что существует извечный миропорядок, который подчиняется действию закона мировой справедливости. Человек, вольно или невольно нарушивший справедливый порядок, будет наказан богами, и тем самым равновесие восстановится. Идея неотвратимости возмездия и торжества справедливости проходит через все трагедии Эсхила.

Эсхил ввел в свои трагедии второго актера и тем открыл возможность более глубокой разработки трагического конфликта, усилил действенную сторону театрального представления. Это был настоящий переворот в театре: вместо старой трагедии, где партии единственного актера и хора заполняли всю пьесу, родилась новая трагедия, в которой персонажи сталкиваются на сцене друг с другом и сами непосредственно мотивировали свои действия.

Из дошедших до нашего времени трагедий великого драматурга особо выделяются следующие: "Персы" (472 г. до н. э.), где прославляется победа греков над персами в морском сражении при острове Саламине (480 г. до н. э.); "Прометей Прикованный" - возможно, самая известная трагедия Эсхила, повествующая о подвиге титана Прометея, подарившего огонь людям и жестоко за это наказанного; трилогия "Орестея" (458 г. до н.э.),известная тем, что единственный дошедший до нас полностью образец трилогии, в которой мастерство Эсхила достигло своего расцвета.

Эсхил известен как лучший выразитель общественных устремлений своего времени. В своих трагедиях он показывает победу прогрессивных начал в развитии общества, в государственном устройстве, в морали. Творчество Эсхила оказало заметное влияние на развитие мировой поэзии и драматургии.

На смену Эсхилу пришел Софокл (496-406 до н. э.), который продолжил его традиции, но в то же время ввел новшества в творчество трагедий. Софокл происходил из зажиточной семьи владельца оружейной мастерской и получил хорошее образование. В 486 г. Софокл одержал на конкурсе драматургов свою первую победу над самим Эсхилом.

Софокл принимал участие и в государственной жизни, занимая ответственные должности. Так, он был избран стратегом и вместе с Периклом участвовал в экспедиции против острова Самоса, решившего отделиться от Афин.

До нас дошло только семь трагедий Софокла, написал же он их свыше 120.Трагедии Софокла несут в себе новые черты. Если у Эсхила главными героями были боги, то у Софокла действуют люди, хотя и несколько оторванные от действительности. Поэтому о Софокле говорят, что он заставил трагедию спуститься с неба на землю. Основное внимание Софокл уделяет человеку, его душевным переживаниям. Конечно, в судьбах его героев ощущается влияние богов, даже если они и не появляются по ходу действия, и эти боги также могущественны, как и у Эсхила, - они могут сокрушить человека. Но Софокл рисует прежде всего борьбу человека за осуществление своих целей, его чувства и мысли, показывает страдания, выпавшие на его долю.

Творчество Софокла сложно и противоречиво. Его трагедии отразили не только расцвет, но и назревающий кризис полисной системы, закончившейся гибелью афинской демократии.

Греческая трагедия в творчестве Софокла достигает своего совершенства. Софокл ввел третьего актера, увеличил диалогические части комедии (эписодии) и уменьшил партии хора. Действие стало более живым и достоверным, так как на сцене могли одновременно выступать и давать мотивировку своим поступкам три персонажа. Однако хор у Софокла продолжает играть важную роль в трагедии.

Наиболее известны трагедии Софокла из фиванского цикла мифов.Это "Антигона"(около 442 до н. э.),"Царь Эдип" (около 429 до н.э.) и "Эдип в Колоне" (поставлен в 441 г. до н. э., уже после смерти Софокла). В основе этих трагедий, написанных и поставленных в разное время, лежит миф о фиванском царе Эдипе и о несчастьях, обрушившихся на его род.

Трагедии Софокла явились художественным воплощением гражданских и нравственных идеалов античной рабовладельческой демократии периода ее расцвета. Этими идеалами были политическое равенство и свобода всех полноправных граждан, беззаветное служение родине, уважение к богам, благородство стремлений и чувств сильных духом людей.

# РИМСКИЙ ТЕАТР

## Истоки римского театра

Истоки римского театра и драмы восходят, как и в Греции, к обрядовым играм, богатым карнавальными элементами. Таков, например, праздник Сатурналий - в честь италийского божества Сатурна. Особенностью этого праздника было "переворачивание" привычных общественных отношений: господа на время становились "рабами", а рабы - "господами".

Одним из истоков римского театра и драмы были сельские праздники сбора урожая. Еще в отдаленные времена, когда Рим представлял собой небольшую общину Лациума, по деревням справлялись праздники в связи с окончанием жатвы. На этих праздниках распевались веселые грубоватые песни - фесценнины. Зародившись еще при родовом строе, фесценнины существовали и в последующие века, и в них, по свидетельству Горация, находила отражение социальная борьба между плебеями и патрициями.

Существовала и другая форма примитивных зрелищ - сатура. Основой для сатур послужили мимические танцы этрусских плясунов. В 364 г. до н. э. Рим постигло моровое поветрие. Чтобы умилостивить богов, решили устроить сценические игры. 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, а также жестикуляцию. Так возникли сатуры (в переводе значит "смесь").Сатуры были драматическими сценками бытового и комического характера, включавшими в себя диалог, пение, музыку и танцы.

Еще одним видом драматических представлений комического характера являлись ателланы, которые были позаимствованы у других племен, населявших Апеннинский полуостров, с которыми Рим вел непрерывные войны. Молодежь увлеклась этими играми и стала устраивать их в дни праздников.

Таким образом, в Риме существовали примерно те же обрядовые игры, что и в Древней Греции. Но дальше слабых зачатков драмы развитие народного театра не пошло. Это объясняется консервативным укладом римской жизни и сильным сопротивлением жрецов. Поэтому в Риме не сложилось самостоятельной мифологии, которая в Греции послужила "почвой и арсеналом" искусства, в том числе драмы.

## Римский театр эпохи республики

Римляне взяли литературную драму в готовом виде у греков и перевели ее на латинский язык, приспособив к своим понятиям и вкусам.

После первой Пунической войны, на праздничных играх 240 г. до н. э., было решено устроить драматическое представление. Постановку поручили греку Ливию Андронику, находившемуся в рабстве у римского сенатора, который и дал ему латинское имя Ливий. После отпущения на волю, он остался в Риме и стал обучать греческому и латинскому языку сыновей римской знати. Этот учитель и поставил на играх трагедию и, вероятно, также комедию, переработанные им с греческого образца или, быть может, просто переведенные с греческого языка на латинский. Эта постановка дала первый толчок развитию римского театра.

С 235 г. до н.э. начинает ставить на сцене свои пьесы драматург Гней Невий (около 280-201 до н.э.). Его с полным основанием можно назвать первым самобытным римским поэтом.

Наибольшей славы Невий достиг в области комедии. Невий был создателем паллиаты - литературной комедии, которая представляла собой переработку бытовой греческой комедии. Паллиата ставилась в Риме в течении III-II вв. до н. э.

Продолжателем дела Невия как комедиографа был его младший современник Тит Макций Плавт. Его творчество относится к тому периоду, когда Рим из сельскохозяйственной общины превращается в сильнейшее государство Средиземноморья. По единодушной оценке древних, Плавт был самым блестящим представителем паллиаты. Он умел искусно соединить новую аттическую комедию с элементами народной римской ателланы, с ее буффонадой, живостью действия, с ее порой непристойными, но остроумными шутками.

Публий Теренций Афр, работавший, как и Плавт, в жанре паллиаты, принадлежал уже к следующему поколению драматургов. Уроженец Карфагена, Теренций еще мальчиком был привезен в Рим, где стал рабом римского сенатора. Заметив выдающиеся способности юноши, сенатор дал ему хорошее образование, а затем отпустил на волю. Теренций написал шесть комедий, и все они сохранились. Сюжеты этих комедий он, как правило, заимствует у Менандра, причем сознательно подчеркивает их греческий колорит. Конфликты в комедиях Теренция носят семейный характер, и основной целью драматурга является гуманизация нравов. Теренций стремится дать более углубленную психологическую характеристику своих персонажей, создавая интересные, жизненные образы.

Одна из наиболее известных комедий "Братья" (160 до н. э.) - ставит вопрос о воспитании молодежи. В комедии побеждают новые взгляды, представители которых считают, что надо быть снисходительным к проделкам молодых людей, воспитывать их не приказами и наказаниями, а добрыми советами.

Теренций может быть назван предшественником новой европейской драмы. Европейский театр неоднократно обращался к его творчеству. Влияние его комедий "Формион" и "Братья" чувствуется в творчестве Ж.-Б. Мольера.

Новый интерес к гуманистическим тенденциям драматурга возник в XVIII в., в период формирования буржуазной "мещанской" драмы. Дидро считал Теренция своим предшественником, Лессинг в "Гамбургской драматургии" дал подробный анализ "Братьев", считая эту комедию образцовой.

# ТЕАТР СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

## Литургическая и полулитургическая драма

Одной из форм театрального искусства раннего средневековья стала церковная драма. Борясь против остатков античного театра, против сельских игрищ, церковь стремилась использовать действенность театральной пропаганды в своих целях. Уже в IX веке театрализуется месса, вырабатывается ритуал чтения в лицах эпизодов из легенд о жизни Христа, о его погребении и воскресении. Из этих диалогов рождается ранняя литургическая драма. Существовало два цикла такой драмы - рождественский, рассказывающий о рождении Христа, и пасхальный, передающий историю его воскресения.

Со временем литургическая драма усложняется, разнообразятся костюмы "актеров", создаются "режиссерские инструкции" с точным указанием теста и движений. Всем этим занимались сами священники.

Устроители литургических представлений накопили постановочный опыт и стали искусно показывать народу вознесение Христа и другие евангельские чудеса. Приближаясь к жизни и используя постановочные эффекты, литургическая драма уже не привлекала, а отвлекала

прихожан от службы. Развитие жанра таило в себе его самоуничтожение.

Не желая отказаться от услуг театра и не будучи в силах совладать с ним, церковные власти выводят литургическую драму из-под сводов храмов на паперти. Рождается полулитургическая драма (середина XII в.).И тут церковный театр, формально находясь во власти духовенства, подпал под влияние городской толпы. Теперь она диктует ему свои вкусы, заставляет давать представления в дни ярмарок, а не церковных праздников, полностью перейти на родной, понятный толпе язык.

## Светская драматургия

Первые ростки нового реалистического направления связываются с именем трубадура Адама де Ла-Аль (около 1238-1287) из французского города Арраса. Де Ла-Аль был страстно увлечен поэзией, музыкой и театром. Он жил в Париже и в Италии (при дворе Карла Анжуйского) и получил довольно широкую известность как поэт, музыкант, драматург.

В творчестве Адама де Ла-Аль народно-поэтическое начало сочеталось с сатирическим. В его произведениях были зачатки будущего театра Возрождения. Но на протяжении средних веков этот драматург не имел продолжателей. Жизнерадостность и вольная фантазия меркли под воздействием церковных строгостей и прозаической трезвости городов.

Сатирическое начало народных зрелищ драматургии Адама де Ла-Аль нашло свое продолжение в фарсах, героями которых были то ярмарочный зазывала, то врач-шарлатан, то циничный поводырь слепца. Однако жанр фарса достиг своего расцвета позже, в XV веке. В XIII же веке комедийная струя заглушалась театром миракля, тоже имевшим своей темой жизненные события, но обращенным к религии.

## Миракль

Само название миракль происходит от латинского слова "чудо". И действительно, все конфликты, порой очень остро отражавшие жизненные противоречия, в этом жанре разрешались благодаря вмешательству божественных сил - святого Николая, девы Марии и т.д. С течением времени эти пьесы, сохраняя религиозную морализацию, все острее показывали произвол феодалов, силу темных страстей, владевших знатными и богатыми людьми. В первом из известных нам мираклей - "Игра о святом Николае" (1200) - в центре внимания было чудо, совершенное святым для избавления христианина, попавшего в языческий плен, и история в него лишь отзвуком крестовых походов. Более поздний "Миракль о Роберте-дьяволе" давал уже общую картину кровавого века Столетней войны (1337-1453) и страшный портрет бессердечного феодала.

Большинство мираклей строилось именно на бытовом материале – из жизни города, из жизни монастыря или средневекового замка. Разоблачая притеснителей народа, миракль о Берте рисует в положительном свете тех людей из их среды, которые не подвержены порокам и страстям, присущим знати, и могут, попав в среду простых тружеников, быть среди них своими людьми.

Двойственность миракля была связана с идеологической незрелостью городского бюргерства того времени. Не случайно миракль, начинавшийся обычно с обличительного изображения действительности, всегда заканчивался компромиссом, актом раскаяния и прощения, что практически означало примирение с только что показанными злодеяниями, ибо предполагало в каждом злодее возможного праведника. Это устраивало и бюргерское сознание, и церковь.

## Мистерия

Время расцвета мистериального театра - XV-XVI века, время бурного расцвета городов и обострения социальных противоречий. Город уже в значительной мере преодолел феодальную зависимость, но еще не подпал под власть абсолютного монарха. Мистерия и явилась выражением расцвета средневекового города, его культуры. Она выросла из так называемых "мимических мистерий" - городских процессий в честь религиозных праздников, в честь торжественных выездов королей. Из этих празднеств постепенно складывалась площадная мистерия, использующая ранний опыт средневекового театра.

Мистериальная драматургия разделяется на три цикла: "ветхозаветный", имеющий своим содержанием циклы библейских сюжетов; "новозаветный", рассказывающий историю рождения и воскресения Христа, и "апостольский", в котором сюжеты пьес были заимствованы из "Жития святых" и частично из мираклей о святых.

Мистерия раздвинула тематический диапазон средневекового театра, накопила огромный сценический опыт, который был использован последующими жанрами средневековья.

Мистерии развили театральную технику, утвердили в народе вкус к театру, подготовили некоторые особенности ренессансной драмы. Но к 1548 году мистериальным обществам, особенно широко распространенным во Франции, запрещают показ мистерий: слишком ощутимой стала критическая комедийная линия мистериального театра. Причина гибели еще и в том, что она не получила поддержки со стороны новых, прогрессивных сил общества. Религиозное содержание отталкивало людей гуманистически настроенных, а площадная форма и критичекие элементы вызывали гонения церкви.

Историческая обреченность мистерии была предрешена внутренней противоречивостью жанра. К тому же мистериальный театр потерял и свою организационную почву: королевская власть искореняет все городские вольности и запрещает цеховые союзы. Мистерия подвергается резкой критике со стороны как католической церкви, так и реформационного движения.

## Моралите

Реформационное движение развернулось в Европе в XVI в. Оно носило антифеодальный характер и приняло форму борьбы с идеологической опорой феодализма - католической церковью.

Реформационное движение утверждает принцип "личного общения с Богом", принцип личной добродетели. В руках зажиточного бюргерства мораль становится оружием борьбы и против феодалов, и против неимущих городских масс. Стремление придать святость буржуазному мировоззрению рождает театр моралите. Он вырастает из мистерий, в которых нравоучительная дидактика заключалась в религиозные формы и часто теряла смысл из-за соседства бытовых комических сцен. Моралите освободило морализацию как от религиозных сюжетов, так и от бытовых отвлечений и, обособившись, обрело стилевое единство и большую дидактическую направленность. Однако при этом были утеряны действенность постановки и жизненные черты персонажей.

Основным признаком моралите являлся аллегоризм. В пьесах действуют аллегорические персонажи, каждый из которых олицетворяет какой-то человеческий порок или добродетель. Эти персонажи лишены индивидуальных характеров, и даже реальные вещи в их руках превращаются в символы. Столкновения героев строились соответственно борьбе двух начал: добра и зла, духа и тела. Этот конфликт чаще всего изображался в виде противопоставления двух фигур, двух персонажей, олицетворяющих собой доброе и злое начала, воздействующие на человека.

Историческое значение аллегорического жанра было в том, что он внес в средневековую драматургию четкость, поставил перед театром задачу построения типического образа. Но, будучи во власти догматической морали, этот жанр не смог породить ничего значительного.

## Фарс

Фарс выделяется в самостоятельный театральный жанр со второй половины XV века. Однако он до этого прошел долгий путь скрытого развития. Само название происходит от латинского farta ("начинка").

Веселые масленичные представления и народные спектакли дают начало "дурацким корпорациям" - объединениям мелких судебных чиновников, разнообразной городской богемы, школяров, семинаристов. В XV в. шутовские общества распространяются по всей Европе.

Фарс повернут всем своим содержанием и художественным строем к действительности. Он высмеивает солдат-мародеров, монахов-торговцев индульгенциями, чванливых дворян, скаредных купцов. Остро подмеченные и обрисованные черты характеров несут сатирически заостренный жизненный материал.

Главными принципами актерского искусства для фарсеров были характерность, доведенная до пародийной карикатуры, и динамизм, выражающий активность и жизнерадостность самих исполнителей.

Сценической задачей фарсеров было воссоздание определенных типов: ловкого городского молодчика, хвастливого солдата, хитрого слуги и т.п. Но при определенности сценических типов-масок была развита и импровизация-следствие живого общения фарсеров с шумной ярмарочной аудиторией.

Фарс оказал большое влияние на дальнейшее развитие театра Западной Европы. В Италии из фарса родилась комедия дель арте; в Испании - творчество "отца испанского театра" Лопе де Руэда; а 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.

# ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

## Вильям ШЕКСПИР (1564—1616)

Имя великого английского, драматурга в переводе с английского означает «потрясающий копьем». Именно так, победно, навеки, вошел о мировую литературу Шек­спир — создатель нового европейского театра, до сих пор не имеющий соперников.

Он был сыном эпохи удивительной и особенно бла­готворной для творческих дерзаний, которая недаром была названа эпохой Возрождения. Каждая европейская стра­на переживала Возрождение по-своему и преподнесла миру свои собственные дары. Шекспировская Англия не знала лучезарного утра, осенившего великих итальянских гениев — Данте, Петрарку, Боккаччо; она сразу вступила в яркий полдень ренессанской культуры, который еще сияет в комедиях Шекспира и его «Ромео и Джульетте», но быстро отступает перед багрово-красными вечерними тенями «Гамлета» и «Короля Лира».

Расцвет английского Возрождения связан с блестящей «елизаветинской» эпохой, когда на престол Англии всту­пила Елизавета I, завершившая правление династии Тюдоров. Англия, незадолго до этого пережившая столетие кровавой феодальной смуты, нуждалась в сильной власти и стабильности. Елизавета I поистине железной рукой подавляла феодальную оппозицию, отправив на эшафот свою соперницу, шотландскую королеву Марию Стюарт, а впоследствии своего любимца лорда Эссекса, уличенно­го в заговоре. Время это безоблачным не было, Англия мужала, завоевывала мир, победно прокладывала новые морские пути и приобретала новые колонии. Она пора­зила Европу разгромом испанской Непобедимой Армады в 1588 году, положив конец властвованию испанских мо­реплавателей над мировыми океанами, И при этом будущее представало тревожным. По дорогам Англии брели бездомные и обездоленные, то и дело вспыхивали бунты. При этом страна жила тре­вожным ожиданием новой династической войны, пото­му что Елизавета I, «королева-девственница», не дала оте­честву желанного наследника.

Резкие контрасты, драматизм поистине театральных исторических сюжетов (чего стоил хотя бы отец Елизаве­ты I Генрих VII, за короткое время сменивший шесть жен, две из которых были казнены по его приказанию), нарастающее ощущение неизбежной катастрофы, ропот пуритан, который разразится революционным взрывом в середине следующего столетия, — таким было время Шекспира. Таким был и его театр. Гений всегда окружен атмосферой тайны. Вокруг Шекспира тайн особенно много, и разгадывать их не перестают и доныне. Как всегда волновал ученых «гомеровский вопрос», так до сих пор неразрешенным остается пресловутый «шекспировский вопрос».

Реальная биогра­фия Вильяма Шекспира событиями не богата и довольно прозаична. Он родился 23 апреля 1564 года в маленьком английском городке Стрэдфорде-на-Эвоне, расположен­ном в красивой холмистой местности, в чудесном уголке «зеленой Англии». Предки Шекспира были крестьянами, а его отцу, Джону Шекспиру, удалось вырасти до типич­ного провинциального горожанина, зарабатывавшего на хлеб насущный торговлей. Он сумел даже дослужиться до должности бургомистра, хотя позже попал в весьма стес­ненные обстоятельства и практически разорился. Хоть и считается, что в жизни гениев особая роль принадлежит матери, давшей им жизнь, о матери Шекспира практи­чески ничего не известно. Он был третьим ребенком в семье, семи лет его отправили в местную Грамматичес­кую школу, где учили чтению, письму и начаткам древ­них языков. Но отец вскоре забрал сына и из этой шко­лы, нуждаясь в его помощи. На этом, по существу, обра­зование Шекспира, закончилась. Отсюда непреходящее изумление потомков: откуда у недоучившегося школьни­ка поистине безграничные познания? Существует леген­да, что, разделывая в отцовской лавке мясные туши, Шек­спир сочинял им поэтические эпитафии. Вряд ли она до­стоверна.

Известно, что в восемнадцатилетнем возрасте Вильям Шекспир женится на некоей Анне Хетуэй из соседней деревни. Невеста была старше его на восемь лет, а их первый ребенок родился через шесть месяцев после свадь­бы, что явственно указывает на вынужденный характер этого скоропалительного брачного союза. Вскоре в семье даются еще и близнецы, но этот ранний брак вряд ли заполнил сердце Шекспира. По крайней мере, примерно в 1585 году он покидает Стрэдфорд-на-Эвоне и вплоть до 1612 года бывает в нем лишь краткими наездами.

О первых годах Шекспира в Лондоне (1585—1592) мы ровным счетом ничего не знаем: исследователи счита­ют их «потерянными». Существует легенда, что Шекспи­ру оказал протекцию его земляк Ричард Бербедж, вели­кий трагический актер английского театра. Может быть, он и сманил Шекспира в столицу?

Лондон к моменту появления в нем Шекспира представлял собой город с населением 300 тысяч, т. е. по сред­невековым масштабам огромный. Центральные улицы были только что вымощены, на них царило оживление, река Темза была запружена тысячами судов и лодок, про­кладывавших себе путь среди плавающих свободно лебе­дей. Через Темзу был уже выстроен большой Лондонский мост, на котором шла бойкая торговля. Королева Елиза­вета I разъезжала по столице в громоздкой придворной карете, а иногда плавала по Темзе в разукрашенной гон­доле. Это был чисто ренессансный город, где обожали зрелища, праздники, пышные церемонии, все, что сулило утеху взору и слуху, и особенно — театр.

Театр оказался тем искусством, к которому особенно тянулась душа англичанина эпохи Возрождения, жажду­щего зрелищности, динамизма, праздничности и накала страстей. В Англии в XVI веке еще были живы традиции средневекового театра. Самые ранние театральные пред­ставления устраивались в средневековых городах в дни церковных празднеств. В мистериях, мираклях, морали­те, написанных на религиозно-этические темы, основные роли исполняли священники и представители городских цехов (гильдий). В карнавальных смеховых представле­ниях, разыгрываемых на городских площадях и ярмар­ках, участвовали бродячие фокусники, дававшие попере­менно акробатические и театральные постановки. Про­фессиональные театры и актеры начинают возникать в Англии только во второй половине XVI века.

В 1560 году Елизавета I установила особые правила театральных представлений, подчинив их строгой цензу­ре. В частности, актерам предписывалось состоять на служ­бе у какого-нибудь вельможи, иначе они признавались обыкновенными бродягами. С этих пор знатнейшие люди государства стали содержать собственные придворные театры, в частности, лорд Лейстер. Другим театрам не позволялось устраивать представления в черте города. Тогда лондонские театры обосновались на особой территории, на южном берегу Темзы, в Ист-Энде, подальше от строгих взоров пуритан. Здесь были выстроены театры с красивыми названиями «Надеж­да», «Лебедь», «Розах». Здесь же в 1599 году был постро­ен знаменитый театр «Глобус», которому суждена была особая роль и мировая известность, оправдывающая его название.

В частные придворные театры вход был открыт только по приглашениям, в них имелись исключительно сидячие места, а представления происходили в залах, подобных за­лам ратуши. Городские общественные театры создавались для широкого зрителя, поэтому они были устроены по образцу трактирных дворов, где прежде разыгрывались любимые толпой театральные представления. Крыша уста­навливалась только над сценой, зрители же находились под открытым небом, поэтому спектакли можно было играть только при дневном свете. Партер отводился самой бед­ной и грубой части публики, которая смотрела представле­ние стоя, вела себя весьма вольно, реагировала непосред­ственно и бурно, бросая при случае в актеров остатки еды и даже камни в знак недовольства. Здесь же ели, пили пиво, курили, перебранивались, а порой и вступали в по­тасовки.

Самые лучшие место находились прямо на сцене: там обычно сидели богатые покровители театра и знатоки, в том числе и коллеги-драматурги. Сюда проникали и подо­сланные книгопродавцами стенографисты, которые пыта­лись тайком записать текст исполняемой пьесы, которая, по нормам того времени, являлась исключительной соб­ственностью данного театра и не могла печататься без его разрешения. Эта монополия на «продукцию» во многом объясняет факт отсутствия рукописей Шекспира.

Театральный реквизит был очень примитивным. Де­корации практически отсутствовали. Когда играли коме­дию, потолок сцены затягивали голубой тканью, при ис­полнении трагедии — черной. На дверях, находящихся прямо на сцене и ведущих в уборные актеров, наклеива­лись записки, на которых крупными буксами писали: ПАРИЖ, или ВЕНЕЦИЯ, или АФИНЫ. Зрителям, наде­ленным живым воображением и детской непосредствен­ностью, этого было достаточно, чтобы перенестись в лю­бой уголок мира. Применялись и простейшие машины, с помощью которых можно было опускать и поднимать актеров.

Женские роли исполнялись в ту пору только мужчи­нами, в них выступали юные актеры. При этом на актерс­кие костюмы денег не жалели, иногда какие-нибудь пан­талоны для королевского костюма стоили больше, чем весь авторский гонорар за пьесу.

Число актеров в театральной труппе эпохи Шекспира обычно было невелико: от 8 до 12 человек. Актеры сами решали, какие пьесы им ставить, сами распределяли роли и делили доходы.

В этот мир попал Вильям Шекспир и сравнительно быстро достиг благополучия, потому что одновременно выступил как актер, драматург, а вскоре стал пайщиком своего театра «Глобус».

О Шекспире-актере известно немного. По-видимо­му, он в основном играл роли второстепенные — людей пожилых и серьезных. Достоверно известно, что он ис­полнял роль призрака в своей трагедии «Гамлет». Зато из года в год он писал свои пьесы, все более совершенные, работая, очевидно, в напряженнейшем ритме. О двадца­ти годах его лондонской творческой жизни, о буднях это­го загадочного гения мы знаем поразительно мало. Из­вестно, что у него были высокопоставленные друзья и покровители — лорд Саутгэмптон, лорд Эссекс, общение с которыми должно было оказаться для него благотвор­ным. Быть может, мелькнула в его жизни и некая бе­зымянная «смуглая леди» — героиня его сонетов. Поэтому странным и необъясни­мым многим исследователям представляется его внезап­ный «уход» в 1613 году, когда он вдруг покинул свой лю­бимый театр и отправился в родной Стрэдфорд-на-Эвоне доживать век в довольстве разбогатевшего мещанина, где и умер, как гласит легенда, в день своего рождения — 23 апреля 1616 года, в один год с великим Сервантесом. Знали ли его земляки, что провожают в последний путь величайшего драматурга мира?

Особенно поражало исследователей сохранившееся завещание Шекспира, в котором расписано все имущес­тво, вплоть до посуды (жене завешена только «вторая по качеству кровати», что в комментариях не нуждается), но нет ни слова о рукописях, творческом наследии и ка­ких-либо книгах, словно в доме их не было.

Так возник «шекспировский вопрос», который начал волновать исследователей еще в XIX веке и окончатель­ного ответа на который до сих пор нет. Возник нескончаемый спор: мог ли провинциал из Стрэдфорд-на-Эвоне, |не имевший никакого систематического образования, не повидавший мира и людей, создать шедевры, демонстри­рующие, кроме ослепительного его дарования, еще и эн­циклопедическую эрудицию? Написано множество книг, суммирующих знания Шекспира в какой-то определен­ной области: истории, мифологии, натурфилософии, ме­дицине, в том числе психиатрии, астрологии, ботанике, орнитологии, юриспруденции и так далее. И всегда его познания оказывались ошеломляюще универсальными, Хотя он допускал неточности и ошибки, в чем-то он по­рой опережал свое время. Так возникла версия, согласно которой реальный Шекспир был только ширмой, за ко­торой скрывался истинный автор великих творений — человек высочайшей культуры и образованности, вопло­щающий ренессансный универсализм. На роль этого за­гадочного автора выдвигали многих известных деятелей английского Возрождения, в том числе выдающегося фи­лософа Фрэнсиса Бэкона, графа Ретленда, графа Пембрука, графа Дарби и других. Вероятно, духовный аристок­ратизм, в высшей степени присущий гению Шекспира, не получил а глазах исследователей личностного подтвер­ждения в фигуре странного обывателя из провинциаль­ного английского городка, приехавшего в Лондон скорее всего на заработки и «случайно» написавшего несколько десятков драматических шедевров, чтобы обеспечить себе спокойную старость. Ни одна из выдвинутых версий не признана пока абсолютно достоверной, споры продолжа­ются, то замирая, то вспыхивая вновь с яростной силой. Мы слишком любим Шекспира и потому испытываем потребность творить его идеальный, гармоничный, худо­жественно совершенный образ чуть ли не по законам его собственного театра. Мы знаем о нем ничтожно мало. Кому под силу проникнуть в тайну гения? Будь этот гений простолюдином из Стрэдфорда или утонченным лондонским аристократом, не пожелавшим снять мас­ки, — это уже никак не может повлиять на созданный Шекспиром мир, который живет и будет жить независи­мо от воли его создателя.

Первое собрание сочинений Шекспира было выпу­щено уже после смерти автора в 1623 году двумя актера­ми его труппы Хемипгом и Конделлом, которые утвер­ждали, что в основу издания положены подлинные руко­писи Шекспира. С тех пор проведена огромная тексто­логическая работа, которая не завершена и доныне, и в установленный шекспировский «канон» были включены 37 пьес, 2 поэмы и сборник сонетов.

Творчество Шекспира принято делить на три перио­да. К первому периоду (1591—1601) относятся преиму­щественно комедии («Сон в Иванову ночь», «Двенадца­тая ночь», «Укрощение строптивой», «Веселые Виндзор­ские кумушки», «Венецианский купец», «Как вам это по­нравится», «Много шума попусту», «Бесплодные усилия любви»), трагедии «Ромео и Джульетта» и «Юлий Цезарь» и целый ряд исторических хроник («Генрих VI», «Ричард III», «Король Иоанн», «Ричард II», «Генрих IV»,

Шекспиру не пришлось изобретать заново аз­буки театрального искусства: к моменту появления в Лондоне будущего великого драматурга оно уже возму­жало и сложилось, создав благодатную почву для гения. Изящно-пасторальный мир Джона Лили (1554—1606), трагический титанизм Кристофера Марло (1564—1593), увлекательная сюжетность Роберта Грина (1558—1592), острый драматизм Томаса Кида (1558—1594) — все это соединилось в шекспировском театре, демонстриру­ющем разнообразие драматургических жанров и вирту­озность стилистических приемов. К самым ранним про­изведениям Шекспира обычно относят его исторические хроники. Этот жанр возник в английском театре неза­висимо от античной традиции и особенно полно отве­чал национальным запросам. Прозаические хроники были популярным жанром английской средневековой лите­ратуры, именно из них черпал впоследствии Шекспир сюжеты своих великих «северных» трагедий, особый ин­терес имела для него хроника Холиншеда (1577), где рассказывалась, в частности, и печальная история прин­ца Датского.

Жанр исторической хроники формировался на осно­ве традиций средневекового театра. Но если в религиоз­ных мистериях, популярных у европейского зрителя поз­днего средневековья, были представлены в аллегоричес­ком воплощении судьбы мира, то исторические хроники ориентированы на национально-государственную пробле­матику и в центре их — судьбы отечества. Проблемы законопорядка, престолонаследия и гражданского мира живо волновали шекспировских современников, еще хра­нивших в памяти историю феодальных кровавых смут. Поэтому магистральным сюжетом шекспировских хро­ник является становление английской государственности, что определило их проблематику и жанровое своеобразие.

Лучезарность мироощущений Шекспира выразилась в комедиях. Античная комедия была преимущественно сатиричес­кой и нравоописательной. В европейском средневековом театре комедия заведомо была отнесена к жанрам «низ­ким», и в ней господствовал фарсовый площадной юмор.

Самый популярный тип такой комедии — фарс, где дей­ствовали персонажи, представляющие своеобразные со­циальные маски (пройдоха-адвокат, развратник-священ­ник, крестьянин-плут и т. д.). Материалом комедии обыч­но служил быт средневекового города, и столкновения персонажей определялись их меркантильными интереса­ми. Шекспир открыл новые возможности комедии, сде­лав ее лирической и даже, как порой говорят, романти­ческой. Комедия его выросла на новой, уже окультурен­ной почве европейского Ренессанса, создавшего свое пред­ставление об эстетической норме и видевшего в искусст­ве не грубую копию реальности, а воплощение идеальной природы. Поэтому традиционный сатирический элемент перестает играть в комедиях Шекспира решающую роль, а зачастую и вообще отсутствует. Для него меняются сами источники комического.

Над чем же смеется Шекспир и его благодарный зри­тель, не утративший вкуса к комедиям, возраст которых — четыре столетия? Смешное стареет быстрее всего, и по­рой то, что веселило двадцать лет назад, становится скуч­ным и непонятным для нового поколения. Чтобы комедия «выжила» в течение четырех веков, она должна обладать необходимой универсальностью в самой трактовке коми­ческого. И именно это составило новаторство Шекспира.

Основой комедийного сюжета у него становятся пре­вратности любви, во все времена повторяющиеся. А ис­токи их — или в необычном стечении жизненных обсто­ятельств или в прихотях страстей. Отсюда два основных жанра шекспировской комедии — комедия положений и комедия характеров.

Сюжетная канва шекспировских комедий редко бы­вала собственным вымыслом драматурга: он пользовался сюжетами античными, историческими, перерабатывал популярные новеллы, прежде всего итальянские, пьесы своих предшественников и современников.

К первому периоду творчества Шекспира относится и его единственная трагедия – «Ромео и Джульетта».

Ромео и Джульетта были хорошо известны в эпоху Возрождения и до Шекспира не раз подвергалась литературным обработкам. О враждующих итальянских семьях Монтекки и Капулетти упомянул еще Данте в своей «Божественной комедии» («Чистилище», VI, 106). Мо­тив семейной вражды, препятствующей соединению влюб­ленных, был достаточно популярен в средневековой лите­ратуре, но приобрел особый смысл в эпоху Возрождения, провозгласившую право человека на счастье и на свобод­ный выбор жизненного призвания.

Сюжет этот недаром привлек Шекспира. В «Ромео и Джульетта» он выразил ис­тинно ренессансное представление о любви как о мощ­ной гармонизирующей силе, объемлющей собой плотс­кое и духовное и составляющей части космического уни­версума. Недаром любовный диалог Ромео и Джульетты в сцене ночного свидания изобилует астральными обра­зами и сравнениями. Чувство это вспыхивает стихийно и мощно, сметая на пути все препятствия. Не случайно действие в шекспировской трагедии охватывает всего 5 суток, на протяжении которых влюбленные проживают историю своей юной страсти от первой встречи до траги­ческой развязки. Они обретают о своем союзе искомую гармонию. И это гармонизирующее начало, побеждаю­щее вражду и смерть, определило оптимистический фи­нал шекспировской трагедии. Семьи Монтекки и Капулетти, примирившись над телами погибших детей, реша­ют воздвигнуть золотые статуи Ромео и Джульетте.

Второй период творчества Шекспира принято назы­вать «трагическим». Это связано не только с тем, что ос­новным его жанром становится трагедия, но и с общими особенностями мировоззрения зрелого Шекспира, для которого лучезарный полдень как будто сменился резки­ми вечерними тенями.

Перелом в настроениях Шекспира может показаться слишком резким. Перелом этот явно связан с актуальны­ми политическими событиями в Англии, имевшими к Шекспиру самое непосредственное отношение. Как из­вестно, он был дружен с группой молодых и влиятельных аристократов, завсегдатаев театра «Глобус». В 1601 году выносится судебный приговор лорду Эссексу, обвиненно­му в государственной измене, после чего Эссекса казни­ли. К заговору был причислен и лорд Саутгэмптон, кото­рый подвергся тюремному заключению. Незадолго до этого Шекспир пишет трагедию «Юлий Цезарь», в центре ко­торой история политического заговора и трагическая судьба Брута, совершившего убийство тирана из самых благо­родных побуждений, но не сумевшего уничтожить тира­нию. Нравственное поражение Брута составляет самостоятельную психологическую линию этой великой траге­дии. Именно в это время рождается у Шекспира замы­сел «Гамлета», появление которого ознаменовало начало нового периода его творчества.

Легенда о датском принце Амлете впервые была пред­ставлена в хронике Саксона Грамматика «История дат­чан» (1200 г.), которой впоследствии воспользовался Холиншед.

«Гамлет» явился своеобразным прологом ко всем великим трагедиям Шекспира. Исходя из особенностей конфликта, можно выделить два типа трагедий Шекспира: «субъективные», сосредоточенные на героях, «рабах страстей», и «объективные», в центре которых проблема состояния мира. Особенность «Гамлета» состоит в том, что он соче­тает оба эти аспекта и потому остается одной из самых сложных трагедии Шекспира, подвергавшейся самым противоречивым трактовкам.

Природа конфликта, определяющая жанровую спе­цифику трагедии, связана с определенными обязательны­ми условиями. Трагедия требует масштаба — философ­ского, эпохального, вселенского. Герой трагедии не может решать узколичные задачи, судьба его включена в движение времени или рока, и его свободная воля стал­кивается с неподвластными силами бытия, что обрекает его на поражение и гибель. Кроме того, необходима оп­ределенная эстетическая и временная дистанция между героем трагедии и зрителем, что является необходимым условием катарсиса. Поэтому давно отмечено, что траге­дия очень редкий гость в мировом искусстве.

Для зрелых трагедий Шекспира, начиная с «Гамлета», характерны новые особенности, составляющие их кон­траст с произведениями первого периода.

Во-первых, резко меняется сам фон действия. «Гам­лет», «Макбет», «Король Лир» недаром называют «север­ными» трагедиями. Здесь царит колорит сумрачный, ноч­ной, холодный. «Как воздух щиплется: большой мороз!»[[1]](#footnote-1) — замечает Гамлет, томясь на крепостных стенах в ожида­нии призрака. «Жестокий и кусающий воздух»,[[2]](#footnote-2) — вто­рит ему Горацио. Гром и ледяной дождь обрушиваются на несчастного короля Лира. Во-вторых, в трагедиях Шекспира принципиально меняется схема конфликта, наметившаяся, к примеру, в его ранней трагедии «Ромео и Джульетта». Любовная коллизия перестает быть сюжетным центром, она вклю­чается в новый магистральный сюжет — судьба человека на фоне кризисного состояния мира. И в-третьих, трагическому герою Шекспира предсто­ит решать проблемы внеличные, затрагивающие самые основы бытия, что неотвратимо ведет его судьбу к траги­ческой развязке.

Шекспировский «Гамлет», благодаря универсальнос­ти своего замысла, становится своеобразным прологом к зрелым трагедиям Шекспира.

Последний период творчества Шекспира (1609 - 1613) связан с новым для его творчества жанром — трагикомедией. Трагикомедия становится популярным жанром европейского театра эпохи барокко, формально само (звание подразумевает некий синтез двух прежде противостоящих по художественным признакам жанрам - трагедии и комедии. Позднему Шекспиру жанр оказывается близким. Он позволяет ему снять трагическое напряжение второго периода и открывает возможности создание некоей утопии, что особенно чувствуется в лучшей пьесе последнего периода — «Буре».

## Жан-Батист Мольер

В ряду гениев мировой литературы Жан-Батист Мольер занимает одно из видных мест. Высокий литературный престиж Мольера поддерживали главный авторитеты трех последующих столетий: Вольтер в XVIII веке, Бальзак в XIX, Ромен Роллан в XX. Комедиографы почти всех стран издавна признают Мольера своим старейшиной. Комедии Мольера переведены почти на все языки мира. Имя Мольера блистает во всех трудах по исто­рии мировой литературы. Девиз Мольера: «цель комедии состоит в изо­бражении человеческих недостатков, и в особенности недостатков совре­менных нам людей»[[3]](#footnote-3) — во многом определил эстетику реалистической драматургии нового времени. Так писательский труд Мольера обрел самую высокую историческую оценку и в известном смысле был возве­ден в норму и образец.

Правда, творчество гениального комедиографа получало иногда и иные оценки. Полемизируя со сторонниками «академической мольеристики», навязывавшими порой Мольеру чуждую ему роль докучного моралиста и плоского бытописателя, некоторые современники придерживались того мнения,что он думал лишь о том, чтобы рассмешить зрителя.

Жак-Батист Поклен (настоящая фамилия Мольера) родился в январе 1622 года, в семье королевского обойщика Жана Поклена. Поте­ряв в детстве мать, он остался на попечении деда Луи Крессе, а затем его определили в Клормонский коллеж. То было лучшее учебное заве­дение страны, а Жан-Батист Поклен — одним на его лучших учеников. Склонность к занятиям литературой и философией обнаружилась у Мольера очень рано, Прилежный юноша с любовью переводил стихами философскую пойму Лукреция Кара «О природе пищей», эту знаменитую энциклопедию материализма древности.

С молодых лет направление мысли Мольера было предуказано уче­нием французского философа-материалиста Пьера Гассенди.

Характерен и круг людей, с которыми был дружен Мольер. Еще молодым человеком он сближается с лицами, склонными к занятиям философией и литературой. Это Клод Шапель, обладатель живого иро­нического ума, ставший впоследствии писателем-памфлетистом; это Франсуа Бернье—в будущем автор смелого политического трактата; это драматург и философ Сирано де Бержерак. В провинции Мольер сближается с веселым поэтом-эпикурийцем д'Ассуси, с братьями Пье­ром и Тома Корнель. В Париже Мольер дружит с молодым Депрео Буало, с философом-гассендистом Ла Мот ле Вайе, с вольнодумной жен­щиной Нинон де Ланкло, с просвещенной дамой г-жой Саблиер, с юным Жаном Расином и, наконец, Лафонтеном, сказавшим как бы от имени всех собеседников и единомышленников Мольера: «Это мой человек».

Единство литературного и актерского творчества — действительно характернейшая черта гения Мольера. Величайший драматург Фран­ции начал свое вхождение в театр как актер и оставался актером всю свою жизнь. Это обстоятельство имеет огромное значение, и дело не только в том, что пребывание на сцене способствует лучшему знанию законов театра. Главное в том, что, находясь тридцать лет на подмост­ках, Мольер собственной сценической практикой продолжал непрерыв­ную французскую театральную традицию, развивая и согласовывая ее с требованиями жанра высокой комедии. Не только на самой сцене театра Мольера, но во всем внутреннем строе его комедий была сохра­нена стихия вольной площадной игры, открытая форма лицедейства, яркие краски масок, динамика внешнего построения действия — при том, что на подмостки были возведены современные типы и были по­казаны нравы и быт живой действительности.

Вступив на театральную стезю в юные годы,— и для этого отка­завшись от должности «королевского обойщика» и от карьеры адво­ката,— Мольер был полон светлых надежд. Он сдружился с семейством Бежаров, увлеченных театральным любительством. Старшая в семье дочь, Мадлена, была уже профессиональной актрисой. Влюбленный в театр, Жан-Батист влюбился и в Мадлену. Естественно, что он мечтал выступать со своей подругой в героическом репертуаре. Будущее рисо­валось заманчиво, но познал он пока что лишь тернии актерского ремесла.

И беда была не только в ошибочном выборе героического амплуа. Любительская труппа, в которую вошел Мольер, не могла, конечно, со своим малооригинальным репертуаром и слабой актерской техникой, соперничать с двумя стабильными парижскими труппами — Бургундским отелем и театром Маре. С трудом протянув сезон 1644 года, театр оказался кругом в долгах, и Мольеру, взявшему на себя финансовую ответственность, даже при­шлось отсидеть в долговой тюрьме.

Но юные энтузиасты не пали духом. Бросив неприветливую сто­лицу, они отправились в провинцию и пробыли там долгие двена­дцать лет.

Годы пребывания Мольера в провинции совпали с грозным време­нем Фронды (1648—1653), когда бунты, возглавляемые «принцами крови», перемежались с народными восстаниями, а иногда оба антипра­вительственных движения сливались в единый поток. Города, которые посещала труппа Мольера, не раз соседствовали с теми местами, где пылала гражданская война.

И хоть такой путь лавров не сулил, но хохота и аплодисментов было предостаточно. Пройдут годы, и Мольер в серьезном споре ска­жет: «На мой взгляд, самое важное правило — нравиться. Пьеса, кото­рая достигла этой цели,— хорошая пьеса». Этому «правилу» Мольера «научили, конечно, не книги, не ученые «поэтики», а сцена, его собственный артистический успех. Фарсы Мольера вроде «Ревности Барбулье» или «Летящего доктора» были чистыми «безделками», но они имели немалый смысл для формирования новой комедии, ибо были, по словам французского литературоведа Г. Лансона, той «народной почвой, которую она уходит своими корнями».

В анналах истории мирового театра пять лет—с 1664 по 1669, за которые были написаны «Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Жорж Данден» и «Скупой»,— сопоставимы только с пятилетием создания «Гам­лета», «Отелло» и «Короля Лира».

## Антон Павлович Чехов

Он родился в провинциальном Таган­роге, в семье неудачливого, вскоре вконец разорившегося мелкого куп­ца. В детстве и юности — обычные гимназические и студенческие будни. В 1884 г. Антон Павлович окончил ме­дицинский факультет Московского университета. Начиная с первого кур­са, он много печатался в развлекатель­ных журналах «Будильник», «Осколки», «Зритель», «Сверчок», «Стрекоза». В са­мых скромных жанрах — короткого юмористического рассказа, фельето­на и даже подписей под карикатурами и рисунками.

Природная наблюдательность, об­щительность, разнообразные впе­чатления, сопутствовавшие профес­сиональным занятиям медициной, сказались в творчестве Антоши Чехонте (наиболее частый его псевдо­ним в те годы) изобилием тем, сюже­тов, персонажей. Впоследствии Антон Павло­вич сам изумлялся «целым горам» написанных им в ту пору рассказов. К ранним, может быть даже студен­ческим, годам, по-видимому, относит­ся и не публиковавшаяся при жизни писателя пьеса «Безотцовщина», в ко­торой уже были «зёрна» его будущей драматургии.

Уже в это время стала складывать­ся специфически чеховская художест­венная манера — немногословность, внешняя беспристра­стность. Так, первые строки более поздне­го рассказа «Скрипка Ротшильда» (1894 г.) сразу приобщают читателя к мыслям гробовщика Якова и ко всему его угрюмому душевному складу: «Го­родок был маленький, хуже деревни, и жили в нём почти одни только ста­рики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела бы­ли скверные». Сугубой краткости добивался Че­хов и в описаниях природы. Меткими, выразительными, удачно сгруппиро­ванными деталями создаётся единое настроение: «На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине её блестело звездой горлышко от разбитой бутылки... Ни­что не двигалось. Вода и берега спа­ли, даже рыба не плескалась...» («Волк», 1886 г.).

Драматургия Чехова строилась с учетом достижений прежде всего русской литературы, в частности, драматических произведений И. С. Турге­нева и А. Н. Островского. Вместе с тем пьесы Чехова — шаг вперед в мировом искусстве. Он начинает новый этап в развитии драматургии, обогащая опыт своих великих предшественников новыми достижениями, уг­лубляя и расширяя возможности изображения жизни. Художественные открытия Чехова, в свою очередь, становились источником для дальнейшего развития дра­матического искусства во всем мире.

В пьесах 90—900-х годов Чехов последовательно и решительно отказывается от какой бы то ни было сю­жетной заостренности, напряженности в развитии дей­ствия, сценических эффектов. Иными словами, в его пьесах явственно ощущается отказ от *событий* как основы драматургического движения. Даже эффектней­шие сцены (по старым меркам) самоубийства героя или дуэли со смертельным исходом («Чайка», «Три сестры») выносились им за сцену.

Как могла бы быть поставлена сцена аукциона в «Вишневом саде», если бы Чехов прямо изобразил ее! Напряженность обстановки, торги, неожиданное вме­шательство Лопахина, азарт, шум и волнение присут­ствующих, тихое отчаяние Гаева... Но это не для Че­хова. У его предшественников и тем более современников такая сцена была бы даже эффектней, но именно поэтому Чехов ее и не изображает. Эффекты его не привлекали.

Основополагающий принцип эсте­тики Чехова — не в смысле унылого натуралистичес­кого правдоподобия, а как протест против литера­турщины, выдуманных сюжетов, ходульных героев, устоявшихся театральных амплуа. Этим принципом Че­хов руководствовался в своих жанровых исканиях, так же он строил и сюжет своих пьес, так же изображал и характеры героев, так передавал своеобразиеих языка.

# Бернард Шоу – драматург ХХ века

Бернард Шоу (1856—1950) родился в Дублине, столице Ирландии —не менее других ирландцев он был влюблен в неповторимую красоту родного края. «Нигде нет таких красок в небе, таких манящих далей, такой печали по вечерам»,—писал Шоу в своей пьесе, посвященной Ирландии и ирландцам, «Другой остров Джона Булля»[[4]](#footnote-4) (1904).

Шоу ко времени восстания ирландцев 1916 года уже давно поселился в Лондоне, покинув Ирландию двадцатилетним юношей. «Англия захватила Ирландию. Что было делать мне? Покорить Англию»[[5]](#footnote-5),— шутил он. А друг Шоу, писатель и публицист Честертон, раз­им ту же мысль, добавил: «Бернард Шоу открыл Англию как чужеземец, как захватчик, как победитель. Иными словами, он открыл Англию как ирландец». К серединеXIX века ирландский (гэльский) язык был почти вытеснен из литературы, искусства Ирландии. Безусловным центром англоязычной литературы являлся Лондон, где художественная жизнь во второй половине прошлого столетия отличалась большой интенсивностью. Сюда и перебрался юный Шоу, чтобы многому научиться, обрести себя. Тотчас по прибытии в Лондон Бернард Шоу увлекся идеями социализма. Он стал членом маленького общества социали­стов, существующего и по сей день, которое называет себя Фабианским (по имени Фабия, римского полководца, отстаивав­шего политику медленных, постепенных действий,—фабианцы отрицали революционный путь изменения мира).

Литературные интересы Бернарда Шоу в 80—90-е годы ХІХ столетия были необычайно широки, его эрудиция в различных областях художественной культуры и науки поражала. Но в драматургию Шоу пришел почти случайно. 1892 Г. Бернард Шоу написал свою первую пьесу — «Дома вдовца» и тем самым вступил на поприще, драматического писателя. Постепенно именно драматургия определила главное направление его творческого труда. В ней он полнее всего выразил себя и свои взгляды на жизнь.

Шоу-драматург мечтал о театре философов. Где и актеры, и зрители обладали бы даром аналитического постижения дей­ствительности, умением дойти до самой сути отдельных явлений. Он безгранично верил в силы и возможности человеческого разума, видел свою задачу в том, чтобы воспитывать сознание современников. Бернард Шоу положил начало реалистического интеллектуального театра, занявшего место в развитии европейского сценического искусства.

Несомненно, что наиболее популярной пьесой Бернарда Шоу всегда был и остается «роман в пяти актах» «Пигмалион». Вновь оригинальное определение жанра пьесы появляется неспроста —так подчеркивает Шоу глубокие связи своего драматургического творчества с романом, прозой. Английский драматург сочинил эту пьесу незадолго до начала первой мировой войны (1913), вспомнив миф о скульпторе Пигмалионе, который, изваяв статую прекрасной Галатеи, влюбился в нее и силой любви, с помощью богини Афро-диты, сумел оживить ее. Шоу задумал «Пигмалиона» в расчете на определенную исполнительницу роли Элизы — известную английскую актрису Стеллу Патрик Кэмпбелл. Она и сыграла эту роль в спектакле, поставлен­ном самим драматургом на сцене Театра его величества в 1914 г.

В годы первой мировой войны Бернард Шоу пережил тяжелый духовный кризис. Яростный ненавистник войны и шовинизма, он ополчился против милитаризма как такового, не щадя ни немец­ких, ни английских милитаристов. Выступив с серией статей, объединенных затем в книгу «Здравый смысл о войне» (1914), со­циалист Шоу выразил мнение, что обе враждующие армии, английская и немецкая, должны «перестрелять своих офицеров, отправиться домой, собрать урожай в своих деревнях и произвести революцию. Нельзя допустить, чтобы на полях войны погибали будущие Гёте или Шекспиры». Горестный опыт первой мировой войны был обобщен драматургом в двух пьесах — «Дом, где разбиваются сердца» и «Святая Иоанна» (1923).

В поздний период творчества (30—40-е годы) драматургиче­ская манера старейшего писателя Европы заметно меняется. Его внимание все более приковано к острым политическим пробле­мам. Фантастика и сатира образуют единый художественный сплав в его пьесах. Шоу щедро и часто пользуется приемами эксцентрики, буффонады, гротеска. Три свои политические комедии этих лет — «Тележка с яблоками» (1929), «Горько, но правда» (1931) и «Женева» (1938) —он назвал «политическими экстраваганцами». В своей последней пьесе «Притчи о далеком будущем» (1948) писатель выступил против развязывания третьей мировой войны. Последние слова его были: «Надо, чтобы молодые не погибли в новой войне».

# Заключение

За долгие века человечеством было создано множество шедевров театрального искусства, которое, собственно говоря, и положило начало литературе. За это время можно проследить две тенденции создания произведений. С момента зарождения театра вплоть до начала ХХ века театр был представлен отдельными личностями, как Эсхил и Софокл в древнегреческой литературе, Шекспир, ставший символом эпохи Возрождения.

В последние десятилетия театр представляют больше актеры и режиссеры, нежели авторы собственно произведений. В это же время произошел и значительный спад значения театра. Во-первых, это связано с причинами его появления как развлечения, нужда в котором отпала с появлением кино и телевидения. Во-вторых, в странах социалистического лагеря большую роль сыграли авторитарные методы руководства искусством, применявшиеся с начала 30-х годов. Наиболее смелые деятели театра были обвинены в формализме и отстранены от работы. В ряде документов появились несправедливые и неоправданно резкие оценки творчества ряда деятелей искусства. Происходит процесс лакировки, приукрашивания действительности. Особенно сильно он проявился в послевоенные годы. Все это нарушало естественную логику развития театрального искусства. Нечто похожее можно проследить при рассмотрении условий развития театра древности. Таким образом, развитие некоторых стран ХХ века возвращалось на более низкий уровень.

Только с середины 60-х годов начался период возврата к театральному искусству. Но в большинстве случаев режиссеры обращались к классике, искали в ней мотивы, созвучные современности (национально-государственная проблематика, проблемы «войны и мира», воспитания будущего поколения, межклассовых и человеческих отношений). То есть, это время не создания драматических произведений, а интерпретации классики и «новой драмы», представителями которой были М. Горький, Л. Андреев, А. Чехов. Обилие тем и средств их выражения позволяло создавать все более своеобразные произведения. А наследие предыдущих эпох – облекать их в самые разные драматургические каноны. Один и тот же сюжет может представлять собой четко построенное произведение или практически абстрактное выражение мыслей.

Но появление многочисленных и разнообразных театров предусматривает широкие перспективы дальнейшего развития драматургии. Авторы произведений смотрят на мир все более необычно, выражая их принципы сквозь призму личного понимания, что позволяет рассматривать казалось бы классические темы с новых, незнакомых сторон. Среди театров современности в этом аспекте можно выделить театр Романа Виктюка, поражающего зрителя своими постановками.

Театральное искусство можно назвать одним из факторов, которые способствуют преодолению территориального и национального разъединения людей.

# Список использованной литературы:

1. И. М. Тронский «История античной литературы». Издательствово «Высшая школа», Москва,1988 г. с.117-119
2. Дж. М. Робертс «Иллюстрированная история мира» - «Том 2. Восточная Азия и Классическая Греция». Издательство БММ АО, Москва,1999 г. с.148-151
3. К. В. Паневин «История Древней Греции» Издательство «Полигон», Санкт-Петербург,1999 г. с.574, 579
4. Энциклопедия для детей, «Всемирная история». Издательство Москва, 1997 г. с.328-330
5. Большой энциклопедический словарь, 2-ое издание. Научное издательство «Большая Российская Энциклопедия», Москва, издательство «Норинт», Санкт-Петербург, 1998 г. с. 1185
6. Г. И. Беленький, «Литература», 10-й класс. Издательство «Просвещение», 1993 г. с.516-518
7. Энциклопедия для детей, «Искусство». Издательство «Аванта+», 1998 г. с.7
8. Вильям Шекспир, «Собрание сочинений», том 1. Издательство «Феникс», Ростов-на-Дону, 1996 г. с.6-14
9. Мольер, «Комедии». Издательство «Художественная Москва», Москва, 1972 с. 6-8
10. Энциклопедия для детей, «Русская литература». Издательство «Аванта+», 1998 г. с.648-649
11. Бернард Шоу «Избранные пьесы». Издательство «Просвещение», 1986 г. с.7-10
12. Учебник по истории средних веков. Издательство «Просвещение», Москва, 1984 г. с.74
13. «История зарубежного театра», под редакцией Г.Н. Бояджиева и А.Г. Образцовой. Издательство "Просвещение",Москва,1981 г. с.116-118
14. Справочник школьника, «История мировой культуры». Филологическое общество «Слово», ТКО АСТ, Москва,1996 г. с.524-527

1. Акт І, сцена 4 [↑](#footnote-ref-1)
2. Акт І, сцена 4 [↑](#footnote-ref-2)
3. Буало. Поэтическое искусство, Гослитиздат, М. 1937, с. 77 [↑](#footnote-ref-3)
4. Э. Хьюз Бернард Шоу. Москва, 1968, с. 191 [↑](#footnote-ref-4)
5. Образцова А. Драматургический метод Бернарда Шоу, Москва, 1965, с.167 [↑](#footnote-ref-5)