Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ

**Театр эпохи Возрождения**

Выполнила: Иванова В.А.

Казань 2010

**Театр эпохи Возрождения.**

Театр эпохи Возрождения – одно из самых ярких и значительных явлений в истории всей мировой культуры; это мощный исток европейского театрального искусства – на все времена. Новый театр родился из потребности перелить молодую энергию в действо. И если задать себе вопрос, в какую сферу искусств должно было вылиться это действо, это море веселья, то ответ ясен: конечно, в сферу театра. Карнавальная игра, уже не могла оставаться на своей прежней стадии стихийной самодеятельности и вошла в берега искусства, став творчеством, обогащённым опытом древних и новых литератур.

Мы попытаемся описать становление театрального искусства нового времени, проследить, как и где возник великий театр эпохи Возрождения.

В Италии – впервые в Европе – на сцену поднялись актёры-профессионалы и поразили мир яркой, сильной игрой, рождающейся тут же, на глазах у зрителя, и чарующей своей свободой, азартом, блеском и остроумием.

Так в Италии было положено начало театральному искусству нового времени. Произошло это в середине XVI века.

Определенных высот театр достиг и в Испании.

Но своей вершины театр Возрождения достиг в Англии. Теперь он воистину вобрал в себя все сферы жизни, проник в глубины бытия. Могучая когорта талантов поднималась будто из-под земли. И главным чудом века был человек из Стратфорда, пришедший в Лондон, чтобы писать пьесы для театра «Глобус». Громкое название театра оправдалось – в творениях Шекспира действительно открылся мир: виднелись исторические дали прожитого, выяснялись главные истины нынешнего столетия и чудодейственно, сквозь пелену времени, проглядывали контуры грядущего.

В величественную эпоху Ренессанса, в эпоху Данте, Леонардо и Микеланджело, маленький флаг, развевающийся над «Глобусом», возвестил о грандиозном свершении. Гений Шекспира слил воедино всё ранее достигнутое в драме и на сцене. Теперь за два-три часа на шести-восьми квадратных метрах можно было узреть миры и эпохи.

Возник поистине великий театр.

**Итальянский театр Возрождения**

Но все же развитие нового театра, как и других видов искусств, началось в Италии. Именно там возникли новые формы театра и драматургии. Главные достижения театра приходятся на заключительный этап эпохи Возрождения — конец XVI и первую половину XVII веков. Это уже не Ренессанс, а постренессансный период, в котором получили развитие новые художественные направления.

Итальянский театр в эпоху Возрождения существовал в двух разных обличиях: шли спектакли при дворах итальянских князей для избранной аудитории и представления на городских площадях.

В придворных спектаклях участвовали любители, представления не имели регулярного характера, их приурочивали к карнавальным празднествам. Сначала читали в лицах комедии римских авторов. Потом, так как латынь была непонятна, их стали переводить на итальянский язык, появились подражания. При дворах стали ставить пьесы итальянских гуманистов — комедии, трагедии, пасторали. Наибольший успех имел жанр комедии, может быть, потому что он больше других соприкасался с реальной действительностью. Этот род драматургии получил название «ученая комедия», потому что ее создателями были ученые-гуманисты и рассчитана она была на ученую публику.

Первая знаменитая «ученая комедия» принадлежала Лудовико Ариосто (1474-1533) — придворному комедиографу феррарского герцога, автору всемирно известной поэмы «Неистовый Роланд». Его «Комедия о сундуке», поставленная в 1508 г., была написана еще по римскому образцу, но имела самостоятельный сюжет и явное отношение к современному итальянскому быту.

У Ариосто было много последователей, при дворах итальянских князей ставилось множество пьес, в основном комедийного жанра, в великолепных декорациях и с роскошными костюмами.

На фоне этих развлекательных пьес выделяется комедия Никколо Макиавелли (1469-1527) «Мандрагора». Под пером этого серьезного писателя сама комедия становится серьезней, окрашивается сарказмом. Жанр сатирической комедии стал разрабатываться и другими писателями Возрождения.

«Ученая комедия» послужила развитию комедийного жанра в Европе. Даже Шекспира и Мольера можно считать ее учениками.

В придворном театре Позднего Возрождения широко распространяется жанр пасторали, удаленный от злобы дня и политических интриг. Пастораль с ее радостным приветствием жизни и человеческого чувства, культом утонченной идеальной любви, благородства избранных натур, отчуждением от всего грубого и реального в стилизованной форме изображала идеализированные аристократические нравы. Жанр пастораль возник под влиянием античного искусства (фр. pastorale, от лат. pastoralis -"пастушеский"). Источник пьес тоже античный - буколическая (от греч."буколикос" - "пастушеский") поэзия, повествующая о бесхитростных забавах пастухов и пастушек. На зелёных лугах, под добрым и теплым солнцем герои пасторалей пребывали во власти идеальной, чистой любви. Если в комедиях персонажи заботились об усладах тела, то здесь грезили о духовных пирах. Один из величайших поэтов эпохи Возрождения - Торквато Тассо (1544-1595) подарил европейскому театру полную лиризма и светлого поэтического чувства пасторальную драму "Аминта" (1573 г.), в которой рассказал о благородной и жертвенной любви пастуха Аминты к нимфе Сильвии. Драматургия всегда требует сцены: персонажей зрители должны видеть и слышать. Учёные комедии разыгрывались во дворцах знатных вельмож. Примеры, как обустроить сценическую площадку, театр Возрождения находил в античности. На первых порах архитекторы и художники превращали декорации в украшение, монументальное и роскошное. Художники использовали открытые в эпоху Возрождения законы перспективы, стремились соединить античный амфитеатр с кулисами щитами, на которых рисовали картины, обозначавшие место действия. Опыты эти не всегда были удачными: декорации становились самоцелью, существовали сами по себе и актёры терялись на их фоне. В спектаклях участвовали, как правило, аристократы и придворные либо горожане.

Именно пастораль в наибольшей степени соответствовала цельному и гармоничному ренессансному мироощущению, – и фактически разрушала театральное искусство, превращая спектакль в «живые картины». Тем не менее, пастораль сыграла существенную роль в истории и теории мирового театра. В пасторали окончательно закрепился драматургический канон, разработка которого была начата в ренессансной итальянской трагедии, а позже – была доведена до совершенства в теоретических работах французских классицистов: пятиактная структура, единство места, времени и действия, строгое социальное разделение персонажей по жанрам.

Постепенно вместо элегически расслабленного, медлительного – в смене своих картин – действия в пасторали появляется стремительно движущийся сюжет, полный драматических поворотов и душевных волнений. Теперь страсть не только волнует героев, но и толкает их на решительные, а то и сумасбродные поступки. Из всех жанров пастораль оказалась, пожалуй, сценически наиболее напряжённой. Сказывался опыт, перенятый у трагедии и комедии.

Высшим достижением итальянского театра эпохи Возрождения была народная комедия дель арте — комедия масок. Именно она способствовала превращению любительских спектаклей в профессиональное сценическое искусство. Новый народный театр рождался самостоятельно, в отрыве от литературной драматургии писателей-гуманистов. Спектакли ставились во время праздников на площадях и улицах города. У них были разные названия: мистерии, священные представления, празднества. В их основе лежали религиозно-нравоучительные инсценировки эпизодов Священного Писания.

Комедия дель арте вышла из уличных праздников и карнавалов. Ее персонажи – некие социальные образы, в которых культивируются не индивидуальные, а типические черты. Пьес как таковых в комедии дель арте не было, разрабатывалась только сюжетная схема, сценарий, который по ходу спектакля наполнялся живыми репликами, варьировавшимися в зависимости от состава зрителей. Именно этот импровизационный метод работы и привел комедиантов к профессионализму – и в первую очередь, к выработке ансамбля, повышенному вниманию к партнеру Эти спектакли были излюбленным развлечением массового, демократического зрителя. Комедия дель арте вобрала в себя опыт фарсового театра, однако здесь пародировались и расхожие персонажи «ученой комедии». Определеннаямаска закреплялась за конкретным актером раз и навсегда, однако роль – несмотря на жесткие типажные рамки – бесконечно варьировалась и развивалась в процессе каждого представления. Число масок, появлявшихся в комедии дель арте чрезвычайно велико – более сотни. Однако большинство из них было скорее вариантами нескольких основных масок.

У комедии дель арте было два основных центра – Венеция и Неаполь. В соответствии с этим сложились и две группы масок. Северную (венецианскую) составляли Доктор, Панталоне, Бригелла и Арлекин; южную (неаполитанскую) – Ковьелло, Пульчинелла, Скарамучча и Тарталья. Стиль исполнения венецианской и неаполитанской комедии дель арте тоже несколько различались: венецианские маски работали в преимущественно в жанре сатиры; неаполитанские использовали больше трюков, грубых буффонных шуток. По функциональным группам маски можно разделить на следующие категории: старики (сатирические образы Панталоне, Доктор, Тарталья, Капитан); слуги (комедийные персонажи-дзанни: Бригелла, Арлекин, Ковьелло, Пульчинелла и служанка-фантеска – Смеральдина, Франческа, Коломбина); влюбленные (образы, наиболее близкие героям литературной драмы, которых играли только молодые актеры). В отличие от стариков и слуг влюбленные не носили масок, были роскошно одеты, владели изысканной пластикой и тосканским диалектом, на котором писал свои сонеты Петрарка. Именно актеры, исполнявшие роли влюбленных, первыми отказались от импровизации и начали записывать тексты своих персонажей. Авторами сценариев чаще всего бывали главные актеры труппы (capo commico). Первый печатный сборник сценариев был выпущен в 1611 актером Фламинио Скала, который руководил известнейшей труппой «Джелози». Другие наиболее известные труппы – «Конфиденти» и «Федели».

С конца 16 в. труппы стали широко гастролировать по Европе – во Франции, Испании, Англии. Ее популярность достигла своего пика. Однако к середине 17 в. комедия дель арте начала приходить в упадок. Ужесточение политики церкви по отношению к театру вообще, и к комедии дель арте особенно, привело к тому, что комедианты оседали в других странах на постоянное местожительство. Так, скажем, в Париже на основе итальянской труппы был открыт театр «Комеди Итальенн». На сцене комедии дель арте были выработаны и закреплены главные законы театра — непрерывность развивающегося действия, коллективность творчества, связанность сценической игры партнеров.

**Испанский театр Возрождения**

В Испании до эпохи Возрождения театр существовал как 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. Но собственные театральные опыты Сервантеса, за немногим исключением, были мало удачны. Большинство его пьес до нас не дошло.

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

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

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

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

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», Все эти пьесы пронизаны горячим патриотическим чувством с большой долей идеализации родной старины, овеянной поэзией.

Драматург написал немного пьес, где показаны люди из народа. Но они очень значительны в художественном отношении. В них скромные крестьяне и ремесленники обладают не меньшими достоинствами, энергией и нравственными качествами, чем образованные дворяне. В ряде пьес Лопе де Вега показывает столкновение между крестьянами и феодалами.

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

Театральное устройство в Испании до времени творчества Лопе де Веги представляло собой в селах примитивные подмостки из нескольких досок на открытом воздухе, в городах спектакли устраивались во дворах частных или общественных зданий. Первый театр был построен уже при жизни Лопе де Веги в 1574 г. по типу дворовых театров в Мадриде и больших городах. Переднего занавеса не было. Декорации и машинные приспособления были скудными. Зато костюмы актеров отличались пышностью и живописностью.

После смерти короля Филиппа II, который не любил театральные зрелища, придворный театр стал оборудоваться лучше. В публичных театрах не было крыш, и спектакли шли днем, поскольку не было искусственного освещения. Отличительной чертой исполнения актеров был высокий темперамент. Перед пьесой и после окончания ее, как правило, исполнялись песни, танцы, маленькие фарсы под музыку. Такое театральное оформление вполне гармонировало с общим характером драматургии Лопе де Веги, отличительными чертами которой были яркость, динамичность, близкие народному зрителю.

В таких же условиях развивается творчество и его продолжателей Гильена де Кастро (1569—1631), который написал живую, пылкую и красочную пьесу «Юность Сида» на основе народных романсов о нем, Тирсо де Молина (1571—1648), крупнейший драматург, написавший около 400 пьес различного рода. Из них до нас дошло более 80 пьес. Творчество последнего по сравнению с драматургией Лопе де Веги отличается тем, что Тирсо создал жанр религиозно-философских драм. Самой знаменитой из них стала «Севильский озорник» — первая литературная обработка легенды о Дон Жуане. Его комедии в отношении разработки характеров превосходили даже комедии Лопе де Вега.

Из других драматургов этой школы выделяется мексиканец по происхождению Хуан Руис де Аларкон (158 0— 163 9 гг.) . В его творчестве намечается переход от комедии интриги к комедии характеров, которые он углубляет и лучше оттачивает, чем Лопе де Вега. Одновременно с этим для его пьес характерны сдержанность фантазий, строгость композиции, некоторая сухость образов и языка, а также отчетливая моральная тенденция. 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.

**Английский театр Возрождения**

В Англию Возрождение пришло поздно, но было изумительно мощным. При этом английский Ренессанс был именно театральным. Никогда – ни прежде, ни после – английское театральное искусство и европейский театр вообще не создавали подобных шедевров.

Пиком английского ренессансного искусства стало творчество Шекспира, остающегося доныне самым репертуарным драматургом мирового театра. Именно в Шекспировском театре отразилась главная особенность английского Возрождения: не столько восстановление античных мотивов, сюжетов и схем, сколько выход на новый обобщающий философский уровень. Театр Шекспира стал универсальной, внеисторической моделью мироздания, где сосредоточились вечные проблемы взаимоотношения личности и общества. Кстати, этому в немалой степени способствовали и предельно условные постановочные принципы английского ренессансного театра: основной акцент переносился на смысловое содержание и на игру актеров. Это обусловливало мощный всплеск развития и драматургии, и актерского искусства.

Английский Ренессанс можно условно разделить на три этапа развития.

Первый – конец 15 в. и первые три четверти 16 в. – начальный период формирования нового мировоззрения; в театре сопровождался переходом от средневекового моралите и интерлюдии (переходная форма от моралите к фарсу) к основным театральным жанрам – трагедии и комедии.

Второй – конец 16 в. и начало 17 в., до смерти Шекспира в 1616 – наивысший расцвет английского театра эпохи Возрождения.

Третий – от смерти Шекспира в 1616 до закрытия пуританскими властями театров в 1642 – знаменует кризис и упадок английского театра.

Отсчет английского театра Возрождения можно вести от любительских студенческих постановок Оксфорда и Кембриджа, где в конце 15 – начале 16 вв. ставились спектакли на латинском языке. Поворот к профессионализму произошел в конце 1580-х, когда в английскую драматургию практически одновременно вошел целый ряд драматургов, получивших прозвище «университетские умы»:

Роберт Грин, Кристофер Марло, Джон Лили, Томас Лодж, Джордж Пиль, Томас Кид. Почти все они имели университетские дипломы Оксфорда и Кембриджа.

Уже в Средние века громоздкие мистериальные представления ставились в Англии с большим трудом. Гораздо большую популярность завоевало здесь моралите. Этот театральный жанр смог удержаться во всей своей чистоте вплоть до конца XV века. Правда после того, как Генрих VIII в начале XVI века порвал с Римом и началась эра новой английской церкви, состав персонажей моралите резко обновился. Наряду с “моральными персонажами” (Скупость, Богатство, Великодушие и пр.) появились персонажи, связанные с нарождавшимся интересом к наукам и светской литературе. Так большую популярность приобрела фигура Пророка. Появилось сразу несколько пьес, изображающих брак между Умом и Наукой. Типичным было название одного моралите — “О природе четырех элементов”, главного героя которого зовут Жажда знания. Его обучает Природа, а Опыт показывает ему на карте вновь открытые страны. Так моралите из религиозно моралистического превращалось в идеологическое и политическое средство.

Долгое царствование Елизаветы (1558 - 1603), практически завершившее реформацию английской церкви, окончательно определило весьма слабый интерес английского искусства к религиозным вопросам. Тогда же, в 1548 году, была написана первая английская историческая хроника — пьеса епископа Джона Бейля “Король Джон”. Персонажи пьесы носят имена: Дворянство, Духовенство, Гражданский порядок, Община, Узурпация. Отрицательный персонаж — Мятеж — появляется в маске Стивена Лангтона, архиепископа Кентерберийского, главного противника короля.

Почти одновременно с обновленным моралите появляется и другой драматический жанр — интерлюдия. Это не итальянские или испанские интермедии, дававшиеся между актами большой пьесы. Английская интерлюдия — это ludus inter (игра между), то есть игра между действующими лицами, пьеса вообще. Здесь уже почти ничего не остается от аллегоричности моралите. Сюжеты почти реалистические, а персонажи, хотя и не реальные лица, но маски из самых разных слоев общества.

Однако все эти театральные опыты были только началом необычайного взлета английского возрожденческого театра. Прежде, чем появились законченные образцы, английский театр должен был пройти увлечение античным репертуаром. В 1520 году состоялся первый античный спектакль в Англии. Ученики школы св. Павла в присутствии Генриха VIII разыграли одну из комедий Плавта. А вскоре выпускники Кембриджа, Итона, Оксфорда почти сразу со школьной скамьи пополняют штат театральной богемы. Не случайно крупнейших драматургов дошекспировского времени объединяют под названием “университетские умы” — каждый из них имел университетский диплом. Именно в их творчестве окончательно сформировалась английская возрожденческая драма. Особенно ярко проявился талант Кристофера Марло, прямого предшественника и учителя В. Шекспира, автора знаменитого “Доктора Фауста”.

Марло внёс большие изменения в английскую драму. До него здесь хаотически нагромождались кровавые события и вульгарные шутовские эпизоды. Он первым сделал попытку придать драме внутреннюю стройность и психологическое единство. Марло преобразовал стихотворную ткань драмы введением белого стиха, существовавшего до него лишь в зачаточном состоянии. Он начал более свободно, чем его предшественники, обращаться с ударными слогами. Этим он приблизил трагедию к классической драме типа Сенеки, популярной тогда в английских университетах. Марло видел подлинные истоки трагического не во внешних обстоятельствах, определяющих судьбу персонажей, а во внутренних душевных противоречиях, раздирающих исполинскую личность, поднявшуюся над обыденностью и расхожими нормами.

Пьесы «университетских умов», сформировав литературно-философскую концепцию утверждения индивидуальности, могущества человеческой личности, подготовили появление Уильяма Шекспира. Три этапа, на которые принято делить творчество Шекспира, предельно ярко отразили трансформацию общей идеологии Ренессанса – от торжествующе-ликующей веры в гармонию к усталому разочарованию.

Однако В. Шекпир не учился ни в Оксфорде, ни в Кембридже. Известно, что единственной его школой была грамматическая школа его родного города Стратфорда на Эйвоне. Его друзья говорили, что латинский язык он знал плохо, а греческий еще хуже. Тогда откуда же появилась та бездна знаний, которыми полны пьесы драматурга? Историки литературы до сих пор ломают над этим голову. Кроме того, известно, что вершиной актерского мастерства Шекспира явилась роль тени отца Гамлета. Откуда же тогда такое доскональное и тончайшее знание актерского ремесла?

В 1585 году он уезжает из родного города. И вскоре мы застаем его в Лондоне караулящим лошадей у приехавших на театральное представление вельмож. Потом его стали пускать за кулисы. Потом позволили переписывать роли для актеров и даже самому играть мелкие роли. А вскоре от простой переписки ролей он переходит к переписки целых пьес. А это уже работа творческая. Дело в том, что при хронической нехватке пьес тогдашние театры не смущаясь брали старые пьесы и пускали их на сцену с небольшой переработкой. Эту переделку пьес и должен был выполнять переписчик.

Переделка принесла ему известность. И вскоре он стал сочинять по данным образцам свои оригинальные пьесы. За время своей работы при лондонском театре Глобус он написал 37 пьес, которые вошли в сокровищницу мировой театральной литературы. Поэтический историзм Шекспира был по достоинству оценён и понят только в XVIII—XIX вв. Отбросив средневековую мистическую точку зрения на ход истории, Шекспир не склоняется к преувеличенной оценке личности, столь характерной для исторической литературы эпохи Возрождения. Приоритет права и мудрости народа перед умом, волей, судьбой отдельного человека, как бы ни было велико его значение в обществе, составляет основу любой шекспировской драмы.

В произведениях великого английского поэта нашёл разностороннее выражение его гуманистический идеал. В ранней трагедии «Ромео и Джульетта», в комедиях «Много шума из ничего», «Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец» доминирует чувство уверенности в близкой победе человека над тёмными силами. Позднее, в драмах начала XVII в , резко углубляется атмосфера трагизма — отражение растущих противоречий общественной действительности.

В своих величайших трагедиях («Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Тимон Афинский») Шекспир обнажает глубокую пропасть между надеждами людей Возрождения и действительностью. Разлагающая сила денег, падение нравственного уровня личности под влиянием свободной игры частных интересов — одна из главных тем Шекспира. Борьбу феодального миропорядка с новым миром денежных отношений он рисует как непримиримый конфликт, где на стороне нового материальные, но далеко не всегда моральные преимущества. Сознавая эту историческую коллизию, Шекспир не ищет компромисса, подобно многим гуманистам и придворным поэтам XVI в. Только в Англии, где наиболее бурно происходил процесс разложения феодальных отношений, могла появиться шекспировская трагедия, построенная на подлинно народной основе.

В конце эпохи Возрождения надежды гуманистов подверглись серьезному испытанию. Цивилизация, вышедшая из недр средневекового общества, оказалась чреватой глубокими внутренними конфликтами. Великий сердцевед и психолог Шекспир нашел ключ к душевному миру человека, стоящего на грани двух эпох — средневековья и капитализма. Он показал, как благороднейшие натуры становятся жертвой грубых, жестоких сил, рожденных противоречивым развитием общества. И все же, с точки зрения Шекспира, это развитие, при всех его враждебных человеку формах, необходимо и оправдано. Истории Лира, Гамлета, Отелло, несмотря на их печальный конец, укрепляют веру в конечное торжество человека. Английская драма после Шекспира

Шекспир застает в Лондоне уже вполне сформировавшийся тип сцены. Это гостиничный двор, который использовали для своих представлений еще труппы бродячих актеров раннего Возрождения.

Сюжеты для своих произведений Шекспир, как и многие авторы того времени, заимствовал из уже существующих источников. Однако он, в отличие от других, с великим мастерством сочетал эти источники, углубляя и разрабатывая их сюжеты. Перенимая известное, он превращал это в традицию национальной культуры. Потому о нем по праву можно сказать, что «У него все — заимствованное, и все — свое». В те времена вообще понятие авторства не играло никакой важной роли. Часто на него и не претендовали. Театральные пьесы нередко писались несколькими авторами одновременно, и каждый вносил в произведение что-то свое. В театре прежних времен приходилось верить на слово, так как основная роль в постановке отводилась рассказу, а действие происходило как бы за сценой. Шекспир же не желал брать на себя право судить героя лишь на основании слов. У него действие развивается непосредственно на сцене, за счет чего характеры героев приобретают большую красочность, глубину, подвижность. Великий драматург соединил в своих произведениях многие из тех традиций, что уже существовали. Но он установил новый закон жанра. Он не воспринимал жанр, как что-то законченное и неизменное, не признавал обязательных образцов и правил. Именно он ввел в драму новую волну — движение исторического времени. Еще в начале своей творческой деятельности Шекспир приобрел заслуженную славу как талантливый драматург. Трудно переоценить его вклад в развитие театральных традиций, именно он открыл новую эпоху драматической литературы, и впоследствии его произведения переросли свой век и сохранили актуальность и интерес до наших дней.

Четверть века, прошедшие после смерти Шекспира до парламентского запрета на все публичные представления в 1642, дала плеяду интересных драматургов, в творчестве которых продолжился кризис ренессансного мировоззрения. Наиболее яркие и интересные из них – Бен Джонсон, Джордж Чапмен, Джон Уэбстер, Фрэнсис Бомонт и Джон Флетчер.

Из современников и следующих за Шекспиром драматургов на первом месте стоит Бен Джонсон (около 1573—1637). Сторонник подражания античным образцам, он создал «ученую», «правильную» трагедию («Падение Сеяна», «Заговор Катилины»), близкую к гуманистической историографии его времени Гораздо полнее выражен дух народного английского Возрождения в бытовых комедиях Бена Джонсона («Всяк в своем нраве», «Вольпоне», «Варфоломеевская ярмарка»). В этих комедиях имеется морализующая тенденция. Последний этап елизаветинской драматургии представлен именами Джона Флетчера, Джона Тернера, Джона Вебстера и Мессинджера. Сохраняя некоторые прогрессивные черты, эти драматурги являются уже выразителями глубокого внутреннего кризиса культуры Возрождения. Они проявляют чрезмерный интерес к идее роковой обречённости человека, освобождённого от всяких моральных норм.

Еще одно имя, заслуживающее внимания –Лили Джон (ок. 1554-1606), английский драматург и романист. Известность ему принес роман «Эвфуэс, или Анатомия ума» и его продолжение «Эвфуэс и его Англия». «Эвфуэс», ставший первым светским романом в истории английской литературы, имел колоссальный успех у современников. Незатейливый сюжет (любовные истории Эвфуэса и его друга Филата) служил своего рода каркасом для тщательно выписанной панорамы нравов и культуры современного общества. Лили постепенно раскрывает духовные стандарты и круг интересов человека Возрождения, делая это в крайне искусственной и претенциозной стилистической манере, позднее получившей название "эвфуизм". Эвфуистический стиль являл собой искусную демонстрацию возможностей словесной эквилибристики: антитезы, риторические вопросы, параллелизм, аллитерация и ассонанс, игра слов дополнялись меткими афористическими выражениями, аллюзиями из мифов и сравнениями из естественной истории. Сходны как по стилю, так и по подходу к материалу драматические произведения Лили. Для него типичны комедии «Кампаспа» и «Эндимион», где на фундаменте древнеримской комедии и итальянской пасторали Лили создает галерею живописных буколических панно, хрупкость и идилличность которых сочетается со светской элегантностью и отточенным остроумием.

Однако к 1630-м английский театр уже был совершенно не похож на театр-трибуну времен Шекспира. Блистательный период Ренессанса в Англии подошел к концу. Театр английского Возрождения – это Шекспир и его блистательное окружение: Марло, Грин, Бомонт, Флетчер, Чемпен, Неш, Бен Джонсон. Но все эти последние имена принадлежат своему веку и своей нации; Шекспир же, глубже всех выразивший дух своего времени и жизнь своего народа, принадлежит всем векам и всем народам.

Театр Шекспира – *это своеобразный синтез культуры Ренессанса.* Определив собой самый зрелый этап этой культуры, Шекспир говорил со своим веком и с грядущими веками как бы от имени всей эпохи «величайшего прогрессивного переворота».

Творчество Шекспира *было итогом развития национального английского театра*. В то же время оно в известной мере суммировало достижения всей предшествующей поэтической, драматической и сценической культуры древнего и нового времени. Поэтому в драмах Шекспира можно ощутить и эпический размах гомеровской сюжетики, и титаническую лепку монотрагедий древних греков, и вихревую игру фабул римской комедии. Шекспировский театр богат высоким лиризмом поэтов-петраркистов. В творениях Шекспира отчётливо слышны голоса современных гуманистов, начиная от Эразма Роттердамского и кончая Монтенем.

Углубленное развитие унаследованного – вот что было важнейшей предпосылкой рождения нового и наиболее совершенного типа ренессансной драмы, драмы Шекспира.

Список использованной литературы

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965
2. Дживилегов А., Бояджиев Г. История западно-европейского театра. М., 1991
3. Западно-европейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. Очерки. М., 2001
4. Искусство раннего Возрождения — М.: Искусство, 1980.
5. История искусства: Ренессанс — М.: Издательство АСТ, 2003.
6. Яйленко Е. В. Итальянское Возрождение — ОЛМА-ПРЕСС,2005.