Т. Д. Орлова

ИСТОРИЯ ТЕАТРА

В ВОЛЬНОМ ИЗЛОЖЕНИИ

Минск
«Медисонт»
2010

УДК 792(100)(091)
ББК 85.332(0)
О-66

Рецензенты:
доктор искусствоведения, профессор
А. И. Смагин
кандидат филологических наук, доцент
В. А. Капцев

Орлова, Т. Д.
О-66 История театра в вольном изложении / Т. Д. Орлова. — Минск : Медисонт, 2010. — 240 с.

ISBN 978-985-6887-87-4.

Монография является пересказом истории мирового театра с точки зрения театрального критика. Имея богатую историю, театр неизменно отражает личную и общественную современную жизнь, оставаясь одним из самых престижных видов развлечения. К рассмотрению существующих проблем автором привлекается материал собственных наблюдений: некоторые примеры освоения мировой драматургии современным белорусским театром. Популярный характер повествования делает книгу доступной широкому кругу читателей.

УДК 792(100)(091)
ББК 85.332(0)

ISBN 978-985-6887-87-4

© Орлова Т. Д., 2010
© Оформление. ООО «Медисонт», 2010

Благодарю моего ученика
Николая Ефимовича за поддержку

Вступление

Один из древнейших видов искусств — театр, вопреки предсказаниям, не только не умирает, но даже переживает подъем на фоне развивающегося телевидения и шоубизнеса. Он не пытается конкурировать с ними и продолжает оставаться некоммерческим предприятием. Пишутся пьесы. С помощью новейших технологий режиссеры приобрели небывалые прежде возможности. Создаются новые театры. Завоевывается новая свежая аудитория.

Более того, театр стал предметом широкого изучения в школах и вузах. Школы с театральным уклоном популярны и в нашей Беларуси. Зрительный зал сегодня расширяется в размерах, так как с помощью электронных средств связи стало возможно смотреть спектакли, созданные в других странах. Ученые-театроведы предлагают интеллектуальные модели исследователям смежных искусств.

Было время небывалого, уникального величия театрального искусства, которое еще не догадывалось о появлении могущественных сегодня кинематографа, эстрады, телевидения, зрелищных видов спорта. Им необходимы и в их жерлах крутятся огромные деньги, недоступные театру. Без денег на «раскрутку» они — ничто. А театр может существовать и вовсе без средств. Выйдет артист на улицу, разложит коврик — и начнется спектакль. Так появился феномен «бедного театра», который через века сохранился до наших дней. Но не о нем речь. О том, как смогли подру-

житься музыка, танец, слово и стать увлекательной игрой, рассказывается в стихотворении Ивана Елагина:

Вверху хрусталем и хромом
В антракте зажгли звезду.
Раскланиваюсь со знакомым
В четырнадцатом ряду.

А сцена пуста. Не там ли,
Вперед наклонясь чуть-чуть,
Просил Офелию Гамлет
В молитве его помянуть?

Я страх почувствовал некий,
Что Гамлет просил о том
Уже в семнадцатом веке.
Попросит в двадцать шестом.

И перед этою тайной,
Что столько веков живет,
Я — только совсем случайный
Незначащий эпизод,

И что искусство мудрее
Во многом жизни самой,
И что костюм устареет
Не гамлетовский, а мой.

Что здесь, у самого края
Сцены, живущей века,
Зрителя я играю,
И роль моя коротка.

Путешествие начинается

Ученые поставили под сомнение факт возникновения театра в Греции, хотя любая история театра начинается с описания того, что происходило в Афинах в VI в. до н. э. Исходя из новых материалов и взглядов, историю театра необходимо начать с того, что его корни обнаружены в Африке, Америке, Азии задолго до появления в Греции. Они отличаются от европейских и имеют свои устойчивые традиции.

В древнем мире подражание, игра, языческое представление были важной частью повседневной жизни, источником удовольствия, развлечения и отвлечения от тяжких физических забот. Они-то и лежали в основе театрального искусства. Театр организует коллективное действо с помощью лицедейства и заставляет думать над личным и общественным существованием.

Театральная практика современности доказала особую мощь старых представлений античности и средних веков, когда силы театра объединяли огромные массы людей в едином порыве. Не секрет, что любые зрелищные события вроде демонстраций, митингов, религиозных обрядов, шоу, праздников города, спортивных парадов щедро используют театральные средства. Это означает, что есть сценарий, есть режиссер и есть исполнители. И, конечно же, публика. Итак, театр — это искусство, обладающее широким спектром возможностей. Театр рождает сиюминутное переживание, творимое людьми, живущими в нашем мире, но оно также оплетает нас плотным клубком нитей прошлого.

Сцена способна объединить прошлое, настоящее и будущее в уникальном культурном опыте. История театра насчитывает 4500 лет. Контуры представлений далеких эпох восстанавливаются по скупым и случайно уцелевшим описаниям очевидцев, по вазовой и стенной живописи, по старинным зарисовкам. Конечно, живое дыхание исчезает. Театр умирает в миг окончания спектакля. Никто еще не придумал, каким методом реконструировать ощущение волну-

ющей атмосферы действия. Но есть у театра чудодейственное свойство воскрешения в эстетике и образах сегодняшнего дня. С помощью знаний и воображения можно путешествовать по векам и странам.

Муза трагедии — Мельпомена — надевает мантию, закрывает лицо маской и берет в руки меч. Муза комедии — Талия — тоже прикрывает лицо маской и берет в руки пастушеский посох. Они водят хороводы и поют под звуки золотой кифары. Остроты сыплются, как искры от костра. Все смеется добродушным смехом. Театр начинается.

Гимн театру

Театральное искусство — это одно из самых сложных и самых действенных искусств. Оно неоднородно и синтетично. В качестве составляющих в него входят архитектура, живопись, скульптура (декорации), музыка (она звучит не только в музыкальном, но и в драматическом спектакле), хореография, литература (текст, на котором строится драматическое представление) и искусство актерской игры.

Среди всего перечисленного искусство актерской игры — главное, определяющее для театра. Актер в театре и есть главный художник, который создает то, что носит название сценического образа. Точнее сказать, актер в театре одновременно и художник-творец, и материал творчества, и его результат — образ. Искусство актера позволяет воочию увидеть не только образ в конечном выражении, но и самый процесс его созидания, становления. Актер создает образ из самого себя, и при этом создает его в присутствии зрителя, на его глазах. В этом едва ли не главная специфика сценического, театрального образа — и здесь же источник особенного и неповторимого художественного наслаждения, которое он доставляет зрителю. Зритель в театре больше, чем в любом другом виде искусства, приобщается к чуду творения.

Искусство театра всегда живое, потому что оно возникает лишь в час встречи со зрителем. Оно основано на непременном эмоциональном, духовном контакте сцены и зрительного зала. Нет этого контакта — значит, нет и живущего по своим эстетическим закономерностям спектакля.

Театр не оставляет своего зрителя в одиночестве. Наше отношение к тому, что происходит на сцене, выражается во взрыве одобрительных аплодисментов, веселом смехе, напряженной, ничем не нарушаемой тишине, вздохе облегчения, безмолвном негодовании. В богатейшем многообразии проявляется зрительское соучастие в процессе сценического действия. В театре возникает праздничная атмосфера, когда такое соучастие и сопереживание достигают самого высокого накала.

Но почему, побывав на одном и том же спектакле, два человека воспринимают его по-разному? Одному нравится, другому — нет. Один смеется, другой скучает. Один восхищается режиссерской выдумкой и игрой исполнителей. Другой раздражается от фальши, искусственности, а то и просто не понимает, что происходит. Все дело в том, что очень важную роль в восприятии спектакля играет и соответствующая подготовка зрителя, то самое умение смотреть спектакль, которое многим кажется таким простым делом. И это умение не дается даром. Оно предполагает знание (хотя бы в самых общих чертах) основных законов драматургии и сцены, ясное понимание природы театральной условности, назначения различных изобразительных приемов, представление о том, из чего складывается спектакль как сложное целое. Тот, кто обладает таким умением смотреть спектакль, видит в нем несравненно больше, чем неподготовленный зритель, получает от хорошего спектакля наслаждение значительно более глубокое, чем человек, впервые пришедший в театр. А развитие этого умения, так же как и умения читать книгу, слушать музыку, воспринимать произведения живописи, скульптуры, архитектуры, в свою очередь развивает, воспитывает вкус, повышает общую культуру.

И сценическое заострение, и обращение к аллегории, к символу, к любой другой режиссерской или актерской

находке — это обычно не только изобразительные приемы, помогающие постановщику добиваться яркой театральности спектакля. Они преследуют, как правило, и другую цель — внушить зрителю ту оценку происходящего на сцене, то отношение к героям, их мыслям, взглядам, поступкам, которые кажутся постановщику спектакля единственно правильными.

Драматург, создающий пьесу, режиссер, ставящий ее на сцене, стремятся не к простому развлечению зрителей, а к тому, чтобы пьесой и спектаклем сказать им что-то новое, внушить важные мысли, заставить задуматься над жизненными явлениями.

Великий мастер сцены К. С. Станиславский требовал от театра, чтобы он создавал такие образы, «в которых народ узнает свое отрицательное, восхищается своим положительным и увлекается возможностью достичь чего-то нового, прекрасного, манящего и всем доступного, для всех возможного».

Искусство, которое создается и воспринимается сообща, становится в подлинном смысле слова школой. «Театр, — писал испанский поэт Гарсиа Лорка, — это школа слез и смеха, свободная трибуна, с которой люди могут обличать устаревшую или ложную мораль и объяснять на живых примерах вечные законы человеческого сердца и человеческого чувства».

Человек обращается к театру как к отражению своей совести, души своей — он узнает в театре самого себя, свое время и жизнь свою. Театр открывает перед ним удивительные возможности духовно-нравственного самопознания.

Однако многое в театре не только приближает нас к жизненной правде, но и уводит от нее. Например, театр любит выражение чувств «громкое» и «говорливое». «Театр не гостиная, — писал великий актер-реалист Б. К. Коклен. — К полутора тысячам зрителей, собравшихся в зрительном зале, нельзя обращаться как к двум-трем товарищам, с которыми сидишь у камина. Если не возвысить голос, никто не расслышит слов. Если не произносить их членораздельно, не будешь понят».

Между тем в действительности человеческие эмоции могут быть глубоко запрятанными. Горе может выражаться в едва уловимом дрожании губ, движении мускулов лица и т. д. Актер прекрасно это знает, но в своей сценической жизни он должен считаться не только с психологической и бытовой правдой, а и с условиями рампы, с возможностями восприятия зрителей. Именно ради того, чтобы слова и чувства персонажа дошли до них, актер должен несколько преувеличивать степень и форму их выражения. Так требует специфика театрального искусства.

Один и тот же спектакль может идти при удивительно горячем, взволнованном восприятии зрительного зала, при праздничном воодушевлении актеров, импровизационном блеске их мастерства. А в другой раз он может пройти уныло, при неожиданном зрительском равнодушии, без всякого подъема, словно кто-то подменил исполнителей.

Театр как вид искусства живет в своем времени, в конкретной исторической действительности, и должен находить понимание у зрителей. Современный театр получил заметную возможность вернуться к своей сущности, к своей первичной природе, в основе которой — игра. Игра своеобразная, именно та, что дает возможность подготовленному зрителю эмоционально и интеллектуально заглянуть дальше и глубже за свой обычный, будничный горизонт. Заглянуть и увидеть, удивиться красоте, почувствовать некоторый новый смысл своей жизни, единой и неповторимой.

Кафедрой, с которой можно сделать миру много добра, называл театр Н. В. Гоголь. А. И. Герцен признавал в нем высшую инстанцию для решения жизненных вопросов. Весь мир во всем его разнообразии и великолепии видел в театре В. Г. Белинский. Он считал его властелином чувств, способным потрясать души, пробуждать сильное движение

в умах и сердцах, освежать мощными впечатлениями. По мнению Вольтера, ничто не стягивает теснее узы дружбы, чем театр. Великий немецкий драматург Фридрих Шиллер утверждал, что «театр располагает самой проторенной дорогой к уму и сердцу» человека. «Зеркалом человеческой жизни, примером нравов, образцом истины» называл театр бессмертный творец «Дон Кихота» Мигель Сервантес.

Часть I

Первые шаги

Время существования театра измеряется временем существования самого рода человеческого.

День возникновения театра сокрыт за грядой давно ушедших веков и тысячелетий, в глубинах древнейшей, наиболее отдаленной от нас эпохи истории человечества. Той эпохи, когда человек, впервые взявший в свои руки орудия первобытного труда, становился человеком.

Можно считать, что элементы театральной культуры проявились в первобытных трудовых обрядах. Их можно разбить на три стадии. Первая — охотничьи пляски. Это попытка перевоплотиться в другое существо, подражать ему. Древние люди думали, что любое животное есть человек, надевший маску. С животными старались дружить и тщательно изучали их повадки. Друзьями человека были птицы, рыбы, кабаны, лошади. Врагами — тигры, волки, змеи. В славянских сказках рыбак и рыбка легко находят общий язык, человек и волк враждуют.

Первыми актерами можно считать также шаманов и колдунов. Они умело подражали голосам, завораживали, гипнотизировали. Подготовка к охоте была специальным зрелищем. Люди верили, что от качества подготовки зависит удача. Сегодня во всех театральных учебных заведениях делаются этюды с перевоплощением в животных, ценится умение сопоставлять их характеры с человеческими. Кинематографические анимационные фильмы практи-

Традиционная театральная маска с острова Бали

чески заменяют городским детям источник сведений о животном мире.

Высшей формой первого этапа освоения театра было преображение в умершего человека. Мотивы смерти и воскрешения прошли через культ предков. В идущем сегодня на сцене театра им. Янки Купалы спектакле «Сымон-музыка» этот обряд передан очень выразительно и поэтично. Однако данная тема более характерна не для европейских, а для африканских и азиатских народов.

На второй стадии развития театра оживляются времена года и создаются образы природы. Изображаются процессы посева и сбора урожая. Рождение и умирание в природе тесно связаны с рождением и смертью человека. Хорошо об этом написал Янка Купала в своей поэме «Адвечная песня». Это действительно вечный процесс. В Республиканском театре белорусской драматургии идет спектакль по произведению великого поэта, собравший целый букет наград на разных фестивалях. В промежутке между жизнью и смертью — труд и отдых, холод и голод, беда и радость, войны, нищета. Но рядом любовь, семья, надежды, вера. Человек должен сохранять достоинство и надеяться на то, что его детям будет счастливее жить на этой земле, и они по-новому станут слагать свою «Адвечную песню».

На этом этапе появлялись фантастические образы, олицетворяющие силы природы, — ожившие огонь, вода, камень. Первобытное сознание свято относилось к огню и воде, понимая, что без них не прожить. Постепенно обрядовые и ритуальные представления усложнялись, переходя в этап философского осмысления.

На третьей ступени присутствует столкновение добра со злом. В схватке этих сил появляется конфликт. Театр стоит на пороге рождения драмы. Еще не произносятся слова. В едином зрелищном действе пантомима, музыкальные и танцевальные элементы соединяются с криком. Вот как в воинском танце делается попытка развить такой элемент театра, как диалог:

«— Атакуем мы наших врагов?
— Да.
— Сильны ли они?
— Нет.
— Мужественны ли они?
— Нет.

— Мы их убьем?
— Да.
— Мы их съедим?
— Да».

Долгое время театр существовал без литературы. Он был просто зрелищем. Но во все эпохи и с самого рождения жила в человеке вечная потребность в игре. Она создала театр. Значительно позже греческий комедиограф Аристофан так размышлял о сути привлекательности этого вида искусства: «За что люди любят театр, за что ценят его мастеров? Они любят и ценят за правдивые речи, за добрый совет и за то, что разумнее и лучше я делаю граждан родной земли».

Зарождение театра в Африке и Америке многими исследователями отрицается. Сама мысль о глубокой древности, например, театра в Египте кажется кощунственной в силу сложившихся предубеждений. Дискутируется наличие высокой цивилизации в черной Африке, где до сей поры так значительны культы и ритуалы, но никак не драматургические тексты.

Между тем весь европейский театр использует такие термины, как ритуальная драма, церемониальная драма, танец-драма и другие, которые пришли в Европу из Африки. Первые упоминания о театральных действах в Египте отсылают нас к 2600 г. до н. э. Это была культовая практика жреческой элиты. Статуи богов выносили из храмов. Процессия двигалась через весь город. Музыка, танцы и драматическая игра сопровождали ее. Жрецы надевали маски животных. Некоторые маски даже имели политический смысл — например, маска шакала. Символы и персонажи были немногочисленными и постоянными. Маска у египтян означала очень многое: от сил природы до бытовых подробностей.

Исполнитель в маске мог петь, танцевать, ходить на ходулях и по канату, заниматься акробатикой, водить марионеток и что-то рассказывать. Бой барабанов имел определенный смысл, который и актер, и зритель самостоятельно расшифровывали.

Индейские племена Америки также создавали сложные маски и костюмы для священных представлений и развлечений. Предполагают, что они даже явились изобретателями громкоговорителей и технических фокусов для своих представлений. Между танцами и пантомимами стали появляться сатирические рассказы о деревенской жизни.

Таким образом, действия в масках можно считать первоисточником театра, который был популярен не только в племенах охотников и земледельцев, но и в социальных структурах.

Итак, на очень ранней стадии своего развития разные народы стали использовать маски, одушевлять предметы, придумывать и оживлять кукол. Это и были ростки театральной культуры. И только в Древней Греции к музыке, танцу, пантомиме присоединили слово в виде диалога. Тогда и возник театр в его современном понимании.

Греческий театр

Происхождение греческого театра связано с обрядовыми играми в честь богини — покровительницы земледелия Деметры и бога плодородия Диониса.

Дионис считался богом творческих сил природы. Позднее он стал богом виноделия, а потом богом поэзии и театра. Символами Диониса служили растения, особенно виноградная лоза. Диониса часто изображали в виде быка или козла. На праздниках, ему посвященных, 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.

Многофигурная ваза, расписанная в Афинах около 400 г. до н. э.

В Афинах существовали четыре больших ежегодных праздника в честь Диониса. Культ Диониса был включен в официальную государственную религию, и праздники были превращены в официальные общегражданские торжества. На них популярны были переодевания и разыгрывание ряженными сцен из многочисленных историй о Дионисе. Народ хорошо знал эти истории, передавал их из уст в уста, украшая собственными подробностями.

Именно на этих праздниках начиная с 500 г. до н. э. стали регулярно проводиться театральные состязания. 534 г. до н. э. принято считать датой рождения мирового театра. Он не был похож на современный. Театр был очень демократичен. Он обращался к народу и служил трибуной, с которой можно убедить в правильности собственных идей и мыслей. Не случайно своего наивысшего расцвета театр достиг в Афинах, наиболее демократическом из полисов Эллады. Государство давало беднейшим гражданам деньги для оплаты билетов.

Первым праздником театра был праздник начала весны. Открывалась навигация после зимних ветров, и в течение трех дней с утра до вечера шли спектакли, о которых затем говорили в течение всего года. Празднества продолжались три дня. Каждый из этих дней имел свое назначение. В первый день праздника афинские домохозяева пробовали молодое и уже готовое к употреблению вино и совершали им возлияния на жертвенниках бога Диониса. Все домочадцы и их дети, а также слуги и рабы принимали участие в праздничном веселье. Во второй день праздника развлечения продолжались. Ряженые, представлявшие сатиров, вакханок и нимф, ходили по городу, навещали знакомых, участвовали в шумных играх, на которых происходили своеобразные соревнования — кто скорее выпьет большой кубок вина. Победители награждались венком из плюща и мехом вина. Последний день праздника был целиком посвящен не живым, а мертвым. В этот день приносили жертву подземному божеству, которое господствовало над душами умерших.

На одних спектаклях, поставленных в честь бога Диониса, потрясенные трагическими событиями зри-

тели навзрыд плакали, на других — до упаду хохотали. Аристотель как первый исследователь театра с полной определенностью связывает начало драмы с культом Диониса. Его уверенность подтверждается тем, что театральному зрелищу всегда предшествовали жертвоприношения на алтаре Диониса. Представления шли в форме состязаний поэтов-драматургов. Термин «трагедия» состоит из двух слов: «трагос» — козел, «оде» — песня. Получается «песнь козлов». С обрядами культа Диониса связано и слово «комедия». Оно тоже составное: «комос» и «оде» — песнь комоса. Комосами назывались шествия ряженых.

Учитывая численность гражданского населения в античных полисах, можно с уверенностью сказать, что все они в дни празднеств имели реальную возможность попасть в театр. Массовость в сочетании со сложившимися в Греции условиями общественной жизни превратила театральную сцену в своего рода трибуну, с которой возвещались новые идеи большого общественного значения и критически пересматривались старые воззрения.

В отличие от современного репертуарного театра в Греции не было постоянных трупп, да и профессиональные актеры появились не сразу. Первоначально играли, пели и танцевали сами граждане. Для каждой постановки готовились костюмы, маски и очень простые декорации. Финансирование и организация театрального представления были одной из обязанностей богатых граждан. Театр был государственным институтом.

Театральные представления носили характер соревнования. К состязаниям допускались три трагических поэта и три комических, причем каждый трагик должен был представить три трагедии и одну так называемую сатировскую драму. Каждое утро, захватив с собой еду и подушку для сидения, в театр собирались все, чтобы своей реакцией вдохновлять исполнителей и сопереживать им, а вот победителей определяли специальные судьи.

В Афинах обычно не повторяли старых трагедий и комедий. Этим объясняется и огромное число произведений, созданных трагиками. По подсчетам современников Эсхила, Софокла и Еврипида, на каждого из них приходилось более 90 произведений.

Древнегреческий театр был тесно связан с жизнью народа и являлся по существу народным собранием, где обсуждались самые животрепещущие вопросы. Сходство с народным собранием усиливалось еще и тем, что театральные представления давались по общегреческим праздникам. Среди них самыми известными были Олимпийские игры, которые проходили каждые четыре года на юге Греции, в Олимпии. Заранее назначались судьи, внимательно изучавшие их правила. Из Олимпии отправлялись специальные вестники. Они шли из города в город, приглашая принять участие в состязаниях и возглашая священное перемирие. Дело в том, что с момента объявления священного месяца игр все враждебные действия среди греков прекращались. К участию в играх допускались только свободные греки, никогда не подвергавшиеся суду и не уличенные в бесчестных поступках. Женщины не должны были во время игр показываться в Олимпии под страхом смерти. Правила запрещали убивать своего противника, прибегать к недозволенным приемам, спорить с судьями. Участники состязаний прибывали в Олимпию заранее и проходили здесь тренировки. Так театр сливался со спортом.

Устройство древнегреческого театра

Сначала представления давались на центральной площади Афин, вблизи священного черного тополя. Около 500 г. до н. э. на драматические состязания собралось такое множество народа, что временные деревянные подмостки, сооруженные из бревен с настланными

на них досками, неожиданно обрушились. После этой катастрофы по решению народного собрания был построен постоянный театр на южном склоне афинского кремля — Акрополя.

В конце XIX в. археологи раскопали развалины афинского театра. Но первоначальный театр неоднократно изменял свой облик даже на протяжении классического периода V–IV вв. до н. э. Впоследствии он был переделан римлянами в цирк, а затем почти двадцать веков лежал в развалинах.

По мере того как возрастало значение театрального искусства в общественной и культурной жизни Греции и по мере усложнения драмы возникла необходимость в усовершенствованиях. Холмистый ландшафт Греции подсказал наиболее рациональное устройство сценической площадки и зрительских мест: действие шло у подножия холма, а зрители размещались по склону.

Поэтому вопрос об эволюции театрального здания является очень сложным. Постараемся, однако, приблизительно представить себе афинский театр в те времена, когда великие драматурги античного мира сами ставили в нем свои произведения.

Основой театра служила круглая утрамбованная площадка диаметром около 27 метров. В середине ее возвышался жертвенник Диониса. На ступенях жертвенника размещались музыканты, а вокруг него с песней двигался хор то в спокойном и величественном ритме трагедийного танца, то в разнузданной и вихревой комедийной пляске. Площадка называлась орхестрой (от греческого orhesis — пляска). С западного и восточного склонов холма на орхестру вели проходы — пароды, украшенные посвятительными дарами, а позже — бронзовыми статуями прославленных поэтов. Орхестру от зрительских мест отделял низкий и широкий барьер, а от него вверх, лучами, поднимались лестницы, на ступенях которых сидели зрители. Их места назывались театрон. Сзади орхестры находилась небольшая палатка, первоначально сооруженная из досок, впоследствии более

Амфитеатр, построенный по афинской модели в III и II вв. до н. э.

монументальная — каменная, называемая скеной. В ней хранился театральный реквизит и ожидали своего выхода актеры и хоревты. Передний фасад скены выходил на орхестру тремя дверьми, используемыми в качестве декорации. В конце V в. до н. э. по бокам скены появилось два сильно выступающих вперед павильона — параскении.

В V в. до н. э. в Греции сложился устойчивый тип театрального сооружения, характерный для всей эпохи античности. Итак, театр состоял из трех главных частей: орхестры, театрона и скены.

Афинский театр был трехъярусным и имел 78 рядов. В нем одновременно могли находиться от 14 до 17 тысяч зрителей. Впоследствии появились театры еще более вместительные. В первом ряду, где было 76 мест, сидели обычно жрецы, различные должностные лица и почетные гости. Все кресла первого ряда были именными. Центральное место, украшенное скульптурными изображениями и с балдахином, занимал жрец бога Диониса.

Представление шло под открытым небом. Верхние ряды были удалены от орхестры примерно на 74 метра, поэтому был придуман целый ряд специальных акустических

приспособлений для усиления звука. Понять сценическое действие помогала зрителям и театральная техника. Когда, например, из-за кулис выкатывалась деревянная платформа на колесах (в современном понимании — фурка) и на ней разыгрывалось действие, зрители знали, что события происходят не вне, а внутри дома, в его стенах. Использовались и особые подъемные устройства с крюками, при помощи которых можно было спускать сверху богов и героев или заставлять их летать по воздуху.

Позднее, когда театральные действа были перенесены с орхестры на особую, приподнятую над уровнем земли сценическую площадку, стали устраивать люки. Из них перед зрителями появлялись выходцы из подземного царства мертвых. Условным было и оформление спектаклей. Если требовалось показать зрителям храм или дворец, изображалась только часть его фронтона — одна-две колонны; если же лес — одно-два дерева.

Актеры, или «мастера Диониса»

Выступали актеры и с сольными песнями, а также вместе с хором. Игра актеров сопровождалась ритмическими телодвижениями. По мере развития театра значение актера в спектаклях все время возрастало, а хора — соответственно сокращалось. Однако в V в. до н. э., в пору наивысшего расцвета греческой драматургии и театра, сценическое действие было еще немыслимо без сочетания актерских выступлений с выступлениями хора.

Выделившись в самостоятельный вид искусства, театр в Древней Греции продолжает сохранять органическую связь с породившими его религиозно-обрядовыми традициями.

Своеобразие античного театра заключается в том, что драматические произведения все без исключения написаны стихами. Уже одно это создавало барьер между повседневной жизнью и сценой. На таком языке — явно искусственном — не только писали поэты, но и выступали афинские актеры перед множеством своих сограждан.

В связи с этим к актеру предъявлялся ряд требований, обусловленных специфическими особенностями сценического действия. Он должен был обладать безукоризненно звучным и сильным голосом, которым одинаково хорошо можно было бы пользоваться и при декламации стихов, и в вокальных выступлениях.

Одновременно актер должен был быть наделен и рядом других умений для игры на сцене. На первом месте стоит искусство жеста, доведенное в древности до высокой степени совершенства. Выступая в громоздком театральном наряде и в маске, движениями рук и главным образом верхней части тела нужно было выразить душевные волнения героя пьесы.

Маска тоже предъявляла актеру свои требования. Если по ходу действия настроение изображаемого героя резко изменялось, то маска этого отразить не могла. Следовательно, требовалось быстро сменить одну маску на другую. Для этого делалась небольшая пауза в действии. Актер мог использовать и другой прием: отвернуться от зрителей, закрыть лицо руками или краем одежды, упасть на колени и т. п. Для того чтобы вовремя пустить в ход эти средства, нужно было обладать незаурядным сценическим мастерством.

Кроме того, актер должен был владеть искусством танца. Главное же — от него требовалась исключительная выносливость. Участвуя, например, в трилогии и исполняя одновременно по несколько совершенно различных мужских и женских ролей, актер находился на сцене в состоянии крайнего напряжения по восемь-девять часов в сутки. Такую нагрузку мог выдержать далеко не всякий. Поэтому имена актеров в античных текстах ставились рядом с именами атлетов.

Высокий уровень творческого мастерства предполагал профессионализацию. Возникло разделение труда: тра-

гические актеры никогда не выступали в комедиях, а комедийные — в трагедиях. Гонорары актеров были весьма высоки. Правда, наряду с обеспеченными было много актерской бедноты. Однако и в начале, и в последующие века античной эпохи все без исключения актеры сохраняли известные привилегии. Их не брали на военную службу, с них не взимали налоги, их нельзя было посадить в тюрьму за долги и т. п. В V–IV вв. до н. э. профессия актеров, или, как их называли, «мастеров Диониса», считалась очень почетной. Известны факты, что некоторых из них афиняне даже направляли послами для заключения мира.

Танец

Есть сведения, что искусство танца в такой его сложной форме, как хореография, ведет свое начало от древнегреческого театра. Если в представлении были задействованы исключительно исполнители-мужчины, то роль женщины в пении и танце до конца не ясна. Известны хоры финикийских женщин, которые шли на дельфийские игры и останавливались в Фивах, чтобы дать представление. В цикле фиванских мифов рассказывается о том, как они танцуют.

Сохранился миф, согласно которому один из самых любимых и почитаемых греческих героев Тезей, освободитель Афин от чудовища Минотавра, научился у него в Лабиринте священному танцу-заклинанию. Но это был не просто ритуальный или бытовой танец, доступный любому. Танец имел сложный рисунок. Танцующие двигались по круговым линиям, как будто искали выход из Лабиринта. В танце был сюжет.

Этот танец стал популярным в Греции и назывался «Журавль». Танцуют его мужчины и женщины друг за другом рядами. По обоим концам рядов есть свои вожаки. Такой танец-игра был позже назван «сиртаки» и под этим названием нам известен.

Произведения древнегреческой литературы полны описаний танцевальных движений сложного рисунка. В вазописи, скульптурах, барельефах постоянно изображаются танцующие. Свидетельствуют, что декламация хора в греческой трагедии сопровождалась ритмическими движениями и пантомимой. Их и в современной Греции можно увидеть в представлениях под открытым небом. Для их исполнения нужна профессиональная подготовка, которую дают в балетных школах.

Известная американская танцовщица Айседора Дункан тщательно изучала древнегреческие фрески и воспроизводила те давние танцы. Приехав в Россию 20-х годов прошлого века, став женой Сергея Есенина, она создала несколько школ «свободного танца». Она считала идеальной пластику античного танца, которая заключается в единстве свободы тела и духа, в красоте естественных движений. Айседора выступала в греческой тунике и танцевала босиком, за что была прозвана «великой босоножкой».

Несмотря на популярность ее школы, которую даже поддерживало финансово российское государство, восторг вызывали только танцы в исполнении самой Айседоры Дункан. Ее ученики и последователи таким даром импровизации не обладали. Разочарованная танцовщица уехала из России и позже создавала свои школы в Европе. Греки и сегодня чтят ее за пропаганду античности.

Возвращаясь к канонам античной хореографии (хотя само понятие появилось значительно позже, но оно греческого происхождения и означает в переводе «пишу танцем»), можно утверждать: легенды ярче действительности. Танец был средством воспитания наряду со спортивными упражнениями. В современном шоу-бизнесе танец как никогда насыщен элементами спортивной гимнастики и этим приближается к античной традиции.

Мифы

Толчком для создания драматургических произведений явились мифы. Взгляд на это явление неоднозначен. Слово «миф» имеет греческое происхождение и означает в переводе «повествование» или «предание». Первоначально мифами называли архаические рас-

сказы о богах, духах, героях и считали их основанными на религиозных верованиях. Позже мифы стали отделять от религии, так как в их основе — и язычество, и стихийные страсти души, игра природных сил и явлений. Как высшее достижение — превращение хаоса в космос.

По некоторым современным теориям мифы толкуют как магические тексты с символическими изображениями процессов, происходящих в человеческой психике. Мифы считают особым состоянием сознания, исторически и культурно обусловленным. Балансируя между реальностью и вымыслом, мифы всегда пробуждают любопытство. Можно вспомнить: все мифологические герои рождаются экзотическим образом — то из головы отца, то от наговора, то от укуса насекомого, то из земли. Для мифов характерно всеобщее оборотничество. Место действия — космогонично. Само действие исторически происходит в «правремена». Сюжеты включают сверхъестественные мотивы. Ситуации — «бродячие» и повторяющиеся.

Однако сюжеты мифов можно назвать вечными, так как они остаются интересными людям любого возраста, эпохи, социального положения, национальности и образования. Они питают детскую и юношескую любознательность своей романтикой и чудесами, занимательностью и поэтичностью образов, а для людей творческих профессий — писателей, художников, композиторов, актеров — являются источником вдохновения.

Древнегреческая мифология повлияла на развитие всей западной культуры. Нет ни одного направления искусства, так или иначе не связанного с греческими мифами. Мифология стала учением. Основные мифологические мотивы в различных культурах и в различных социальных условиях очень схожи. Ученые разработали целую систему иносказательной интерпретации мифа. Английский философ Фрэнсис Бэкон даже предположил, что миф — это сознательное изобретение человечества, чтобы выразить свои идеи на языке иносказания.

Аполлон укрывает Ореста в Дельфах

Существует теория, по которой в основе каждого мифа лежит какое-то лунное явление. Отдельные исследователи усматривают сущность мифа в ветре, погоде, цвете неба. Природные явления выдвигаются на первый план, потому что в них всегда есть драматизм, схватка разных сил. Когда не хватало знаний, вступало в силу мифологическое истолкование. Миф придавал смысл человеческому существованию и дарил надежду.

Мифы, в принципе, лишены логики. В них царствует не мысль, а чувство, именно поэтому они так привлекательны и живы сегодня. Более того, весь XX век в литературе начинают называть мифологическим из-за несостоятельности рациональных объяснений социальных процессов. Появилось понятие «социальная мифология» (некая сознательно распространяемая в обществе иллюзия для достижения определенных целей).

Миф стал выразителем неосознанных стремлений и ожиданий больших масс людей, ориентировкой для толпы, как бразильские «мыльные оперы». В создании мифов о добрых бандитах, честных олигархах, справедливых служителях правопорядка и мы в своем отечестве преуспели в популярных телесериалах. Мифологизм захватил литературу, кинематограф, театр, политику (например, имиджмейкерство). Поистине он расширил свои границы от коллективного бессознательного до универсального опыта человечества.

Но вернемся к его истокам: к общности происхождения, параллельности развития всех народов, к взаимопроникновению культур. Задолго до греческой уже существовала мифология шумеро-аккадская, египетская, индийская, китайская, японская. Последняя вообще объявила о существовании «восьми миллионов» богов. Египтяне отождествляли богов с животными, долго сохраняли культ животных и особенно преуспели в догадках о сотворении мира. В мифах этих народов появляется замечательный образ, вдохновлявший многих художников во все времена, — образ прекрасного острова, на который так хочется вернуться. Острова как недостижимой мечты, стремление к которой разжигает страсти.

Мифы Древней Греции известны лучше, чем мифы других народов, потому что сами греки рано начали их собирать, записывать и систематизировать. Основным источником сведений считают поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея». Одновременно возникает «гомеровский вопрос», не получивший четкого ответа по сей день. По одним версиям, Гомер — это слепой странствующий певец. За честь называться его родиной спорили семь городов. По другим версиям, это полуфантастическая личность. Его поэмы — не литературное творчество, а собрание фольклорных сюжетов. И самого Гомера вроде бы не было. По разным источникам, он мог жить в XIII в. до н. э., в VII в. до н. э. и так далее.

В XVIII в. «гомеровский вопрос» разделил европейских исследователей текста поэм «Илиада» и «Одиссея» на два лагеря. Одни видели в них единственного автора. Другие обнаруживали соединение почти чужеродных фрагментов устной эпической поэзии. В XX в. был вынесен осторожный вердикт: оба произведения — результат многовековой устной традиции, в ходе которой их форма и содержание подвергались изменениям, были отредактированы и записаны.

Аристотель высоко ценил Гомера за способность воспроизводить действительность: «Он после нескольких вступительных слов тотчас выводит мужчину, или женщину, или другой какой-нибудь характер и никого без характера, но всех обладающих им».

Интересную характеристику дает Гомеру Виссарион Белинский: «Существование Гомера полагают за 600 лет до нашествия Ксеркса на Грецию, эпохи выхода народа из состояния младенчества и полного развития его духовной и гражданской жизни. Следовательно, Гомер был именно тем, кем является: старцем-младенцем, простодушным гением, который от всей души верит, что описываемое им могло быть именно так, как представлялось оно ему в его вдохновенном ясновидении. Однако ж Гомер явился не в самое время Троянской войны, но около двухсот лет после нее. Настоящее не бывает поэтически осознанно младенствующим народом».

Медея. Эдип. Трагедия

Как можно трактовать, например, миф о Медее, названной несчастным чадом Колхиды, обольстительной, ревнивой и мстительной женщине, жене аргонавта Ясона? Она получила волшебный дар от богини Гекаты. Помогла Ясону найти в Колхиде золотое руно. Прославившись благодаря ее советам, Ясон охладел в дальнейшем к Медее и полюбил другую. Медея убивает своих сыновей, чтобы так отомстить человеку, предавшему ее. Медею прозвали Эринией (богиней мести).

В мифе Медея — то страстно любящая и страдающая женщина, то безжалостная убийца. Анализ мифа достаточно противоречив. Может, это рассказ о всесокрушающей любви? Но как сочувствовать женщине, которая сознательно убила своих сыновей? Ясон, конечно, поступил подло, но измена мужчины — не такая уж трагедия. По мифу, у Медеи это даже не первое убийство. Она уже убивала, чтобы вернуть трон своему отцу. Но отчего же волнует ее судьба? Каковы мотивы преступления? Возможно, это трагедия исступленной страсти и жуткая душевная рана, с которой дальше жить невозможно.

Если бы Медея была христианкой, то не решилась бы на сыноубийство. Однако она — язычница и живет в культуре, где насилие и месть не так уж безоговорочно осуждаются. В рассказанной истории не выражена оценка и не подчеркнуты страсти.

Древнегреческий трагик Еврипид написал трагедию «Медея» о решительной женщине с демоническими страстями, отвергнувшей традиционные греческие взгляды на семью, по которым муж всегда свободен, а жена — всегда раба. Череду убийств не могли понять и одобрить современники Еврипида, не оценившие его заслуг в создании особого жанра — трагедии.

Трагедия как жанр — это не только описание печальных событий, не число погибших. Герои трагедии ищут оправдания своим поступкам. И делают это с помощью театра. Они находятся в ситуации, когда выхода нет, когда приходится осмысливать свою судьбу, свой выбор и любое решение оказывается катастрофическим. Герой побеждает ситуацию ценой собственной гибели. Великая тайна драматического действия состояла в том, что герой погибал, а зрители, вытирая слезы жалости, расходились с просветленной душой.

Только с помощью театрального искусства удается передать соединение отчаяния с оскорбленной гордостью, уязвленного женского самолюбия — с попранной честью

царской дочери. У драматурга Медея — жертва. Несчастья сыплются на ее голову: измена, изгнание, цепь предательств. В античном театральном представлении ее поступки комментировались хором. План мести вначале был одобрен как справедливый. Но именно убийство детей вызывает решительный протест греческого хора. И вот уже хор выступает не за Медею. Он сострадает Ясону, который даже проститься с убитыми сыновьями не может. Такова сила театра, который рассматривает напряженный и непримиримый конфликт. У мифа и театра есть одно общее: оба они являются плодами эмоций и чувств.

Мне посчастливилось видеть несколько греческих спектаклей, реконструирующих античные традиции. Это были «Персы» Эсхила, «Электра» Софокла, «Медея» Еврипида. Последний — в исполнении замечательной трагической актрисы Аспасии Папатанасиу, которая в свой приезд в Москву буквально потрясла высокой патетикой, пафосом, гражданским протестом. В ее спектакле были мужчины хора. Они изображали поникшие фигуры могильного надгробия. Они твердили быстрые слова: «Смерть, смерть виновным». Аспасия появляется в темном платье, черном платке. Царская дочь по таинственным законам рока обязана мстить. Сила непокорности в этой невзрачной женщине огромная.

Спектакль шел без перевода. Даже не зная греческого языка, можно было догадаться, что актриса оправдывает Медею. Она вернула трагедии ее главную эмоцию — плач. Он не был жалостливым. Это был крик раненого животного. Густой низкий вопль был музыкальным лейтмотивом спектакля. Он поднимал Медею над происходящим и делал ее прекрасной в страшных страданиях. Именно тогда подумалось, что на древнем представлении зрители действительно, как описано в книгах, становились одной великой семьей, единой силой, замиравшей от модуляции вздохов, воплей, призывов, кличей. Ничего подобного по силе раскрытия античной трагедии я больше не видела.

Сегодня в театральном искусстве вернулся интерес к греческому театру, хотя трагедий уже больше не пишут. Предпочитают комедии или трагикомедии. Но это уже совсем другой театр. Греческий был зрелищем, очищающим сердце. В многообразии голосов угадывалось неразгаданное чудо. Бунт героя поддерживал не только хор, но и зрители. Постоянно возникала проблема гармонии в жизни богов и в жизни людей. Ее отсутствие становилось трагедией.

Следующий очень популярный персонаж мифов на театральных сценах — царь Эдип. Согласно мифу так называемого «Фиванского цикла» рассказывается история ужасного проклятия, в результате которого Эдип убил своего отца, женился на собственной матери. От этого брака родились дети, тоже проклятые богами и ненавидимые людьми. Бог Аполлон наслал на Фивы чуму. Безуспешно пытаясь изменить свою судьбу, Эдип все же успевает совершить доброе дело — спасти Фивы от кровожадного Сфинкса. Сфинкс — это чудовище с головой женщины, львиным телом и крыльями орла. Он просто пожирал всех, кто не мог отгадать его простенькую загадку, которую сегодня знает каждый школьник:

— Кто ходит утром на четырех ногах, днем — на двух, а вечером — на трех?

Тогда, в древности, ответа не знал никто. Эдип ответил мгновенно: «Это человек!».

Древнегреческий драматург Софокл написал об Эдипе несколько произведений, где сделал героя не просто жертвой рока, а жертвой подлинной человеческой драмы, насыщенной общественно-политическими конфликтами. Трагедия Эдипа завершается тем, что он сам выносит себе приговор, выкалывает себе глаза и обрекает на изгнание. Так он расплачивается за свою самоуверенность.

Поставленный Оскарасом Коршуновасом в Городском театре Вильнюса «Эдип-царь» объехал многие международные фестивали. Коршуновас воспринимается не только

как литовский режиссер, но как один из наиболее ярких молодых лидеров западного современного театра.

«Эдип» Коршуновасa демонстрирует знаковую, аттракционную режиссуру. Античный театр с его архетипами, котурнами, масками, хором, прямыми апелляциями к богам, року и публике противоречит постмодернистскому сознанию, но вполне годится для экспериментов в области чистой формы. Сложнее с той особенностью, которую с легкой руки Аристотеля принято считать главной и неотъемлемой составляющей трагедии, — с катарсисом, очищением через ужас и страдание.

Литовский спектакль откровенно отталкивается не от самой античной трагедии, а от Эдипова комплекса, сформулированного Фрейдом и растиражированного сегодняшней масскультурой. Видимо, режиссер считает, что эти «вторичные признаки» трагедии более понятны публике. Правда, он пытается преодолеть стереотипы и в результате привести зрителей к катарсису «от противного».

Действие спектакля разворачивается на детской площадке. Качели, песочница, решетки-лазалки, залитые зловещим светом, то красным, то фиолетовым. Гигантский плюшевый мишка, из недр которого раздается утробный звук. Хор, который является то в виде младенцев с огромными головами, то в масках, напоминающих одновременно кошек, демонов и летучих мышей. Вся эта нечисть то карабкается по решеткам, то неистово пляшет, то принимает изысканные позы с античных рисунков. Оглушающие звуки гонга перемежаются грохотом современных ударных инструментов.

Кошмарные образы наступают на Эдипа, который поначалу кажется простодушным ребенком. Лицо его расплывчато и неопределенно, лишено индивидуальных черт. Детская инфантильность, агрессия, неуправляемость живут в нем как протест против мира взрослых. Постепенно, по мере того как ему открывается истина, Эдип все более превращается в мужчину. Страдание дарит ему индивидуальность и делает его красивым.

В песочнице происходят многие ключевые сцены борьбы за власть. Здесь герои посыпают себе голову песком, словно пеплом, и безжалостно топчут чужие «куличики».

Конечно, постановочные эффекты отвлекают от игры актеров, но актерские работы очень сильны, энергичны, осмысленны. А сцена, в которой Эдип наконец осознает ужас свершившегося, становится настоящей трагедией. Качели разворачиваются к залу своим концом, который задирается подобно стреле крана или носу корабля. Полуобнаженный Эдип взмывает над зрителями в луче света. Женщины хора снимают маски и исполняют дивной красоты пластический танец. Лицо Эдипа прекрасно.

Можно было бы рассказать и о величайшем герое Афин Тесее, его путешествиях по Лабиринту. Мы уже говорили о нем в связи с появлением в Греции танца. Но главный подвиг Тесей совершил на острове Крит, победив чудовище с туловищем человека и головой быка. С «нитью Ариадны» — клубком ниток — он прошел в Лабиринт и смог выйти из него.

Хотя Тесей никогда не существовал, греки свято верили в него и даже хоронили якобы его останки. А вот загадочный Лабиринт действительно был обнаружен на острове Крит. Это дало, возможно, толчок фантазии замечательного белорусского ученого, историка, философа Вацлава Ластовского, который углубился в тайны нашего Полоцкого лабиринта. Его занятие было названо опасной авантюрой, но позволило Ластовскому высказать гипотезу о жизни тайной белорусской цивилизации.

Происхождение драматургии

Появлению драмы в Греции предшествовал длительный период, на протяжении которого главенствующее место занимали сначала эпос, а затем лирика. Из обрядовых игр и песен в честь Диониса выросли три жанра древнегреческой драмы: трагедия, комедия и сатировская драма (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, скорее не как драмы, а как комедии.

Трагедия, по свидетельству Аристотеля, брала начало от запевал дифирамба, комедия — от запевал фаллических песен. К диалогу, который вели эти запевалы с хором, примешивались элементы актерской игры. Миф как бы оживал перед участниками праздника.

Интерес зрителей сосредотачивался не на сюжете, а на трактовке мифа театром. Интересна была та общественно-нравственная проблематика, которая разворачивалась вокруг всем известных эпизодов мифа. Используя мифологическую оболочку, драматург отражал современную ему общественно-политическую жизнь, высказывал свои этические, философские, религиозные воззрения.

Слово «драма» древнего происхождения. Оно означает по-гречески «движение», «действие» (в словах «аэродром», «ипподром» — тот же корень). В драматическом произведении герои характеризуются прежде всего поведением, поступками. Мы видим их в действии, в борьбе. Эта борьба может быть скрытой или явной, охватывать большой круг людей или происходить в душе одного героя, возникать на почве разных взглядов и убеждений, в результате столкновения интересов и стремлений. **Аристотель называл действие душой трагедии**, и это применимо к любому драматургическому произведению: комедии, драме, водевилю, мелодраме, лирической пьесе и т. д. Всякая пьеса интересна, если актуальна по содержанию, сюжетна и насыщена действием. Мы понимаем под сюжетностью определенную последовательность и связь событий, а под насыщенностью действием — многообразие взаимоотношений и столкновений героев.

Для того чтобы читатель или зритель мог быстрее разобраться во взаимоотношениях действующих лиц, в мо-

тивах их поведения, драматург четко намечает исходную «расстановку сил» в пьесе, или, как говорят на театральном языке, дает **экспозицию** характеров. Потом он должен убедить зрителя в значимости тех событий или переживаний героев, которые изменили сложившиеся между ними взаимоотношения, привели к столкновению их интересов (вызвали конфликт между ними). Это будет **завязкой** драмы. В дальнейшем зрители проследят основные этапы и стороны борьбы и убедятся в неизбежности именно того исхода, который предлагается драматургом (**развязка**). Развязке обычно предшествует **кульминация** — максимальное напряжение борьбы, самая высшая точка кипения страстей.

Таким образом, основная схема драматургического сюжета следующая: **экспозиция — завязка — развитие действия — кульминация — развязка.** Действие и борьба являются условием, без которого не может быть драматургического произведения.

Своего наивысшего расцвета древнегреческое театральное искусство достигло в творчестве трех великих трагиков V в. до н. э. — Эсхила, Софокла, Еврипида и комедиографа Аристофана, деятельность которого захватывает и начало IV в. до н. э. Одновременно с ними писали и другие драматурги. Однако до нас дошли только небольшие отрывки их произведений, а иногда — лишь имена и скупые сведения.

Эсхил (525–456 до н. э.). Его творчество связано с эпохой становления Афинского демократического государства. Эсхил происходил из знатного рода, принимал участие в сражениях. В надписи на его надгробии, сочиненной, по преданию, им самим, ничего не говорится о нем как о драматурге, но сказано, что он проявил себя мужественным воином в войне с персами.

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

Эсхил верил, что существует извечный миропорядок, который подчиняется действию закона мировой справедливости. Человек, вольно или невольно нарушивший справедливый порядок, будет наказан богами. Идея неотвратимости возмездия и торжества справедливости проходит через все трагедии Эсхила.

Эсхил верит, что судьбе повинуются даже боги. Из дошедших до нашего времени трагедий драматурга выделяются следующие: «Персы», где прославляется победа греков над персами в морском сражении при острове Саламине; «Прометей Прикованный», повествующий о подвиге титана Прометея, подарившего огонь людям и жестоко за это наказанного; трилогия «Орестея» со злободневными откликами на явления того времени.

Софокл (496–406 до н. э.) происходил из зажиточной семьи владельца оружейной мастерской и получил хорошее образование. Его художественная одаренность проявилась в раннем возрасте. В шестнадцать лет он руководил хором юношей, позже сам выступал как актер в собственных трагедиях, пользуясь большим успехом. Софокл одержал на конкурсе драматургов свою первую победу над самим Эсхилом. Вся драматургическая деятельность Софокла сопровождалась неизменными успехами: он ни разу не получал третьей награды — занимал чаще всего первые и редко вторые места.

Софокл был общественным деятелем (военачальником), участвовал в экспедиции против острова Самоса, решившего отделиться от Афин. После смерти сограждане почитали его не только как великого поэта, но и как одного из славных афинских героев.

До нас дошло только семь трагедий Софокла. Написал 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. Он рисует прежде всего борьбу человека за осуществление своих целей, его чувства и мысли, показывает страдания, выпавшие на его долю. У героев Софокла обычно такие же цельные характеры, как и у героев Эсхила. Сражаясь за свой идеал, они не знают душевных колебаний. Борьба ввергает героев в величайшие страдания, и иногда они гибнут. Благородные герои трагедий Софокла тесными узами связаны с коллективом граждан: это воплощение идеала гармонической личности. Поэтому Софокла называют певцом афинской демократии.

С именем Софокла также связано введение декорационной живописи. Наиболее известны трагедии Софокла из фиванского цикла мифов. Это «Антигона», «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне», «Электра».

Превращение Эдипа. Новое прочтение античной трагедии литовским режиссером

Сюжеты его пьес творчески перерабатывались в ряде произведений мировой литературы.

Еврипид (около 480–406 до н. э.). Родители Еврипида, по-видимому, были зажиточными людьми, и он получил хорошее образование. В противоположность Софоклу Еврипид не принимал непосредственного участия в политической жизни государства, однако он живо интересовался общественными событиями. Его трагедии полны разнообразных политических высказываний и намеков на современность. Большого успеха у современников Еврипид не имел: за всю свою жизнь он получил лишь 5 первых наград, причем последнюю — посмертно. От Еврипида дошло до нас полностью 18 драм (всего он написал 92) и большое количество отрывков. Драматург приблизил своих героев к действительности. Персонажи его трагедий, оставаясь, как и у Эсхила и Софокла, героями мифов, наделялись мыслями, стремлениями, страстями современных поэту людей.

В ряде трагедий Еврипида звучит критика религиозных верований, и боги оказываются более коварными, жестокими и мстительными, чем люди.

По своим общественно-политическим взглядам Еврипид был сторонником умеренной демократии, опорой которой он считал мелких землевладельцев. В некоторых его пьесах встречаются резкие выпады против политиков-демагогов, которые, льстя народу, добиваются власти и используют ее в корыстных целях. Еврипид считает, что рабство — это несправедливость и насилие. Раб, если у него благородная душа, ничуть не хуже свободного.

Еврипид стал первым известным нам драматургом, в чьих произведениях характеры героев не только раскрывались, но и получали свое развитие. При этом он не боялся изображать низкие человеческие страсти, борьбу противоречивых стремлений у одного и того же человека. Аристотель назвал его трагичнейшим из всех греческих драматургов.

Маска. Лисистрата. Комедия

Маска проникла в греческий театр вследствие исконной его связи с культом Диониса: жрец, изображавший божество, всегда выступал в маске. Необходимость в маске вызывалась и тем, что женские роли исполняли мужчины. Наконец, употребление маски обусловливалось размерами греческого театра: без маски лица актеров были бы плохо видны зрителям дальних рядов.

Маски делались из дерева или полотна (в последнем случае полотно натягивалось на каркас, покрывалось гипсом и раскрашивалось). Маска закрывала не только лицо, но и всю голову, так что парик был укреплен на самой маске; к ней же в случае необходимости прикреплялась и борода. У трагической маски обычно делали выступ надо лбом, увеличивавший рост актера. В древней комедии большая часть масок должна была вызывать смех, отсюда их карикатурный и гротесковый характер.

Рождение комедии как особого жанра, видимо, связано с Сицилией. Античные авторы предпочитали называть комедийные пьесы драмами, ибо в них почти никакой роли не играл хор. Несколько позднее появились комедии и в Афинах, где официальное признание они получили позднее, чем трагедии. Вообще-то древняя комедия представляет собой грубые игры.

По-видимому, первые комедийные представления носили импровизированный характер. Только с 487 г. до н. э. постановки комедий в Афинах были включены в круг драматических состязаний.

Значительную роль в древней комедии играл хор из 24 человек. Сама же комедия состояла из следующих элементов:

1) пролог — в нем кратко излагался смысл пьесы;

2) парод — первое выступление хора;

3) агон, или спор — своеобразное состязание между действующими лицами;

4) парабаса — непосредственное обращение хора к публике на злободневную тему;

5) эксод — заключительная партия хора.

По своему характеру древняя комедия — это прежде всего комедия политическая. Она откликалась на самые актуальные проблемы своего времени и подвергала острой критике отрицательные явления и их носителей. В то же время в ней много вымысла, фантастики, сказочных элементов. Излюбленными литературными приемами ее авторов были гротеск, буффонада, гипербола и антитеза. Широко использовались натуралистические детали и различные стилистические формы языка — от высокой патетики до грубейших и вульгарных выражений. Предметом осмеяния являлись как мифологические боги и герои, так и исторические лица.

Аристофан (445–385 до н. э.). До нас дошли очень скупые биографические сведения о нем. Из 44 написанных Аристофаном комедий сохранилось лишь 11. Самые известные — это «Всадники», «Облака», «Осы», «Птицы», «Лисистрата», «Лягушки».

Уничтожающей критике подвергает Аристофан новомодные учения философов-софистов в комедии «Облака». Здесь предметом осмеяния является известный греческий философ Сократ, которого Аристофан, вопреки исторической правде, делает главой софистов. Надо сказать, что образ Сократа, нарисованный в этой комедии, имеет мало общего с подлинным Сократом. Это злая карикатура на учение софистов, к которым он не имел прямого отношения.

Не избежали злой критики Аристофана и такие его замечательные предшественники, как Эсхил и Еврипид. Что поделаешь, нет пророков в своем отечестве!

Аристофан и его комедии впервые разделили и закрепили два вида смеха:

1. Смех сатирический (свойственный гневу, разносящий в клочья глупость, смех обличающий).

2. Смех радостный (призывающий к любви, оживляющий, ликующий).

Аристофан впервые пробует ввести типы-маски. Это ученый иностранец Доктор, ревнивый скупой старик Панталоне, обжора, пьяница, трус Арлекин, хвастун, выдумщик солдат Капитан.

Посмотреть сегодня на сцене пьесы Эсхила, Софокла или Еврипида (последнему, правда, повезло чуть больше) почти невозможно: античная драматургия все реже и реже привлекает отечественную режиссуру. Для сегодняшней афиши стало привычным, что «Антигона», как правило, принадлежит Ж. Аную, а не Софоклу, а обращаясь к «Электре», театры чаще отдают предпочтение версии Ласло Дюрко, а не античному первоисточнику. Но посмотреть Аристофана? Это уж если очень-очень повезет! Со времен «Лисистраты» в Музыкальной студии МХТ в 1923 г. воплощения Аристофана не было.

Самая «непристойная» пьеса Аристофана «Лисистрата» была в Беларуси впервые поставлена в Театре-студии киноактера режиссером Валерием Рубинчиком. Позже он сделал кинофильм «Комедия о Лисистрате». Это была первая и единственная театральная работа профессионального кинорежиссера, и его упрекали в «кинематографичности театрального мышления».

Режиссер очень вольно обошелся с Аристофаном, сделав инсценировку по мотивам произведений древнегреческого автора. Спектакль не просто радовал. Он очаровывал и завораживал, потрясал выдумкой.

Аристофан хоть и считается автором классическим, но писал для театра своего времени, учитывал условности своего времени. Даже самый крупный знаток античного искусства может лишь предположить, как все это выглядело и звучало тогда. Предположить, но не сказать наверняка. В нашем двадцать первом веке смех или возмущенные возгласы зрителей интересуют разве что редких специалистов. Мы изучаем идею и ее художественное воплощение.

Такой или не такой Шекспир, такой или не такой Мольер, такой или не такой Аристофан? Ответ на этот вопрос предполагает множество вариантов. Художник и зритель пропускают литературу через свое художническое видение. Их личностный опыт вносит остросовременные акценты. Может быть, эти поправки возмутили бы автора. Но он, автор, уже никогда не сможет протестовать. Возражать будут только его толкователи, но и у них нет индульгенции на правоту.

Опасный и феерический эксперимент смахнул пыль с музейной реликвии и вселил в нее душу, заставив служить скоростному торопливому веку. Режиссера В. Рубинчика упрекали за своевольство, за осколки эстетично разных систем, за шокирование зрительного зала. Многое в спектакле «Комедия о Лисистрате» вызывало протест и неприятие. И все же достоинства этой работы перевешивали.

Режиссер предлагает приемы фарса, пародии, эстрады, цирка. Действующими единицами спектакля становятся вода, огонь, дым, живой петух и живая собака, муляж лошади в натуральную величину. Сами по себе это очень сильные средства театрального воздействия. Классики режиссуры утверждали, что живая собака всегда способна переиграть живого артиста. Но время идет. Невозможное становится возможным. Запретное все чаще вторгается в мир спектакля. В хорошем смысле проверяется конкурентоспособность театрального актера. Выдержит или не выдержит он в этом опасном соревновании? Спектакль Рубинчика показывает: может выдержать.

Эстрадно-цирковые приемы решения темы особенно актуальны для киноактеров. В кино им часто приходится работать без дублеров. Но как поддержать себя в хорошей спортивной и музыкальной форме? Без особых занятий по танцу, пластике, трюкам такой спектакль был бы невозможен. И еще одна конкуренция, абсолютно в духе античного театра: рядом с драматическими актерами выступали ма-

стера спорта СССР по художественной гимнастике и члены сборной команды Белорусского государственного университета.

Тонкие ценители будут настаивать на своем: при чем же здесь Аристофан? Но ведь переводят классических авторов на язык балета и живописи, мимики и эстрады. Театр — искусство условное и синтетическое. Ему доступно все. Только скука ему противопоказана. Впрочем, недоступна иная многосложность и широта литературного источника. Не следует гнаться за невозможным. Достаточно выделить линию, укрупнить отдельные образы, произвести свою, театральную раскадровку литературного произведения. Собственно, этим путем и шел режиссер В. Рубинчик.

Пространство сцены темное; трубы, сетки, лестницы металлической конструкции черные. Нет синего-синего неба, белоснежных лестниц и колонн. Посреди сцены — ров; из огромной трубы с заржавелыми кранами в него сочится вода, невесть откуда сюда текущая. Из боковой двери на сцену проложены рельсы, как в съемочном павильоне киностудии, и перекинуты через ров... Любопытство смешивается с боязнью, интерес граничит с предчувствием какого-то обмана, мистификации.

Одна за другой появляются женщины, которых созвала Лисистрата в этот утренний час к подножию Акрополя. Вопросы войны и мира, стоящие в центре многих комедий Аристофана, в «Лисистрате» принимают, как известно, несколько неожиданный поворот. Чтобы прекратить братоубийственную войну, которую ведут между собой греческие города-государства, женщины всей Греции во главе с афинянкой Лисистратой вступают в заговор, захватив Акрополь и государственную казну, и берут на себя клятвенное обязательство отказывать мужчинам в любовных ласках и исполнении супружеских обязанностей до тех пор, пока те не сложат оружия и не согласятся на заключение мира. «Распускающая войско» или «прекращающая походы» — так переводится имя, данное Аристофаном своей героине.

«Инсценировка по мотивам произведений Аристофана» — читаем в программке к спектаклю. Здесь В. Рубинчик не стремится к оригинальности и идет по пути, указанному предшественниками.

Прежде чем упрекать режиссера в неуважении к автору, нелишне вспомнить, что до В. Рубинчика Аристофана адаптировали, передавали, писали чуть ли не новые пьесы Ж. Расин, И. Гёте, Р. Роллан, Л. Фейхтвангер и многие другие, вплоть до драматургов нашего времени. Таким же образом поступали и режиссеры, будь то М. Рейнхардт, Ф. Комиссаржевский или Ш. Дюллен. Пьеса при постановке наново переводилась, дополнялась отрывками из других произведений Аристофана и почти полностью видоизменялась. Из всех отечественных постановок «Лисистраты» только спектакль В. Немировича-Данченко, видимо, наиболее точно соответствовал каноническому тексту Аристофана.

Огромную текстологическую работу провел и В. Рубинчик, расширяя хрестоматийные границы «Лисистраты». Печальная участь постигла прежде всего хор. Учитывая, по-видимому, штатное расписание Театра-студии, еще больше — размеры «орхестры» театра, хор стариков режиссер сводит к двум убогим особям, малопригодным для военных действий, — к тому же один заика, другой шепелявый. Женщин помимо Лисистраты всего шесть. Пожертвовав массовостью, В. Рубинчик пошел по пути большей индивидуализации характеров, пути, которым эволюционировали и сами комедии Аристофана.

Вставки из других пьес, скомпонованные с немалым литературным вкусом и чувством меры, создают новую цельность — гармоничный сценарий, рождают ощущение единой истории, вернее — комедии о Лисистрате. Здесь во многом помогает частично принадлежащий переводчику, частично режиссеру текст — живой, соединяющий словесные каламбуры ученого-книжника с фривольными остротами базарных торговок, где очень точно найдена мера возвышенного и низкого, парения поэзии и быта прозы.

Добившись цельности, динамики и увлекательности в развитии «своей» пьесы, В. Рубинчик добивается этого и на сценической площадке.

«Пусть всякий будет греком, хотя по-своему, но пусть будет», — сказал Гёте. И в Театре-студии киноактера все коллективно захотели стать ими. И стали, не пытаясь превращаться в них, шить исторически верные костюмы, снимая образцы с рисунков древнегреческих ваз, превращать свою маленькую сцену в Парфенон, выстраивать на ней Акрополь, перед которым по пьесе происходит действие.

Следы глубокого знакомства с античным театром видны повсюду: здесь есть маски и ряженые, есть мужчина в женском платье, пение, речитатив и танец, как в театре древних греков; танцы девушек напоминают об эротических плясках дионисийских праздников; даже «deus ex machina» из финала античных спектаклей находит здесь свое применение — на ней прилетает в разведку на Акрополь Агафон, правда, с антенной и в наушниках современного летчика, забрасывая женщин, норовящих стащить его вниз, чуть ли не дымовыми шашками. В спектакле таких деталей много. Трансформирующийся пандус в центре сцены напоминает эккиклему — платформу, выезжающую на орхестру, где в древнегреческом театре разыгрывались сцены, происходившие внутри дома или дворца. Пандус, как подъемный мост, опускается, связывая галерею с основной площадкой, и поднимается, преграждая разгневанным мужчинам доступ на Акрополь. Но вместо убийцы и его жертв сегодня здесь обитает Лисистрата со своими подругами, а жертвой — защипанной, защупанной, зацелованной — становится афинский Советник. Пандус приводят в движение при помощи тросов и лебедки двое рабочих сцены, сидящих с олимпийским спокойствием внизу под галереей. Они же руководят и полетом Агафона, приводя в движение deus ex machina.

А для тех, кто пришел на «античный» спектакль, кто особо привержен исторической правде, в центре сцены под галереей стоит увеличенный рисунок Акрополя, общий вид реконструкции со всеми строениями. В этой выходке — улыбке режиссера, смелой, озорной, — отразился весь спектакль. Здесь немало таких вызывающих «улыбок».

Вода, струящаяся из трубы и разбрызгиваемая по сцене, разлетающийся птичий пух, рассыпанный тальк, живые петух и щенок разрушают спектакль на котурнах — с обильным гримом, засилием париков, блестками, поставленными голосами, громогласной декламацией, что зачастую приходится видеть при обращении к античной драме. Режиссер и художник создают своего рода антиантичный спектакль, чем рискуют навлечь — и навлекают! — на себя огонь и гнев «знатоков».

Известны слова В. Немировича-Данченко в период работы над «Лисистратой» в Музыкальной студии МХТ: «Все должно быть пропитано радостью и здоровьем, аттической радостью, пропитанной солнцем. Общее зерно: чувство радости, жизни, здоровья, солнечность природы...»

И в черной коробке сцены мы чувствуем и радость, «пропитанную солнцем», и «солнечность природы». Ощущаешь присутствие Акрополя рядом, близость Афин, веришь в подлинность этого древнего аттического мира. Редкая наполненность и достоверность присуща этому спектаклю. «Лисистрата» идет под бурные взрывы хохота, дружные и громогласные. Смех порой доходит почти до истерики, напоминая о временах Аристофана.

Руководствуясь присущим Аристофану стремлением к заостренной сценической ситуации, далекой от правдоподобной будничной жизни, стремлением к яркой гиперболе, характерными для его комедий элементами буффонады, фарса, пародии, В. Рубинчик создает спектакль, не позволяя ему при этом превратиться в невзыскательный капустник, принадлежащий истинно театральному автору, каким и был Аристофан. Древний комедиограф находит себе прекрасного компаньона в веселом и остроумном режиссере.

Дух импровизации комедий Аристофана очень точно уловлен В. Рубинчиком и пронизывает весь спектакль.

Единение двухсот дыханий, двухсот сердец — может быть, в этом тайна древнего театра, феномен театра древних греков?

Древняя Греция. Прощай или здравствуй

Иногда кажется, что сцена замкнулась в кругу определенного десятка авторов, точнее, даже в кругу определенных их произведений.

В последние годы в различных издательствах вышло немало пьес, написанных в различные эпохи и в разных странах. Но они продолжают свою жизнь на книжных полках, в безвестности. Где же их переводчики на язык сцены?.. Не в разрыве ли между сценой и большой литературой одна из причин «кризиса театра», о котором сейчас много говорят?

«В мире меня знают прежде всего как кинорежиссера, и многие думают даже, что театр для меня — просто хобби. Но это совсем не так. Театральные подмостки — моя жизнь: интерпретировать мысли Шекспира, Чехова, Ибсена и других титанов для меня куда важнее, чем истолковывать самого себя...», — сказал однажды Ингмар Бергман, который сдержал данное давно обещание — ушел из кино и полностью посвятил себя работе в театре.

Не в возвращении ли на сцену шедевров драматургии прошлых лет и веков — один из путей обновления театра? Стоит лишь протянуть руку к полке...

А давным-давно, после столетий забвения, памятники и литературные произведения античной культуры, а вместе с ними и образы древнегреческой мифологии вновь привлекли внимание и интерес слоев европейского феодального общества и зарождавшейся городской буржуазии. Писатели, художники и музыканты различных европейских стран брали сюжетами своих произведений эпизоды из древнегреческой мифологии.

На сюжеты, заимствованные из греческой мифологии, писана пьеса В. Шекспира «Троил и Крессида», поэма «Венера и Адонис». Имена мифологических героев встречаются во многих других произведениях Шекспира.

На заимствованные из греческой мифологии сюжеты писали произведения и выдающиеся французские драматурги второй половины XVII в. — Корнель и Расин.

В 1998 г. в Белорусском театре юного зрителя появился спектакль «Антигона». В основе пьесы — сложная композиция из классического текста «Антигона» Софокла, одноименной версии XX в. французского драматурга Жана Ануя и современного перформанса. К тому же всё еще сопровождается игрой с куклами.

С большой сцены спектакль вскоре перекочевал на малую. А вскоре его и вовсе списали из-за того, что на это странное действо трудно собрать публику. Но актеры любили свое детище и, когда узнали, что декорации распиливают и костюмы перешивают, выкупили все это у театра за свои деньги и стали искать площадку для игры. Никто из исполнителей не предал спектакль.

Фиванский цикл мифов об Антигоне привлекает вполне современной идеей столкновения семьи и государства. Проблема, можно сказать, вечная. Она решается поразному, но задевает абсолютно каждого.

Правитель Креонт у Софокла — царь жестокий. У Жана Ануя — более справедливый. Исполнитель главной роли Игорь Сидорчик и вообще делает его положительным героем со своей правдой: следовать строгому государственному закону или высоким человеческим понятиям морали. Вопросы требуют размышления и не терпят однозначных ответов.

На мифологические сюжеты написаны многие оперные произведения XVI–XVIII вв. Таковы первые итальянские оперы конца XVI в. — «Дафна» и «Эвридика».

Русские писатели, художники и музыканты XVIII — начала XIX в. зачастую также обращались в поисках сюжетов для своих произведений к образам и эпизодам древнегреческой мифологии.

И снова хочется вспомнить спектакль «Комедия о Лисистрате», открывший комедийный театр Аристофана, почти неведомый нам, своеобразный, не знающий аналогий. Живыми и такими сегодняшними оказались его мысли о мире и войне, таким близким нам показалось мироощущение древних греков, и такой активный отклик в зале находит сатирическое изображение отрицательных сторон афинской демократии.

Премьеру «Лисистраты» играли в Минске в последние дни декабря — начале января. В античной Греции в это же время — декабрь-январь — проходили Малые Дионисии, первый из трех всенародных праздников в честь Диониса, где, как известно, устраивались состязания драматургов, театральные представления, на которых не один раз побеждал Аристофан. Впервые — в двадцатилетнем возрасте, в последний раз — когда его самого уже не было в живых.

Он победил и сегодня — почти две с половиной тысячи лет спустя...

Театр Древнего Рима

Когда классический период развития древнегреческого театра близился к закату, ставший могущественным Древний Рим серьезно заинтересовался этим видом искусства. Ученые считают, что Рим не стал или не смог развивать собственную художественную и интеллектуальную традицию, а перенял достижения греков. Многие источники утверждают, что римский театр явился лишь ветвью греческого театра.

Можно рассматривать две линии развития римского театра. Первая — игры, устраиваемые в честь праздников. Это представления, связанные с языческими культами. Здесь можно говорить об оригинальности истоков древнеримского театрального искусства. Вторая линия связана с задачами возвеличивания империи и убежденностью, что сделать это можно только через театр. Все заимствованное у греков подвергалось радикальной переработке в соответствии со вкусами римского общества.

Языческая часть римской театральной культуры выросла из четырех видов игр:

1. Римские (сентябрь);
2. Плебейские (ноябрь);
3. Аполлоновы (июль);
4. Мегалезийские (апрель).

Истоки римского театра и драмы восходят, как и в Греции, к сельским праздникам сбора урожая. Еще в отдален-

ные времена, когда Рим представлял собой небольшую общину Лациума, по деревням справлялись праздники в связи с окончанием жатвы. На этих праздниках распевали веселые грубоватые песни, так называемые фесценнины. Как и в Греции, при этом обычно выступали два хора, которые обменивались друг с другом шутками и насмешками подчас язвительного содержания. Зародившись еще при родовом строе, фесценнины существовали и в последующие века, и в них, по свидетельству исследователей, находила отражение и социальная борьба между патрициями и плебеями. Фесценнинские насмешки не щадили и знати, которая постаралась их обуздать — было установлено строгое наказание всякому, кто будет порицать другого в злобных стихах.

Существовала и другая форма примитивных зрелищ — сатура. Эти зародыши драмы в Риме испытали на себе влияние этрусков. Об этом интересно рассказывает римский историк Тит Ливий (I в. до н. э.). В 364 г. до н. э. Рим постигло моровое поветрие. Чтобы умилостивить богов, решили наряду с другими мерами прибегнуть к учреждению сценических игр, «делу новому для воинственного народа, так как до этого зрелища ограничивались только конскими бегами». Из Этрурии были приглашены актеры. Это были плясуны, которые исполняли свои танцы под аккомпанемент флейты. Этрусским актерам стала потом подражать римская молодежь, которая прибавила к пляске шуточный диалог, написанный нескладными стихами, и жестикуляцию. Так постепенно возникли сатуры (в дословном переводе это слово обозначает «смесь»). Сатуры были драматическими сценками бытового и комического характера, включавшими в себя диалог, пение, музыку и танцы, причем музыкальный элемент играл в них существенную роль.

О влиянии этрусских актеров на формирование римского театра указывает этрусское происхождение слова «гистрион», которым в Риме стали называть народных развлекателей. Название это сохранилось и в средневековом театре.

На «Римских» играх (в сентябре), «Плебейских» (в ноябре), «Аполлоновых» (в июле), «Мегалезийских» (в апреле) ставились трагедии и комедии. На играх Флоры (в конце апреля) давались мимические представления, допускавшиеся, впрочем, и на других играх. Мим как театральный жанр стал прививаться в Риме с конца III в. до н. э. Мимы разыгрывались самостоятельно и в качестве интермедий. Продолжала сохраняться на римской сцене и старинная ателлана. После представления трагедий обычно давалась короткая «заключительная пьеса» — ателлана, или мим. Архаическая традиция требовала, чтобы праздничный день получал веселое завершение.

Количество ежегодных государственных игр почти не увеличилось, но продолжительность их сильно возросла. «Римские» игры справлялись, например, в течение 16 дней (4–19 сентября), «Плебейские» занимали 14 дней (4–17 ноября). На одни сценические представления уходило до 48 дней в году, причем спектакли шли с раннего утра до вечера. К регулярным играм присоединялись, однако, и внеочередные, государственные или частные. Игры давались то в поклонение богам, то по случаю освящения храмов и других сооружений, а также во время триумфов и при погребениях видных лиц. В последнее столетие республики устройство пышных игр стало одним из средств приобретения популярности, орудием для продвижения по лестнице выборных государственных должностей. Количество и роскошь зрелищ еще более возросли в период империи. Посещение игр было бесплатным и общедоступным. Частные игры происходили за счет устроителей, государственные находились в ведении магистратов и финансировались из казны. С ростом пышности игр средства, отпускаемые государством, становились уже недостаточными, и магистратам приходилось расходовать суммы из личных средств. Затраты эти, однако, с лихвой окупались, когда магистрат достигал должностей, дававших право на управление провинциями.

Программа сценических представлений, выбор пьес, наем актеров, оборудование помещения для игры, пока не было постоянного театра, — все это лежало целиком на распорядителе игр. На практике, разумеется, магистрат не входил лично во все детали, а сговаривался с каким-нибудь антрепренером.

Датой рождения древнеримского театра другой ветви — возвеличивания империи — считается 240 г. до н. э. На праздничных играх постановку поручили греку Ливию Андронику, попавшему в Рим в качестве военнопленного. Андроник был рабом одного римского сенатора, от которого и получил свое римское имя — Ливий. Ливий Андроник, отпущенный на волю, стал обучать греческому и латинскому языкам сыновей римской знати. Этот школьный учитель и поставил на играх трагедию и, вероятно, также комедию, переработанные им с греческого языка на латинский. Постановка Ливия Андроника дала толчок повсеместной театральной активности.

Оказавшись завоевателями Греции, римляне перевезли к себе на родину огромное количество греческих статуй богов и щедро украшали ими не только собственные дома, но и помещения, где шли спектакли. Они также перевезли сотни греческих текстов. Приспосабливая их к римской жизни, римляне четко делили их на две части: негатив и идеал.

Гораздо большим успехом, чем мимы и пантомимы, пользовались в эпоху империи цирковые зрелища. Еще в республиканское время кандидаты на высшие должности устраивали такие игры, добиваясь расположения народа. Эти игры использовали и императоры, стремясь поддержать свою популярность в народе. Однако очень скоро римский плебс стал смотреть на эти игры не как на милость императора, а как на свое право, и каждый новый правитель должен был устраивать игры. Сатирик II в. н. э. Ювенал говорит, что от каждого нового императора римские люмпен-пролетарии требовали «хлеба и зрелищ». Обязанность устройства игр лежала преимущественно на сословии сенаторов.

В цирках проходили состязания колесниц, бег, кулачные бои, а также гладиаторские сражения. Здесь же происходила и казнь преступников, которых бросали на растерзание диким зверям.

Гладиаторские бои были известны в Риме еще со времен республики, но особенно широкий размах они получили в императорскую эпоху.

Гладиаторами были военнопленные, рабы, осужденные преступники и добровольцы. Искусству сражаться гладиаторов обучали в императорских и частных школах, где они содержались в строгом заключении. В ряде случаев битвы гладиаторов оказывались театрализованными и разыгрывались на какой-либо мифологический сюжет. Так, одна часть гладиаторов изображала греков, другая — троянцев; греки шли на штурм Трои. Подобные зрелища уже не имели ничего общего с театральным искусством в собственном смысле этого слова и свидетельствовали лишь о культурной деградации римского общества, особенно в эпоху поздней империи.

Устройство римского театра

Постоянного помещения театра вплоть до середины I в. до н. э. в Риме не было. Для представлений на форуме воздвигался деревянный помост высотой в половину человеческого роста. На сценическую площадку вела узкая лесенка в 4–5 ступенек, по которой актеры поднимались на сцену. В комедиях декорации почти всегда изображали городскую улицу с выходящими на нее фасадами двух-трех домов. Все действие развертывалось перед домом. Зрители сидели на скамейках перед сценой. Но иногда сенат запрещал устраивать в этих временных театрах места для зрителей: сидеть на представлениях, по мнению сената, было признаком изнеженности. Все построенные для театраль-

ных игр сооружения ломали по их окончании. Позже стали отделять для сенаторов часть площади перед сценой, и знатные зрители могли сидеть в креслах, принесенных из дому рабами. Попытки построить постоянный театр наталкивались, однако, на противодействие консерваторов. Завоеватель Греции Л. Муммий впервые воздвиг для своих триумфальных игр полное театральное помещение с местами для зрителей. Лишь в 55 г. до н. э. Рим получил свой первый каменный театр, выстроенный известным полководцем Гнеем Помпеем.

Большой амфитеатр в Помпеях. 80-е гг. до н. э.

Римские театры строились по образцу греческих, но с некоторыми отклонениями. Места для зрителей возвышались рядами над орхестрой, составлявшей правильный полукруг. Однако и орхестра являлась частью зрительного зала: она была отделена для сенаторов. Этот «сословный» принцип размещения зрителей получил дальнейшее развитие в 67 г. до н. э., когда закон Росция предоставил первые 14 рядов над орхестрой для второго привилегированного сословия — всадников.

Как и в греческом театре эллинистического времени, актеры играли на высокой эстраде, но римская эстрада была ниже и шире греческой и соединялась боковыми лестницами с орхестрой. Это устройство напоминает южноиталийскую сцену флиаков, которая, вероятно, оставила свои следы в архитектуре италийских, а затем и римских театров. Количество механических приспособлений к этому времени успело значительно возрасти по сравнению с аттическим театром. Театр по-прежнему оставался без крыши, но в I в. стали расстилать для защиты от солнца пурпурное полотно, а над сценой делали навес.

Сценическая площадка (просцениум) была приподнята над уровнем орхестры на 1,5 м; фасад скены богато декорирован; над просцениумом возвышалась деревянная крыша. Римский театр впервые применил занавес: перед началом спектакля он опускался в продольную щель просцениума, открывая сценическую площадку, а в конце спектакля закрывал ее, поднимаясь вверх.

Амфитеатр в Пуле

Современный хорватский город Пула, расположенный на полуострове Истрия, в древнеримские времена был одним из крупнейших портов на побережье Адриатики. Пула сохранилась до наших дней гораздо лучше других древнеримских городов.

От двух театров — один в центре, другой на окраине города — остались только руины. Но знаменитый амфитеатр,

горделиво высящийся над Пулской гаванью, до сих пор поражает своими размерами и красотой архитектурных форм.

Амфитеатр в Пуле (горожане называют его Арена) иногда сравнивают с римским Колизеем. Это шестое по величине сохранившееся от античности сооружение подобного рода, но, несомненно, самое красивое. Амфитеатр мог вмещать 23 тысячи зрителей. На его арене устраивались гладиаторские бои, состязания, театральные представления.

Никаких письменных сведений о том, когда и кем было построено это самое монументальное на всей Адриатике здание, не сохранилось. Предполагается, что его история началась во времена императора Августа.

Последняя фаза строительства приписывается императору Веспасиану (около 80 г.). Как утверждает предание, Веспасиан перестроил и существенно расширил амфитеатр по настоянию своей супруги Цениды, которая была родом из Пулы и таким образом хотела украсить свой родной город.

В XV в. венецианцы выломали множество каменных скамей из амфитеатра и отправили их в Венецию как строительный материал для постройки дворцов. Однако, несмотря на эти утраты, амфитеатр прекрасно сохранился. Зодчие, возводившие амфитеатр, умело использовали условия местности. Здание стоит на склоне спускающейся к морю горы. Его восточная часть на один ярус ниже, чем западная, обращенная к бухте. В склон холма врезаны расходящиеся веером места для зрителей. Ступенчатые ряды каменных сидений связаны между собой лестничными маршами. В четырех башнях на внешнем фасаде устроены двойные лестницы, по которым поднимались на верхние этажи.

Центральную часть амфитеатра занимает арена. От зрительских мест ее отделяет 1,16-метровой ширины ров, вымощенный каменными плитами. Под ареной вдоль всей ее длинной оси тянется подземный туннель, где размещались декорации и всевозможные сценические приспособления. Изобретательно устроенная дренажная система собирала просачивающуюся сюда воду и отводила ее в море.

Амфитеатр в Пуле вот уже без малого две тысячи лет продолжает оставаться в строю. Важные события происходят здесь каждое лето. Концерты, оперы и популярный фестиваль кинофильмов вновь и вновь заставляют оживать знаменитую Арену. Звездное небо служит потолком для этого огромного концертного зала, а древние стены — готовыми кулисами для театральных действ.

Колизей

В 75 г. н. э., при императоре Веспасиане из рода Флавиев, на месте искусственного озера в садах Золотого дома Нерона был заложен, а при императоре Тите окончен амфитеатр Флавиев — один из самых

Колизей (амфитеатр Флавиев) в Риме. 75–80 гг.

выдающихся памятников эпохи Римской империи. Всему миру он известен под именем Колизей, от латинского слова «колоссеум» — колоссальный. Впрочем, это определение, как считают многие исследователи, первоначально относилось не к амфитеатру, а к стоявшей неподалеку 30-метровой статуе императора Нерона, изображенного в образе бога Солнца.

Ко времени создания Колизея возведение подобных огромных зрелищных площадок с местами для публики не являлось для римских архитекторов и строителей чем-то новым. Крупные амфитеатры уже были сооружены во многих городах империи, и имелся большой опыт их строительства. Однако Колизей намного превзошел все эти постройки. Восхищенный римский поэт Марциал называл его восьмым чудом света.

Амфитеатр Флавиев действительно поражает своими размерами: до 50 тысяч зрителей, которые через 80 входов и выходов могли быстро заполнять и освобождать места.

Это огромное сооружение было построено рабами, среди которых было множество пленных, привезенных в Рим после покорения Иудеи. Сложнейшими работами, которые шли день и ночь одновременно на нескольких строительных площадках, руководил архитектор Квинтий Атерий.

Археологические раскопки последних лет показали, что Колизей стоит на мощном, толщиной в тринадцать метров, каменном фундаменте, который устроили, заполнив осушенный котлован искусственного озера бетоном, чем и объясняются необыкновенная прочность и долговечность амфитеатра. Конструкция Колизея гениальна и, как всегда бывает в таких случаях, проста. Внизу, подобно дну огромной чаши, покоится эллипс арены. От нее отходят 80 радиальных стен, пересекающихся семью кольцевыми, самая высокая из которых — внешняя. Радиальные и кольцевые стены составляют каркас конструкции, на который опираются ряды зрительных мест.

При строительстве Колизея были использованы самые различные материалы: сиденья были мраморными, концентрические стены — из травертина, радиальные — из туфа и бетона, некоторые арки — из кирпича. Наружная стена сложена из травертиновых блоков. Для облицовки применялись мраморные плиты и мозаичные панно.

Внутри амфитеатр имел три уровня: на первом, на широком подиуме, располагались ложа императора и мраморные кресла сенаторов. Далее шли три яруса мраморных скамей, предназначенных для почетных граждан Рима. Еще выше располагались деревянные сиденья и галерея со стоячими местами — для всех прочих. В проемах арок второго и третьего ярусов стояли мраморные статуи. Четвертый, глухой этаж был достроен позднее. Суровый ритм бесконечно повторяющихся аркад придает зданию особое величие и монументальность.

В жаркие или дождливые дни над ареной натягивался тент, крепившийся на высоких мачтах. Арена имела деревянный, обычно засыпаемый песком (песок по-латыни — «арена», отчего площадка и получила свое название) подвижный пол, который мог опускаться и подниматься. Иногда она заполнялась водой с помощью подходившего к зданию рукава акведука. Арена Колизея позволяла одновременно выпускать на нее до 3 тысяч гладиаторов.

Открытие Колизея праздновалось сто дней. На арене нового амфитеатра было убито множество гладиаторов и 5 тысяч диких зверей. Помимо простых боев здесь устраивались сцены охоты с использованием соответствующих декораций, которые с помощью специальных сооружений из подземных галерей поднимались на поверхность деревянной арены.

В 249 г., во время празднеств по поводу тысячелетия Рима, на арене Колизея погибли тысячи гладиаторов, 40 диких лошадей, 20 диких ослов, 60 львов, 10 тигров, 30 леопардов, 10 жирафов, несколько зебр, 52 слона и 6 гиппопотамов. Эти кровавые зрелища в дальнейшем

были запрещены. Поводом послужил поступок христианского монаха Телемаха, который бросился на арену, чтобы остановить убийство, и был растерзан разъяренной толпой, жаждавшей зрелищ.

После падения империи Колизей долгое время находился в запустении и постепенно разрушался. В средние века он использовался как феодальный замок, а однажды его приспособили для изготовления селитры. В эпоху Возрождения из амфитеатра в огромном количестве вывозились каменные плиты и блоки для строительства дворцов, церквей и гробниц. В дальнейшем развалины амфитеатра стали убежищем для бродяг и бездомных.

От окончательного разрушения Колизей спас в XVIII в. папа Бенедикт XIV, объявив это место святым из-за пролитой на арене Колизея крови множества христианских мучеников, растерзанных по приказу языческих императоров. На подиуме Колизея был водружен крест и поставлено двенадцать алтарей, к которым на Пасху ежегодно совершается торжественная процессия. Каждый год на Страстную пятницу папа римский во главе тысяч христиан-католиков проходит здесь крестный путь, вспоминая о страданиях Христовых. В последнее время в этой торжественной процессии у древних стен Колизея принимают участие все больше верующих других христианских конфессий.

Колизей стал символом Рима. И хотя от древнего сооружения до наших дней сохранилось менее половины, оно по-прежнему производит впечатление мощи и несокрушимости. Жители Рима говорят: «Покуда стоит Колизей, будет стоять и Рим, а когда падет Колизей, падет Рим, а с ним и весь мир».

Актеры

В римском театре установились свои традиции. Так, исполнение арий («кантиков») делилось между актером, ограничивавшимся пантомимой, и специальным «певцом», которому принадлежала вся вокальная часть под аккомпанемент флейт. Римские актеры первое время использовали грим и значительно позже стали прибегать к маске греческого типа.

Женские роли трагедий и комедий исполнялись, как и у греков, мужчинами. Актрисы выступали только иногда в мимах. Социальное положение актеров было невысоким. Им разрешалась любительская игра в фольклорной ателлане, но актерство как профессия сопряжено было с лишением многих гражданских прав.

Играли в трагедиях и комедиях уже не любители, а артисты-профессионалы. Их называли актерами или гистрионами. Римские актеры происходили из среды вольноотпущенников или рабов. По сравнению с греческими актерами они занимали в своей массе низкое общественное положение. Объясняется это тем, что почти с самого своего возникновения римский театр выступал как чисто светское учреждение и не был связан с каким-либо культом, подобным культу Диониса в Греции. Кроме того, в течение долгого времени театр рассматривался правящими сословиями Рима только как одно из развлечений, причем такое, которое вызывало к себе иногда даже презрительное отношение. На актерской профессии лежало клеймо бесчестия. За плохую игру можно было подвергнуть актера порке. Тем не менее, в Риме были актеры, которые пользовались уважением римского народа. Это прежде всего трагический актер Эзоп и комический актер Росций.

Об Эзопе рассказывали, что его игра отличалась величественностью. Эзоп тщательно обдумывал свои движения и согласовывал их с ролью, которую ему приходилось играть. Эзоп очень серьезно относился к подбору масок и очень увлекался своей ролью. Рассказывают, что однажды, играя свою роль царя Атрея, он до такой степени вошел в роль, что убил скипетром оказавшегося рядом раба.

О Росции говорили, что он долго репетировал роль и тщательно отрабатывал каждый жест. Игра его, по свидетельству современников, отличалась живостью, движения были стремительны. Не чуждался Росций и портретного

сходства. Играя в комедии Плавта мерзкого сводника, он так отомстил однажды своему врагу: придал персонажу черты его лица и выставил его тем самым на всенародное осмеяние. Нам известно, что искусство Росция высоко ценил выдающийся римский оратор и политический деятель Цицерон. У Росция было много учеников. В подборе их он был очень строг, зато из его учеников выходили хорошие актеры.

Актеры-профессионалы, выступавшие в трагедиях и комедиях в III и II вв. до н. э., играли без масок. Маска появилась в этих жанрах довольно поздно — лишь в 130 г. до н. э. (по другим сведениям — только с начала I в. до н. э., ок. 90 г. до н. э.). Поэтому, в отличие от греческого театра,

Традиционный танец в период карнавала

зрители в Риме могли следить и за мимикой актеров. Однако в виде исключения маски и раньше использовались в театре, когда, например, надо было обыграть мотив двойника в комедии.

Костюм трагических актеров, в общем, был таким же, каким римляне получили его от греков. Но в связи со стремлением внешним обликом выразить величие трагических персонажей римские актеры старались особенно подчеркнуть рост посредством более высоких котурнов, более высокого онкоса и парика над маской, после того как последняя была введена в театре. Мягкие утолщенные подошвы греческих котурнов превратились в римском театре в громоздкие деревянные подставки высотой до 20 см. У римских трагических масок широкие отверстия для рта и глаз; красивые прически с локонами, падающими на лоб и на плечи. Борода у мужчин тоже завита локонами.

Костюмом комических актеров был греческий плащ, ниспадающий широкими складками. Рабы носили плащ, напоминавший скорее большой шарф. При ходьбе или беге они свертывали его и перекидывали через плечо. Молодые люди, солдаты, путники носили хламиду, т. е. короткий плащ. Он покрывал плечи и на правом плече застегивался булавкой.

Греческому хитону соответствовала римская туника, которая у женщин спускалась до пят. На ноги комические актеры надевали сокки — низкие легкие башмаки, которые в жизни, как правило, носили только женщины.

Драматургия

Первым римским драматургом считают поэта Публия Овидия Назона. Он вышел из итальянского среднего сословия, получил риторическое образование, в юности славился как декламатор, но тяготел к поэзии. «Что я ни начинал писать прозою, выходили стихи», — таково его собственное признание. В молодости он написал пять книг любовных элегий и сборник любовных посланий («Героиды»), три дидак-

тических поэмы: «Средства для лица», «Наука о любви», «Лекарство от любви». В эпоху зрелости создал монументальные поэмы «Метаморфозы» и «Фасты», являющиеся своеобразными энциклопедиями в стихах. К его творчеству, а также произведениям других величайших поэтов «золотого века» римской поэзии — Вергилия, Горация, Овидия — неоднократно обращались в своем творчестве поэты России. Так, А. С. Пушкин в стихотворениях «Баратынскому», «Чаадаеву» упоминает имя одного из этих поэтов, а в первой главе «Евгения Онегина» Пушкин пишет:

...Что было для него измлада
И труд, и мука, и отрада,
Что занимало целый день
Его тоскующую лень, —
Была наука страсти нежной,
Которую воспел Назон...

До нас дошли произведения только двух римских драматургов периода Древнего Рима. Это 20 пьес Плавта и 6 — Теренция. Не существует типичной римской пьесы. Исследователи считают, что все пьесы Плавта и Теренция были переложением греческих оригиналов. Совершенно точно, что они следовали греческой модели, а то и объединяли две пьесы в единый сюжет.

Тит Макций Плавт (ок. 254–184 до н. э.) в молодости был актером ателланы. На это указывает его имя Макций (от Макка).

Творчество Плавта относится к тому периоду истории Рима, когда он из сельскохозяйственной общины становится сильнейшим государством.

Комедиограф Плавт родился в Умбрии. Работал в театре, потом занялся торговлей, но потерял на торговле все накопленные деньги и бедняком вернулся в Рим. Известность его была так велика, что ему приписывают 130 комедий.

Он умел смешить народ, и хотя использовал сюжеты греческой комедии, достаточно хорошо показывал и родной Рим, так что зрители узнавали себя и своих знакомых. Карикатурные герои Плавта постоянно разоблачают сами себя. Мастер не философствует и не одаривает нас афоризмами, он острит, каламбурит, пародирует. Он буйно радуется возможности вызвать хохот у публики и посмеяться вместе с ней.

Излюбленный персонаж Плавта — хитрый, пронырливый раб, помогающий своему молодому хозяину улаживать его любовные дела. С легкой руки Тита Плавта ловкие и умные слуги надолго поселятся в комедии.

Как уже было сказано выше, в пьесах Плавта постоянно упоминаются римские учреждения и должностные лица, римские праздники, различные стороны римского быта, в том числе и театрального. В комедиях Плавта, по выражению Н. А. Добролюбова, «зрители узнавали самих себя и свои нравы». Плавт сочувственно относился к плебейским низам рабовладельческого общества и осуждал людей, стремящихся к нечестной наживе. В его комедиях есть нападки на ростовщиков, торговцев, сводников.

Пьесы Плавта очень динамичны по развитию действия, проникнуты пафосом неистощимой энергии и здорового оптимизма. Большое место в комедиях Плавта отводится пению и музыке. До него пение и музыка играли роль интермедий и использовались лишь в антрактах. У Плавта же этот музыкальный элемент (кантики — от латинского canto — пою) в некоторых комедиях преобладает. Одни из кантиков представляли собой арии, другие исполнялись речитативом под музыкальный аккомпанемент.

Характеры героев Плавта статичны. Психология действующих лиц почти не раскрывается, но свойственный ему прием гротеска делает его персонажей театрально выразительными.

От Плавта дошли до нас 20 комедий полностью и одна — в отрывках. В них большей частью речь идет о том,

как влюбленный молодой человек при помощи энергичного и хитрого раба уводит от сводника свою возлюбленную, которая часто оказывается свободнорожденной гражданкой, потерянной в детстве родителями.

Почти все комедии начинаются с пролога. Прологи гораздо длиннее, чем в новой аттической комедии, но служат той же цели. В них рассказывается о событиях, предшествовавших началу действия, и о том, как будет развиваться интрига: сюжет многих комедий был настолько запутанным, что зрителям трудно было следить за ходом действия, не познакомившись предварительно с содержанием.

В комедии «Близнецы» («Менехмы») рассказывается о том, как благодаря необычайному сходству близнецов происходит ряд забавных эпизодов. Стащив у жены дорогой плащ, Менехм из Эпидамна дарит его своей любовнице и просит ее устроить обед для него и для парасита. Но на обед попадает Менехм из Сиракуз, только что приехавший в Эпидамн. Разгневанная изменой мужа и кражей плаща, матрона изливает свой гнев на его брата-близнеца. Возмущению матроны нет предела. Когда сиракузский Менехм совершенно искренне заявляет, что видит ее впервые, матрона приводит своего отца, и тот собирается вразумить мнимого зятя. Желая избавиться от назойливого старика и его дочери, приезжий Менехм прикидывается безумным. Старик бежит за лекарем, но в руки лекаря и его слуг попадает настоящий муж. После многих недоразумений близнецы в конце концов встречаются друг с другом, и комедия заканчивается сценой узнавания.

«Близнецы» — блестящая комедия интриги. Характеры в ней очерчены лишь бегло. Действие развивается стремительно, одно недоразумение нанизывается на другое. Наряду с главными героями в пьесе выводится яркий образ парасита: это Пеникул, любящий хорошо поесть и получивший свое имя от губки, которой вытирают стол после пира. Интересен также образ матроны. Благодаря большому приданому она чувствует свою материальную независимость и стремится полностью подчинить себе мужа. Маска жены с приданым часто встречалась в связи с растущей имущественной самостоятельностью женщин и увеличением числа браков по расчету.

Комедия Плавта «Близнецы» послужила основой для «Комедии ошибок» Шекспира. Но Шекспир усложнил сюжет, введя близнецов-господ и близнецов-слуг.

В комедии «Клад» осмеивается человеческая скупость, доведенная до невероятных, просто бессмысленных пределов и превращающая носителя этой страсти в существо, отравляющее жизнь и себе самому, и своим близким.

Будучи греком по происхождению, Плавт бесцеремонно относился к греческим оригиналам, считая их своими, и переделывал на римский манер. Его считали певцом сильной власти. Некоторые пьесы носили оперный характер, заканчивались пиром и оргиями. По-прежнему раб всегда побеждает, голодный попадает на пир, бедный находит деньги, богатый платит за все.

Кое-кто говорил об аморальности пьес Плавта. Однако смех у драматурга — защита: посмеялся и почувствовал себя защищенным.

Комедии Плавта прожили большую историческую жизнь. В средние века Плавт был основательно забыт, потому что богословы считали, что в его пьесах много безнравственного. Зато в эпоху Возрождения Плавт снова воскрес для европейского театра. Его пьесы переводят, создают различные переделки и подражания. Мотивы комедий Плавта обрабатывались многочисленными драматургами: Ариосто, Арентино, Шекспиром, Мольером и другими.

Второе возрождение Плавта-драматурга состоялось во второй половине XX в., когда в театрах стали ставить мюзиклы. Праздничная радостная атмосфера театральности и зрелищности в идеологически строгое время в нашей стране потребовала каких-то малоизвестных сюжетов и авторов. Органическое сочетание песен, танцев в традициях ритм-балета, импровизации и сценической свободы

замечательно легло на тексты Плавта. Особенно часто обращались к его «Менехмам». Вообще большинство пьес древнеримского театра предполагали качественный музыкальный аккомпанемент.

Публий Теренций (195–159 до н. э.). Он — раб из Африки, из Карфагена. В детстве попал в руки сенатора Теренция Лукана. Хозяин дал образование умному и красивому рабу, присвоил ему свое имя и отпустил на свободу. Историк Светоний сообщает, что Теренций был среднего роста, стройный и смуглый, что был он в дружбе со многими знатными людьми. Сюжеты мастер брал у известного греческого комедиографа Менандра. Менандр сочувствовал своим героям, поэтому герои у него облагорожены, говорят изящно и гладко.

Зная человеческие слабости и заблуждения, Теренций не клеймит своих героев, а прощает и призывает исправиться. До наших дней дошел его афоризм: «Я — человек! Не чуждо человеческое мне ничто!».

Теренций написал шесть комедий, и все они сохранились. Конфликты в комедиях Теренция носят семейный характер, и основной целью драматурга является гуманизация нравов.

У Теренция обычно нет такой динамики в развитии событий, как у Плавта. Он отказывается также от театральных средств и приемов ателланы, которыми охотно пользовался его предшественник, — от буффонады, грубых и сочных шуток, непосредственного обращения к зрителям в ходе действия и т. д. Зато 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.

Комедии Теренция знакомили римских зрителей с миром более сложных, чем у героев Плавта, душевных переживаний (хотя и ограниченных семейными рамками).

Теренций может быть назван предшественником новой европейской драмы. Европейский театр неоднократно обращался к его творчеству. Влияние его комедий «Формион» и «Братья» чувствуется в творчестве 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 образцом.

Зрелища

Период расцвета римского театра был недолгим. Последний всплеск произошел при императоре Октавиане Августе.

Понимая общественное значение театра, Август способствовал его развитию, но в то же время стремился превратить театр в средство отвлечения народных масс от политической борьбы. При Августе и его преемниках усиленно шло театральное строительство как в Италии, так и в провинциях. Представления устраивались часто, но носили главным образом развлекательный характер. Общественная роль театра снизилась. Такая тенденция особенно усилилась при преемниках Августа в последующие века, когда Римская империя стала напоминать восточную деспотию.

Снижение идейной роли театра сказалось прежде всего на его репертуаре. После установления диктатуры Октавиана римская трагедия переживает упадок. В эпоху империи трагедии если и ставились, то только в виде отдельных эффектных сцен, которые давали возможность актерам показать свое мастерство. Эти актеры (их называли трагедами) выступали в костюме и маске, как в настоящей драме. Роль трагедов ограничивалась почти исключительно пением.

Актерские арии из трагедий сохранились в Римской империи вплоть до последних дней ее существования.

Усилия Октавиана Августа не увенчались успехом. Интерес зрителей стал смещаться в сторону «мимов» и «пантомимы», однако тогда они не были молчаливыми. Актеры имели тексты. Мим превратился теперь в большую пьесу с занимательным и нередко запутанным сюжетом, множеством действующих лиц и сложным сценическим аппаратом. Конечно, наряду с такими пьесами существовали и небольшие пьески, требовавшие всего двух-трех, а иногда только одного актера.

Темами для мимов служили супружеские измены, судебное крючкотворство, приключения разбойников.

Другим видом зрелищ, очень популярным в императорскую эпоху, был пантомим, пришедший на смену трагедии. Как и в театре эллинистической эпохи, пантомим в Риме был сольным танцем, который исполнял актер, игравший несколько ролей подряд — и мужских, и женских. Актер пантомима носил театральный костюм, соответствовавший роли, и маску. Танец сопровождался музыкой и пением. Пел целый хор, излагавший содержание пантомима. Сюжеты в подавляющем большинстве заимствовались из греческой мифологии, и самыми любимыми были те, которые рассказывали о любовных приключениях богов. Пользовались популярностью также пантомимы, заимствовавшие свои сюжеты из мифов о Медее и Ясоне, Ипполите и Федре. Хотя выдающиеся пантомимисты и достигали богатства и высокого общественного положения, но в целом на самой профессии и в это время лежало еще клеймо бесчестия. Актерами пантомима были обычно рабы, вольноотпущенники или же свободнорожденные граждане римских провинций, например греки, египтяне, уроженцы Малой Азии. В более поздние времена империи в пантомимах выступали и женщины.

Со второй половины IV в., времени «великого переселения народов», варвары-германцы широким потоком

вторглись в пределы Римской империи, совершенно расшатанной восстаниями рабов и колонов. В 410 г. вестготский король Аларих взял Рим и подверг его страшному разграблению. В 455 г. Рим был вторично взят и разграблен вандалами. После этого погрома в нем оставалось только 7000 жителей.

В 476 г. один из предводителей наемных варварских отрядов, Одоакр, свергнул с престола римского императора Ромула Августула и отослал знаки императорского достоинства в Константинополь. Это событие условно считается закатом Римской империи.

Древний Рим в белорусском театре

В 1948 г. швейцарский драматург Фридрих Дюрренматт написал пьесу о конце великой Римской империи «Ромул Великий». Хоть он и назвал свою пьесу «исторически недостоверной комедией», но явно стремился к максимальному приближению к реальной действительности. 476 год. Среди действующих лиц — Ромул, император Восточной Римской империи Зенон, диктатор Теодорих, князь германцев Одоакр. Ромул жаждет гибели империи. Он по-своему мудр и симпатичен, хотя и является циником.

Ленивый император остроумен и не жаден. Он презирает свое государство за то, что оно унижает и вредит человеку. Задача Ромула — сознательно подгонять ход истории. Сам драматург так определил этот характер: «Взгляните же, что за человека я изобразил: остроумного, вольного в поведении, гуманного, но в конечном счете человека, который действует с предельной твердостью и беспощадно требует того же от других, то есть того, кто обрекает себя на смерть».

Остается добавить, что таких исторических, мифологических, легендарных, библейских лиц театр XX в. вобрал в себя множество. Через них заострялся общечелове-

ческий, философский смысл остросовременных проблем, историческая обреченность власти, основанной на насилии и деспотизме.

Спектакль «Ромул Великий» более 10 лет шел на сцене Национального театра им. Янки Купалы с большим успехом.

Конечно, без слияния нашего душевного опыта с образами спектакля невозможны наслаждение и радость от посещения театра, но в данном случае спектакль как бы нарочито отстранен от повседневной жизни. Спектакль даже можно назвать скучным, если его только смотреть и слушать. Но как только по ходу действия начнешь размышлять, вспоминать и обдумывать, становится удивительно интересно разгадывать скрытые перспективы и очаровываться уроками и откровениями.

Режиссеру ничего не стоило закрутить все в вихревом движении, ускорить ритмы и причудливо переплести фантасмагорию с реальностью. Но почему-то он этого не сделал и имел на то свои основания.

Он не хотел ничего объяснять и показывать. Вслед за автором постановщик спектакля В. Раевский руководствовался желанием заставить зрителя думать. Режиссер пожелал сквозь многоцветье драматических переплетений пьесы разглядеть свою и дюрренматтовскую проповедь добра. Странную, честно говоря, проповедь, когда к благополучному финалу ведет целая цепь разрушительных действий. И делается это прежде всего через главного персонажа.

Актер А. Милованов в роли Ромула демонстрирует собственную режиссуру, но неожиданным для себя образом подчиняется и общему замыслу Раевского. В игре этого артиста переплетаются внутренняя, душевная гармония и заведомый отказ от присущих его индивидуальности скепсиса, сарказма, иронии. Они по-прежнему есть, но стали мягче, человечнее, оправданнее. Он полностью разделяет пафос пьесы швейцарского драматурга: чем хуже — тем лучше. Общество нищих играет во власть. Еще кто-то из

древнегреческих мыслителей заметил, что со временем все формы правления искажаются и превращаются в полную противоположность первоначальному смыслу. Исторический Ромул, может быть, и нечаянно погубил империю, но дюрренматтовский мудрец и купаловский актер уверены, что сопротивляться развалу преступной власти не следует. Куда более нравственно пустить все на самотек, чтобы поскорее открыть людям глаза и поторопить приход истинных преобразований.

Императоры, патриции, аристократы ушли из жизни. Осталась лишь сценическая традиция их изображения. Она слабеет с каждым актерским поколением: ничего не подсмотришь, учиться практически не у кого. И только талант могучей интуицией может восстановить подлинность былого. С какой свободой и с каким достоинством действовали в том 476 году от Рождества Христова наряду с А. Миловановым и другие персонажи. Будто всю жизнь прожили в императорских покоях и ели из серебряной посуды.

Всегдашний соавтор Раевского сценограф Б. Герлован оставляет ему по традиции много свободного пространства, наполняя его многочисленными и красивыми деталями. Изысканные гобелены и римские статуи, благородная старинная мебель и посуда, костюмы с выдумкой приятно радуют глаз и замечательно обманывают своей якобы роскошью. Дисциплинированная рыжая курица, принесенная для спектакля вахтером театра, чувствует себя на сцене, как в собственном курятнике, и ничуть не смущена громкой музыкой, криками и присутствием нескольких сотен зрителей. Она спокойна, как и ее бутафорские товарки.

Объявляя империю распущенной, Ромул говорит вещие слова. Их следует процитировать: «Взгляни на этот трон, на эту гору нагроможденных черепов, на потоки крови, дымящиеся на его ступенях. Какого ты ждешь ответа с вершины гигантского здания римской истории?.. Я со-

знательно погубил родину, которую вы хотите защищать. Я ломаю у вас под ногами лед, я выжигаю из земли ваши корни. Что же вы молча жметесь у стен, бледные, как зимняя луна? Вам надо выбирать — убейте меня, если уверены, что я не прав, или сдайтесь германцам, если поняли, что у вас нет больше права защищаться. Отвечайте!».

Непривычный Эзоп

Победное шествие по сценам мира пьесы бразильского драматурга Гильерме Фигейреду «Лиса и виноград» в пятидесятых годах прошлого века объясняли мастерством автора, удачной трактовкой античных событий, бенефисными ролями для опытных актеров. Но почему одновременно три ведущих театра бывшего СССР — ленинградский Большой драматический, московский МХАТ и белорусский театр имени Янки Купалы — с жадностью ухватились за это произведение? Думаю, что входящее в полосу «оттепели» общество подкупила такая простая и важная мысль, как право на свободу, гордость человека, пребывающего в рабстве, позволяющая ему самому решать, жить или умереть. И какой ценой.

С тех пор как были опубликованы «Эзоповы басни», предназначенные для школьного чтения, стали спорить о существовании реальной исторической личности. В Эзопа, как когда-то в Гомера и Шекспира, не поверили. Слишком глобальными были его мысли для той эпохи. Схема сюжета всех басен такова: кто-то захотел изменить ситуацию для себя, а в результате ему стало только хуже. Свободная мысль человека, или мысль свободного человека (выбирайте, как лучше), способна не только познавать бытие, но и влиять на его устройство. С переустройством общества у великого Эзопа ничего не получилось, но бытие окружающих людей изменилось.

Хочется и дальше разбираться в мотивах личности и особенностях произведений об Эзопе, чтобы понять, что

именно волновало Театр юного зрителя, когда он решил рассказывать сегодняшним школьникам историю жизни древнегреческого баснописца. Утверждают, что последние его слова были такими: «Где здесь пропасть для свободных людей?» С этими словами древнеримский раб бросился со скалы. Эта скала появилась на афише художника-постановщика Алены Игруши. И ход всего спектакля должен был проложить путь к этой скале. Человек, имеющий в своей душе естественное и духовное начала, может, исходя из свободы выбора, поступать как свободная личность. Как важно сегодня понять мироощущение античного человека, обладающего свободной волей и творческим началом!

Вот и тогда, в пятидесятые годы прошлого столетия, как никогда обострилась тотальная проблема всех веков — чувство свободы. Сколько мыслителей ломало над ней голову, и драматурги мира сказали свое слово. Элементы личной свободы исследуются экзистенциалистской драматургией. Разбудить в каждом человеке идею личной ответственности пытается Жан Ануй в своей «Антигоне». У Сартра герои действуют, чтобы осознанно умереть. Весь интеллектуальный театр Европы в лице Брехта и Дюрренматта, Камю и Пиранделло рассуждает о правах человека и превращает трагедию в фарс. Фигейреду со своей пьесой находится в русле этих исканий. Эзопу нужна его смерть. Отсюда появляется такое странное определение жанра спектакля — «смешная трагедия».

Режиссер Геннадий Мушперт опирается на это сочетание — смешная трагедия, или трагический фарс. Фигейреду, обрабатывая античные сюжеты и увлекаясь той эпохой, не смел слишком категорично высмеивать античную трагедию Древней Греции. В Древнем Риме это стало возможно. А в Европе XX в. пушкинская формула «ума холодных наблюдений» давала пищу для размышлений, неизменно углубляясь в историю и дальние страны. Советская действительность пятидесятых годов прошлого века еще не решалась так кардинально смешивать жанры, превращая

трагическое в смешное и наоборот. Театр, однако, менялся и хотел над этими проблемами думать.

Интересно признание Г. А. Товстоногова: «Когда мы ставили в Большом драматическом театре им. М. Горького спектакль «Лиса и виноград», мы боялись, что делаем это больше для себя, чем для зрителя. Будет три акта философских споров, ничего внешне привлекательного для зрителя в пьесе нет. А потом выяснилось, что зрителя больше радует эта интеллектуальная сторона пьесы». Так, кстати, было и со спектаклем, поставленным Борисом Эриным в театре им. Янки Купалы. Не только выдающаяся работа Бориса Платонова в роли Эзопа, чей рефрен «Ксанф, выпей море!» до сих пор звучит в ушах, но и дарованная спектаклем возможность интеллектуально сопереживать театру.

Еще одно наблюдение. В античные времена все главные события происходили на площади. Римский театр был политической ареной — что-то наподобие демократической формы народного собрания. Атмосфера на таких сходках была накаленная и непредсказуемая, почти такая же, как в 1980–1990-е гг. на заседаниях Верховного Совета. Людей очень интересовала политика. Народные избранники были в центре внимания и могли быть растерзаны не только морально, но и физически. Римский театр навсегда оставил нам фигуру Эзопа, потому что только уникальные личности могли смягчить нравы и погасить людской гнев.

Геннадий Мушперт в сегодняшней постановке игнорирует эту политическую составляющую пьесы и активно подчеркивает еще одно качество Эзопа. Он был не только баснописцем, но, очевидно, и талантливым актером. Иногда выходил к народу со своими философскими баснями. Этим оказывал на зрителей сильное эмоциональное воздействие, за что, в принципе, римский форум и потребовал, чтобы Ксанф дал Эзопу свободу.

Режиссер тюзовского спектакля «Эзоп» ориентировал исполнителя роли Эзопа Леонида Улащенко на актерский харизматизм и энергетику. Поэтому такой Эзоп не ощущает себя забитым рабом в присутствии сильных мира сего. Как публичная фигура, он полон солидности и достоинства, выразительно и громко произносит текст, чуть медлителен в жестикуляции и движении.

Улащенко играет не просто умного философа, который выше своего окружения. Он играет человека, который смотрит на все это окружение как на фарс. И его личная трагическая судьба не может здесь никем быть понята. Эти клоуны умеют только смеяться и никогда не поймут, почему Эзоп предпочел смерть.

Исходя из такой трактовки, необходимо подвергнуть исследованию разные сформированные мифами и легендами описания внешности и поведения баснописца Эзопа. История его жизни породила ряд художественных произведений. Одно из последних принадлежит немцу Хансу Шедлиху. Здесь рассказывается красивая легенда в духе античных времен. Якобы свой дар и мудрость Эзоп получил от Богов и Муз. А на самом деле был он беззубым, заикающимся, косоглазым, с кривыми ногами, нечистой кожей и свисающим брюхом. Одним словом, грубое оскорбление для глаз. Но кто мог знать такие подробности!

Такая версия вряд ли могла вдохновить драматурга Фигейреду, хотя и дошли сведения из дальних веков, что Эзоп не был красив. Еще меньше такое описание внешности может вдохновить театр, которому придется через актера-исполнителя искать сочувствия у зрителей и завоевывать публику.

Немецкий писатель назвал свою книгу «Дай ему язык» и провел мысль о том, что получивший язык получает, таким образом, божественный дар речи. Следовательно, обладает властью слова. С помощью этой власти он способен дать волю таким семантическим оборотам, с которых начинается непонимание и могут даже случаться войны. Как много значило слово тогда и как мало сейчас! Так почему не попробовать вернуть аудиторию Театра юного зрителя к воспитанию словом, слушанию слова? Почему не попро-

бовать, решил режиссер Мушперт. Хотя скептикам понятно, что это почти невыполнимая задача.

Однако все, кто видел спектакли этого режиссера, очевидно, обратили внимание на то, что он берет многословные пьесы или инсценировки, сам увлекается переводами с русского и польского на белорусский язык. Игра со словом режиссеру интереснее, чем придумка постановочных эффектов.

В тюзовском спектакле «Эзоп» мне впервые увиделась эта особенность режиссерского почерка, и стало понятным, почему он десять лет назад взялся за трудную инсценизацию прозы Набокова «Король, дама, валет...» Сделал яркий спектакль через работу актеров. Хотя многим и показалось, что там переизбыток текста. Он не высекает эмоции из зрителей с помощью музыки или эффектной сценографии, современной пластики и стилизованных костюмов. Он читает текст. Упование на власть слова — путь неблагодарный. Его можно сравнить с хвастовством Ксанфа, обещавшего выпить море. Можно ли выпить море? Эзоп находит выход для своего хозяина. А режиссер при работе над спектаклем находит объяснение феномену власти слова. Об Эзопе нужно говорить в связи с вошедшим в наше сознание «эзоповым языком». Это не что иное, как тайное подцензурное иносказание. Обманные средства, что были взяты на вооружение интеллигенцией в XIX–XX вв. для зашифровки свободных мыслей.

Вот и ответ, почему такой интерес вызвала пьеса Фигейреду. Но вернемся к описанию уродливой внешности Эзопа. Биография косноязычного урода почти исключает другой, менее известный его талант — артистический. Раб, философ и баснописец проявил себя талантливым актером. Будь он уродом со свисающим брюхом, как описал его немецкий писатель, вряд ли обладал бы мощной театральной харизмой. И как тогда быть с приписываемой Эзопу яркой жестикуляцией, величием осанки, сильными гипнотизирующими всплесками эмоций?

Самая яркая фигура римского театра — раб. Почти всегда победа доставалась униженному рабу. Для этого надо было сделать нечто очень убедительное. Ну, хотя бы придумать, как выпить море. Известно, что в Риме актеры-рабы пользовались огромным уважением римского народа. Напомню: нонсенс — побежденный грек у победителя римлянина. Униженный раб с депрессивным настроением будет просто растерзан. Раб должен проявить бешеное, агрессивное, почти на грани фола наступательное начало. Ну, что-то наподобие несравненного Владимира Вольфовича Жириновского. Хотя бы на время, как он, спрятаться под маской. А если маска, то, следовательно, актерский талант.

На этот путь направляет режиссер исполнителя главной роли. Таким образом становится понятно, что уже с первого появления Эзопа — Улащенко в доме Ксанфа расстановка сил предопределена. Никакой рабской униженности перед хозяевами. Непоколебимая уверенность в смысловой ценности своих басен. Они им выстраданы и произносятся как приговор. Всесильный Ксанф заворожен такой наглостью.

По источникам, Эзоп написал около 500 прозаических басен, в которых действуют животные. Басня всегда нравоучительна. Произнося ее, от морализаторского тона никак не уйти. Иносказание проступает чаще всего через повадки животных. Человек всю жизнь рядом с ними, усваивает их характеры и обменивается внешними чертами.

По этой причине режиссер наполняет нищенскую сумку Эзопа фигурками разных животных, и тот при случае их достает, ими играет. Когда Эзоп уходит из дома Ксанфа, ошибочно решает, что они уже больше не понадобятся. Он раздает каждому его отображение в животном мире. Крыса достается даже жестокосердному эфиопу с вырванным языком. В нем просыпается детское сознание: с игрушкой можно играть, разговаривать на языке, непонятном взрослым. Пока Ксанф, Клея, Мелли, Капитан обдумывают, что

бы это значило, и замирают в тесной мизансцене, эфиоп впервые пробуждается и по-детски радуется забаве.

Спектакль «Эзоп» достаточно прост по форме, потому что родился в театре для детей. Из огромных античных амфор выплывают герои. Дети должны знать, что впечатления от искусства греки и римляне сохранили именно на поверхностях гигантских сосудов и интерьеров. Сценограф Алена Игруша это учла и не загромождала сцену лишними предметами и деталями. Костюмы точны и красивы.

«Эзоп» — не кассовый спектакль, но очень нужный для усвоения программы по истории цивилизации. У него есть еще одно важное качество: отсутствие привычных масскультовых примет. Он призывает думать о том, как изгнать из себя раба и сохранить высокое человеческое достоинство. Это сейчас так немодно. Иногда непонятно. Даже не нужно.

Распространители билетов, конечно же, озабочены тем, какими модными брендами и трендами затащить в театр тех, кто там еще ни разу не был. Попробую подсказать. Ты считаешь себя личностью. А что это такое — свободная личность? У всех бывают страхи. А как от них избавиться? Умные — не всегда красивые. Красивые — не всегда умные. Как уживаются в человеке ум и красота? И можно ли полюбить только за ум? Будет смешно? Конечно. Можно ли выпить море? Можно, если...

Театр Средневековья

Центр греко-римской культуры со временем перемещался из Рима в Константинополь. Христианство побеждает язычество, одновременно превращая многие языческие праздники в христианские. Постепенно театральные элементы начинают появляться в церковной службе. Сначала это музыка, потом целостные драматические представления и, наконец, театрализованные церковные праздники.

Переход от античного мира к средневековому связан с большими потерями. В античности существовали крупные культурные центры и знаменитые авторы, оказавшие влияние на всю Европу. В Средние века такие центры и авторы фактически отсутствовали, как отсутствовал и материал для воссоздания исторической картины. Ясно, однако, что европейская традиция характеризовалась разработкой сюжетов, взятых из Библии, и общим языком — латынью. Постоянных театров не было.

Существует мнение, что надежды реконструировать старинный театр, каким он был на самом деле, обманчивы, что «контакт» с театром времен минувших можно установить только на теоретическом, а не на эстетическом уровне. Иначе говоря, для реконструкции старинных представлений, для проникновения в прошлое, туда, где, если воспользоваться словами Гёте, еще вчера было столько волшебства, а сегодня — обыкновенные запертые двери, важно

иметь не «больше фантазии», а «больше приемов». Но ясно одно: с самой большой уверенностью можно говорить о разнообразии жанров средневекового театра, достигших расцвета в XII в.

У средневековой культуры, и театра в частности, было два корня. Один — в античности. Другой — в христианстве. При этом церковь упорно боролась против наследия античности с ее гуманной сущностью. От традиций античности происходит площадной фарс и выступления гистрионов. От традиций христианства — литургическая драма, миракль, моралите. Зрелищную форму — мистерию — можно рассматривать как переходный жанр.

V век принято считать началом эпохи, названной в истории Средними веками и охватывающей по времени период с V до середины XVII в., от падения Западной Римской империи до начала революций в Англии.

Средневековое искусство — особая ступень в мировом художественном развитии. Одна из главнейших особенностей эпохи — тесная связь с религией. Религия, как и ее общественный институт — церковь, была могущественной идеологической силой. Мировоззрение Средних веков было теологическим. Церковь выступала главным заказчиком искусства. Духовенство было единственным тогда образованным классом. Религиозное мышление сформировало весь средневековый театр. Однако в искусстве средневековья нашли отражение и реальные противоречия жизни.

Вместе с тем традиции языческой культуры, народные обычаи, устное творчество, задорный и хлесткий юмор народных карнавалов наложили отпечаток на театр Средневековья, тем более что он и создавался руками ремесленников, вышедших из самой гущи народа.

Церковь всегда понимала силу искусства, его огромное воздействие на массы и относилась к нему как к Священному Писанию для неграмотных, главная задача которого — наставлять в вере.

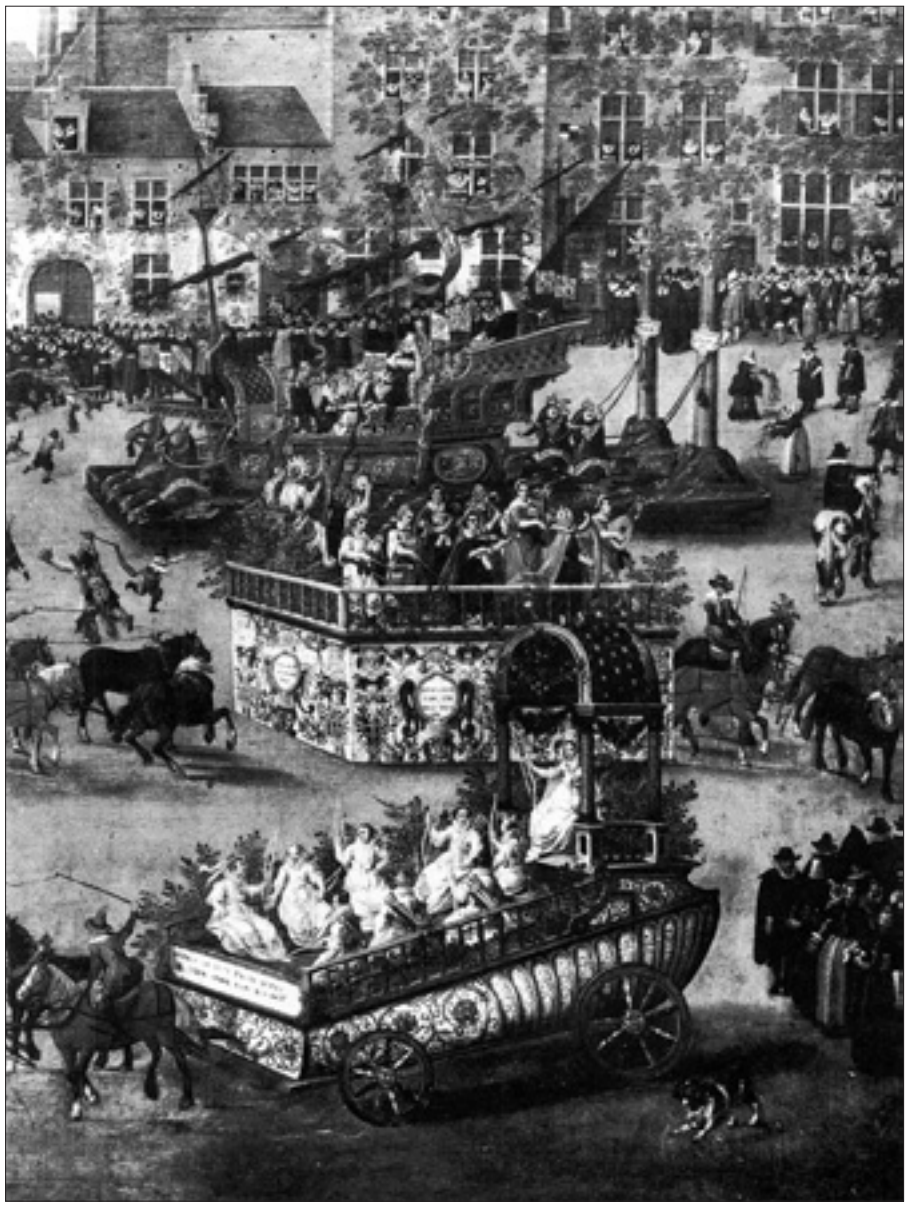
Драма

Религиозный театр возник в X в. почти одновременно во всех частях Западной и Центральной Европы, где пустило корни христианство. И облик религиозных представлений почти во всех странах поначалу был одинаков: церковная драма везде игралась на латыни и везде была теснейшим образом связана с ритуалом католической литургии, хотя признаки театрализации католической литургии появились уже в IX в.

Нет средневековой «литературной» драмы, есть тексты, предназначенные для постановки. Почти все эти тексты дошли до нас в форме, представляющей своего рода режиссерские экземпляры. Религиозные игры со временем захватили всю тематическую сферу искупительного подвига Христа. Если пасхальные игры ограничивались прежде всего воскресением, то с постепенным расширением тем и материала происходит переход к изображению целостной истории страданий Христа. И, конечно же, непременно должен быть привлечен Ветхий Завет, чтобы верующий зритель мог прочувствовать самое основание истории Страстей Христовых. Такова логика движения от пасхальных игр к мистерии, инсценировке Страстей Христовых.

Рождественские и пасхальные игры, основанные на религиозном материале, инсценировавшие важнейшие события Евангелия, появились, скорее всего, уже во II в. на востоке Римской империи. При изображении всем известных евангельских историй или притч не должно было выпадать ничего существенного. Ни одна деталь евангельского рассказа не могла быть пропущена — даже, например, то, что один из спешивших к гробу апостолов спотыкался и падал. Священнослужители обязаны были следить также за тем, чтобы вставные интермедии и шутки не затрагивали основные положения веры.

В средневековом религиозном театре театрально-символическое начало на первых порах развивалось значительно быстрее драматургического. Богато и аффектированно разыгрывались появление и исчезновение Христа, свида-



Театрализованное шествие,
типичное для европейских религиозных процессий

ние с ним Марий и апостолов после воскрешения. В известном смысле эти базовые мизансцены являлись ритуалами, воспринимавшимися в контексте библейской истории и религиозно-мистической символики. Можно высказать предположение, что, тем не менее, многие литургически-знаковые действия постепенно частично лишались своего первоочередного религиозного смысла и приобретали театральный характер. Строгий драматургически-религиозный канон постоянно обогащался сиюминутно-эмоциональными оттенками, привносимыми игрой исполнителей и реакцией прихожан. То и дело прорывается комедийное начало, которое со временем будет играть еще большую роль. Апостол Петр постепенно изображается все более старым человеком. Потом он начинает хромать, а позднее приобретает еще и лысину. Церкви пришлось смириться с превращением апостола в комический персонаж. Так средневековый религиозный театр начинает осваивать науку развлечения.

Борясь против остатков античного театра и сельских игрищ, церковь стремилась использовать действенность театральной пропаганды в своих целях. Уже в IX в. театрализуется месса, вырабатывается ритуал чтения в лицах эпизодов из легенд о жизни Христа, о его погребении и воскресении. Из этих диалогов рождается литургическая драма. Существовало два цикла такой драмы — рождественский, рассказывающий о рождении Христа, и пасхальный, передающий историю его воскресения. В рождественской литургической драме посредине храма ставили крест, потом его заворачивали в черную материю, что означало погребение Тела Господнего.

В пасхальной литургической драме разыгрывалась сцена трех Марий и ангела у гроба Христа (их изображали четверо священников). Ангел спрашивал: «Кого вы ищете в гробу, христианки?» Марии хором отвечали: «Иисуса Назарянина, распятого, о небожитель!» И ангел говорил им: «Его здесь нет, он восстал, как предсказал раньше. Идите,

возвестите, что он восстал из гроба!» После этого хор пел молитву, восславлявшую воскресение Христа.

Со временем литургическая драма усложняется, разнообразятся костюмы «актеров», создаются «режиссерские инструкции» с точным указанием текста и движений. Всеми постановочными моментами занимались сами священники и накопили опыт, искусно показывая народу вознесение Христа и другие евангельские чудеса. Представления позже стали даваться в дни ярмарок, а не церковных праздников. Они полностью переходят на родной, понятный толпе язык.

Заботясь об успехе, церковники стали подбирать более житейские сюжеты, которые поддаются бытовому толкованию. Библейские легенды подвергаются поэтической обработке. Вводятся технические новшества: окончательно устанавливается принцип симультанной декорации, когда одновременно показывается несколько мест действия; увеличивается число трюков.

Однако церковная драма продолжает сохранять тесную связь с церковью. Драма ставилась на паперти, на церковные средства, ее репертуар составлялся духовными лицами (хотя участниками представлений наряду со священниками были и миряне).

Моралите

Жанр аллегорической драмы, или моралите, связан с движением Реформации, которое развернулось в Европе в XVI в.

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. В нем нравоучительная дидактика сначала была облечена в религиозные формы. Позже моралите освободило морализацию как от религиозных сюжетов, так и от бытовых отвлечений. Оно

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.

Разумные люди идут по стезе добродетели, неразумные же становятся жертвами порока — эту основную дидактическую мысль утверждали на разные лады все моралите.

Авторами некоторых моралите были ранние гуманисты, профессора средневековых школ. В Нидерландах сочинением и постановкой моралите занимались патриоты, борющиеся против испанского засилья. Их пьесы были полны современных политических намеков, за что авторы и актеры нередко преследовались.

В своем развитии моралите частично освобождалось от строгой аскетической морали: под воздействием новых общественных сил в нем проявлялось некоторое стремление к реализму. Противоречия жанра были признаком сближения с жизнью. В иных моралите уже можно было встретить мотивы социальной критики. Однако этому жанру зрелищной культуры досталась короткая жизнь.

Миракль

Само название «миракль» происходит от латинского слова «чудо». 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 мора-

лизацию, 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. Более поздний «Миракль о Роберте-Дьяволе» давал уже общую картину кровавого века Столетней войны (1337–1453) и страшный портрет бессердечного феодала.

Само время — XIV век, полный войн, народных волнений и бесчеловечных расправ, — объясняет развитие такого противоречивого жанра, как миракль. С одной стороны, крестьянские массы брались за топоры, восставали. С другой — подчинялись тяжелой жизни. Отсюда и элементы критики, и религиозное чувство в мираклях.

Большинство мираклей строилось именно на бытовом материале — из жизни города, из жизни монастыря или средневекового замка. Разоблачая притеснителей народа, миракль 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. Это предполагало в каждом злодее возможного праведника, что устраивало и бюргерское сознание, и церковь. Вот один из самых популярных и любимых народом мираклей.

Роберт-Дьявол

Память о воинственных и жестоких нормандских герцогах, не раз совершавших разбойные нападения на мирное население французского побережья, отразилась в легенде о Роберте-Дьяволе.

Его историческим прообразом считают Роберта I, отца Вильгельма Завоевателя. По слухам, Роберт I отравил своего старшего брата, чтобы самому занять престол, жестоко расправлялся с непокорными вассалами, но под конец жизни стал очень благочестив и направился в паломничество по святым местам, во время которого умер.

Легенда гласит, что герцог Нормандский, отец Роберта, долгое время был бездетен. Супруга герцога молила небо о даровании ей наследника, но ее мольбы оставались тщетными. Тогда в отчаянии она обратилась к адским силам и поклялась, если они даруют ей сына, посвятить его дьяволу.

Вскоре герцогиня забеременела. Когда подошло время родов, явились грозные знамения: солнце померкло на небе, и день стал темнее ночи, ураганные вихри налетели со всех четырех сторон света, потрясая стены герцогского замка. Под раскаты грома, в блеске молний герцогиня разрешилась от бремени сыном.

Младенца окрестили Робертом. Он рос необыкновенно быстро и очень рано стал проявлять свой жестокий и необузданный нрав. Роберт был еще ребенком, но его уже называли не иначе, как Дьяволом.

Роберт-Дьявол постоянно затевал ссоры и драки со своими сверстниками, заканчивавшиеся для них тяжелыми увечьями, не почитал родителей и не повиновался наставникам. Местный священник не раз пытался увещевать его, и однажды Роберт, впав в ярость, убил старика. Герцог, отец Роберта, ужаснулся и был готов проклясть сына, но герцогиня умолила его не делать этого. Несчастная мать понимала: лишь она виновата в том, что у ее сына дьявольский нрав.

Когда Роберту минуло восемнадцать лет, его посвятили в рыцари, и в честь этого события в герцогском замке был устроен рыцарский турнир. Однако благородное состязание по вине Роберта-Дьявола превратилось в кровавое побоище. Пренебрегая турнирными правилами и за-

конами чести, Роберт-Дьявол, как дикий зверь, обрушился на своих противников, яростно нанося им смертельные удары. Многие достойные рыцари обрели на том турнире бесславный конец.

Вскоре Роберт бежал из отцовского дома. Он набрал шайку головорезов, поселился с ними в лесу, выстроив там разбойничий замок, и стал наводить ужас на всю округу.

Во главе своей шайки Роберт-Дьявол грабил на большой дороге купцов и пилигримов, разорял селения и монастыри, убивал мирных земледельцев и благочестивых монахов.

Старый герцог, отец Роберта, послал отряд вооруженных людей, чтобы вернуть сына домой, но Роберт захватил посланных отцом в плен и предал их смерти.

Тогда герцог, невзирая на мольбы и слезы своей жены, проклял сына и пожаловался на него папе римскому, а папа римский отлучил Роберта от церкви.

В лесу, где стоял разбойничий замок, в уединенной хижине жил благочестивый отшельник. Узнав об этом, Роберт-Дьявол сел на коня, отыскал праведного старца и заколол его мечом. Но, вкладывая в ножны окровавленный клинок, он вдруг задумался о том, что заставило его совершить это преступление. И тут на Роберта снизошло озарение: ему стало ясно, что с самого рождения он живет не по своей воле, а подчиняясь какой-то неведомой силе.

Медленно, в раздумье, возвращался Роберт в свой замок. По дороге он встретил знатную даму, ехавшую в карете в сопровождении слуг. Это была герцогиня, мать Роберта. Слуги, завидев Роберта, разбежались, оставив свою госпожу одну. Роберт сошел с коня, опустился перед матерью на колени и со слезами стал молить, чтобы она сказала, почему он не таков, как все, и что за злая сила толкает его на жестокости и святотатства.

Герцогиня подняла сына и, сама упав перед ним на колени, поведала страшную правду.

И тогда Роберт торжественно поклялся, что освободится от власти дьявола, которому мать его посвятила.

В тот же день он распустил свою шайку и отправился в Рим, чтобы исповедаться перед папой римским и испросить у него отпущение грехов.

По пути он заехал в монастырь, незадолго перед тем им разграбленный. Настоятель монастыря при виде Роберта в страхе перекрестился, но Роберт смиренно облобызал его руки и передал ключи от своего замка, попросив забрать оттуда все неправедно добытое добро и вернуть тем, у кого оно было похищено, а если владельцев отыскать не удастся — раздать бедным.

Роберт оставил в монастыре своего коня и меч — свидетеля и орудие его былых преступлений, и дальше пошел пешком.

Достигнув Рима, он припал к стопам папы и без утайки поведал ему обо всех своих грехах. Папа римский был поражен чудовищностью и неисчислимым количеством преступлений Роберта. Он не осмелился сразу дать ему отпущение грехов, решив подождать какого-нибудь знамения.

Ждать пришлось недолго. Той же ночью одному святому старцу, жившему неподалеку от Рима, явился во сне ангел и объявил, что Бог простит Роберту его грехи, если он выдержит тяжкое испытание: семь лет будет ходить в рубище, подобно нищему, питаться объедками вместе с псами и притворяться немым и слабоумным. Роберт с готовностью согласился на испытание. Вскоре жители Рима привыкли к немому слабоумному нищему, в любую погоду бродившему по городским улицам. Простые люди жалели его, богатые и знатные над ним потешались. И то, и другое Роберт принимал с неизменной кротостью. Через некоторое время о нем прослышал король и взял его к себе во дворец в качестве шута.

Прошло без малого семь лет. Испытание Роберта близилось к концу.

В это время в итальянские земли вторглись турки-мусульмане. Они подошли к самому Риму, угрожая разоре-

нием христианской столице. Король со своим войском выступил навстречу врагу.

Накануне решающей битвы Роберту, остававшемуся в королевском дворце, явился ангел. Он привел коня белой масти, принес белоснежные доспехи, меч, щит и копье, повелел Роберту вооружиться и поспешить на помощь королевскому войску.

И вот, когда враги начали теснить королевское войско, неведомо откуда появился Белый рыцарь. Его натиск был так мощен и стремителен, что турки обратились в бегство.

Одержав победу, Белый рыцарь развернул своего коня и ускакал с поля боя так же внезапно, как и появился.

И лишь королевская дочь видела из окна дворца, как прискакавший во весь опор Белый рыцарь спешился, отдал коня и доспехи ангелу — и превратился в нищего. Но королевна была немая от рождения и никому не могла рассказать об увиденном.

Меж тем король, с победой вернувшийся во дворец, приказал отыскать Белого рыцаря, пообещав щедро его наградить и отдать ему свою дочь в жены. Однако найти Белого рыцаря не удалось, а сам он не откликнулся на королевский призыв.

Тогда один из вельмож короля, человек трусливый и лживый, решил воспользоваться случаем. Он купил коня белой масти, заказал доспехи точь-в-точь как у Белого рыцаря и, явившись во дворец, заявил, что он и есть победитель турок.

Король поверил обманщику, пожаловал ему много золота и отдал руку своей дочери. Но когда обманщик-вельможа и королевская дочь шли к венцу, случилось чудо: королевна, немая от рождения, внезапно обрела дар речи и поведала, что Белым рыцарем является не тот, кто присвоил себе эту честь, а нищий, много лет, проживающий во дворце.

Свершившееся чудо свидетельствовало о том, что королевна говорит правду. Все почтительно склонились перед Робертом. Но он делал вид, что ничего не понимает, и в смущении отказывался от почестей.

Тут неожиданно появился святой старец, через которого ангел семь лет назад сообщил о назначенном Роберту испытании. Святой старец торжественно возвестил, что испытание Роберта окончено, Небо простило его, и он может открыть свое настоящее имя и звание.

В это самое время к королевскому двору прибыли послы из Нормандии. Уже давно они искали Роберта, поскольку его отец, старый герцог, скончался, и теперь Роберт должен был занять герцогский престол.

Король был доволен, что тот, кому он пообещал в жены свою дочь, оказался знатного рода.

Однако Роберт отказался и от герцогского престола, и от руки прекрасной королевны.

Он удалился в пустыню и окончил свои дни благочестивым отшельником.

* * *

Таким образом, в лоне церкви оставались миракль и моралите с их почти сказочными, далекими от реальности текстами. Священнослужители преуспели в устройстве литургических представлений и применяли множество театральных эффектов. Вкрапление фарсов в ткань литургической драмы заставило церковь вывести театр сначала на паперть, потом на улицу. Тогда театр попал под влияние городской толпы, которая не сочувствовала богатым и хоть с опаской, но посмеивалась над служителями церкви. Стала развиваться мистерия. Она сохранилась в своей форме до наших дней, но утратила прежнее религиозное содержание.

Со временем религиозные игры вобрали в себя весь круг событий, связанных с историей божественного деяния. Если события пасхальных игр вращались вокруг воскресения, то сочинители и исполнители позднейших игр значительно расширили круг тем, объединив в одно целое события и Ветхого и Нового Завета. Возникла мистерия,

занимающая центральное место в религиозном театре позднего Средневековья. Наряду с легендарными играми о святых это — важнейшая форма религиозной драмы.

Мистерия

Время расцвета мистериального театра — XV–XVI вв., 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 городских процессий в честь религиозных праздников, в честь торжественных выездов королей. Из этих празднеств постепенно складывалась площадная мистерия, использующая ранний опыт средневекового театра.

Представления мистерий организовывались не церковью, а городскими цехами и муниципалитетами. Авторами выступали деятели нового типа: ученые-богословы, юристы, врачи. Несмотря на то что руководила постановками высшая буржуазия города, мистерии были массовым площадным самодеятельным искусством. В представлениях участвовали сотни человек.

Исполнителем мистерии был городской люд. Отдельные эпизоды огромного театрального представления исполнялись представителями различных городских цехов. При этом мистерия давала возможность каждой профессии проявить себя как можно полней.

Мистерия — выражение мира и мировоззрения средневекового человека с его особым, мрачным и одновременно возвышенным драматизмом веры. Мистерия — олицетворение прочных и стойких духовно-религиозных уз, наполненности жизни человека Христом, огромных мук во имя веры. Для ранних христиан, считают ученые, жизнь была земной юдолью. Знак креста, освященный мученической смертью многих верующих, был запечатлен глубоко в сердце, ибо святые были истинными последователями

Иисуса, претерпели то же, что претерпел Он. Терновый венец и бич были символами христианской жизни, а хоры ликующих ангелов — посланниками Господа, которые на том свете спешат навстречу бедному пилигриму, чтобы ввести его в царствие небесное. При всей наивности миросозерцания христианин видел себя после кончины во всей телесности, свободным от печали и забот, с блаженным сиянием на лице.

Драматургическая основа мистерии — это Библия. Как у древних греков миф был основой всего их окружавшего, так и у христиан библейские тексты были питательной почвой для скромных представлений в маленьких церковных общинах и для помпезных спектаклей в огромных храмах, привлекавших тысячи паломников, которые на это время буквально осаждали средневековый город.

Главной и излюбленной темой мистерий была евангельская история, жизнеописание Христа, и прежде всего его мучений, распятия, положения в гроб и воскресения. Мистерия становилась, таким образом, манифестацией единения прихожан со своим Богом.

Соответственно своим тематическим источникам мистериальная драматургия делится на три цикла:

- ветхозаветный, имевший своим содержанием библейские легенды;
- новозаветный, связанный с рассказами об истории рождения и воскресения Христа;
- апостольский, в котором сюжеты заимствовались из «Жития святых», отчасти из мираклей о святых.

Самые ранние формы мистерии дала Франция. Французские мистерии огромны по своему объему. Сохранились имена их создателей, вошедших в историю национальной поэзии.

Ярким примером ранней мистерии может служить огромная (50 тысяч стихов, 242 действующих лица) «Мистерия Ветхого Завета», содержавшая 38 отдельных эпизодов. Ее главными героями были Бог, ангелы, Люцифер,

Адам и Ева. В мистерии показывалось сотворение мира, восстание Люцифера против Бога, библейские чудеса.

Немецкие мистерии анонимны и менее объемисты. Германцы также стремятся начать с истории творения, объединить массу разнообразного материала. Однако их тексты отличаются значительно большей простотой и искренней наивностью, склонностью к лирике и сантименту. Немцам удалось создать в мистерии свой национальный стиль, одним из существенных отличий которого является трактовка библейских событий в жанре народной драмы.

В мистериальном театре всегда — или почти всегда — есть жесткая грань между добром и злом — или балансирование на кромке их «водораздела». Жесткий каркас интеллекта, может быть, здесь необходим, поскольку мистериальный театр, хоть и сильно уходит от дидактики моралите, зиждется все же на четких представлениях о добре и зле. Может быть, театр вообще как искусство не может жить без холодного рассудка.

Описание сцен жестокости в мистериях непременно вызывает в памяти картины на религиозные сюжеты живописцев Средневековья. Жестокость сама по себе — ярчайший, шоковый живописно-театральный эффект.

Жестокость в средневековом искусстве вообще — неотъемлемый компонент, исторически обусловленный жестоким характером эпохи, эпохи последних крестовых походов и первых погромов, обладающий целым рядом эстетических, психологических, религиозных функций, присущих именно этой эпохе и верно интерпретируемых только в ее контексте. Жестокость — специфический атрибут, «жест» равно как средневекового бытия, так и эстетики. Напомним, что средневековые эскулапы верили не только в чудодейственную, но и в мистическую силу кровопускания.

Передать весь репертуар средств пыток, изображаемых в этих картинах и, безусловно, встречавшихся в мистериях, невозможно. У некоторых средневековых

художников поиски грубых, часто жесточайших и даже вульгарных эффектов становятся самоцелью.

Можно говорить о непосредственной связи между жестокостью в мистериальных представлениях и стихийными еврейскими погромами, потому что в агрессивной энергии, высвобождавшейся в эмоционально-взвинченной атмосфере этих массовых спектаклей, находили отдушину коллективные страхи эпохи.

Таким образом, воздействие мистерии было двойственным: от христианского смирения и покаяния до агрессивной эйфории.

В описаниях историков особенно хорошо сохранились мистерии Германии, Франции и Польши.

Старинный театр — явление совсем иное, чем то, что понимаем под театром мы. Как показали новейшие исследования театроведов, с XVI в. понятие «театр» непрерывно изменялось. Кроме того, с начала XX в., когда к театру стали относиться как к одной из форм жизнестроительства, само это понятие очень расширилось: художественные, политические, спортивные, рекламные акции, всевозможные пространственные инсталляции с применением новой технологии также стали рассматриваться как театр. Это доказывает близость истоков и возможность рассматривать многие формы современного театра как вышедшие из экспериментов прошлого.

Средневековье волнует сегодня искусствоведов-театроведов, потому что именно здесь мы сталкиваемся с чрезвычайно интересной проблемой — тайной зарождения нового театра (античный театр давно уже «умер», ничего принципиально нового пока не было создано). Рассмотрение жанров Средних веков дает возможность понять, как зарождался театр, как зарождались его формы театральности.

Мистерии развили театральную технику, утвердили в народе вкус к театру, подготовили некоторые особенности ренессансной драмы. Но к 1548 г. мистериальным

обществам, особенно широко распространенным во Франции, запрещают показ мистерий: слишком ощутимой стала комедийная критическая линия мистериального театра. Причина гибели мистерии 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 критические 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.

Фарс

Площадной плебейский фарс выделяется в самостоятельный театральный жанр со второй половины XV в. Однако до этого он 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. В Париже были четыре большие организации и регулярно устраивались смотры-парады их фарсовых представлений. В этих парадах высмеивались выступления епископов, споры судей, въезды королей в город. В ответ на это светские и духовные власти преследовали фарсеров, изгоняли их из города, бросали в тюрьмы. Фарс всем своим содержанием и художественным строем реалистичен. Он высмеивает солдат-мародеров, монахов — торговцев индульгенциями, чванливых дворян, скупых 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. Судьба веселых комических любительских корпораций фарсеров из года в год становилась все плачевнее. Монархическая и церковная власть все сильнее наступала на городское вольномыслие и на одну из форм его — фарсовый театр. В конце XVI — начале XVII в. под давлением властей прекращают существование крупнейшие корпорации фарсеров.

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; в Англии по типу фарса писал свои интерлюдии Джон Гейвуд, в Германии — Ганс Сакс; во Франции фарсовые традиции питали искусство гениального Мольера. Именно фарс стал звеном между старым и новым театром.

История сохранила одно имя известного сочинителя фарсов. Это немец Ганс Сакс из Нюрнберга. Гёте и Шиллер высоко ценили его выразительный язык и грубую комедийность, которая перерастает в сатиру. Он написал более 200 произведений для театра, где изображает Германию середины XVI в.

В современной Европе прошла акция «Европейский театр: история европейской гуманитарной мысли в зеркале театра». В ее рамках театр из Бонна подготовил спектакль из двух фарсов Сакса «Школяр в раю». Этот спектакль успешно гастролирует по миру и был показан в рамках фестиваля «Панорама» в Минске. Сюжеты просты.

Хитрый школяр путешествует по стране и пользуется своим слабым образованием, чтобы обмануть еще более неискушенных в науке. Это легко удается ему с наивной крестьянской женщиной, отдающей обманщику деньги и одежду для своего умершего мужа, который, как убедил ее школяр, на том свете попал в нужду и ждет ее помощи. Второй муж крестьянки разгадывает умысел школяра, но не может соревноваться с ним в бесстыдстве.

Во втором сюжете спектакля, который носит название «Высиживание телят», Ганс Сакс темой своей сатиры делает ленивого крестьянина и его сластолюбивую жену. Нагруженный женой множеством дел по дому, ленивый крестьянин не выдерживает и пытается особым образом спасти безнадежную ситуацию: хочет из сыра высидеть теленка. Жена же подозревает, что в мужа вселился демон, и вызывает местного священника на помощь.

Тело — лишь уродливая тюрьма для души, оковы для ее бессмертия, ничтожный сосуд греха и соблазна. Такова основная идея фарсов. Традиционные персонажи разговаривают, как и положено в фарсе, на языке тела, за что получили множество европейских наград.

Важнейший средневековый парадокс заключался в убежденности, что добро выступало союзником злодеев. Считалось, что люди не могут быть абсолютно добрыми и совершенными: им обязательно надо пройти полный круг греха, покаяния, искупления и только перед лицом смерти очиститься.

Закат религиозной драмы и театра Средневековья связан с бесконечными церковными запретами. Католическая церковь взялась за установление дисциплины и ввела строгую цензуру, не допуская никаких осмеяний христианства с его догмами и обрядами, искореняя всяческие пародии. Особенно яростно она нападала на них, обвиняя в безнравственности. Церкви, с ее проповедью аскетизма и ухода от мира, был ненавистен языческий мим с его любовью к жизни и ее радостям. Уже к концу IV в. церковь добилась того, что по воскресным дням представления мимов были запрещены. Однако это запрещение осталось безрезультатным. Актеров мимов отлучили от церкви. И все же мимы продолжали существовать как в Восточной, так и в Западной империи, хотя общественное положение актеров и актрис было по-прежнему чрезвычайно низким. Как и прежде, в мимах допускались выпады против властей, и за это актеры подвергались иногда жестоким наказаниям — вплоть до смертной казни.

Скованное страхом средневековое общество боялось, что религиозное вольномыслие превратится в политическое. К тому же люди стали неохотно отдавать свои личные средства на общественные начинания. Церковь запретила сначала мистерию, потом фарс. Мистерия на какое-то время забылась, но фарс как более гибкий жанр перекочевал в красочную комедию дель арте.

А дальше произошло вот что…

Из всех искусств только театр не может существовать без массового восприятия и большой аудитории. Средневековое мировоззрение какое-то время вполне удовлетворялось евангельскими сюжетами и мистериями. Творческие силы людей искали выхода из строгих рамок средневековых зрелищ и вскоре провозгласили главнейшую идею гуманизма: человек — хозяин своей судьбы. Карнавальные игры, вольное обращение с сюжетами античных авторов, лицедейство в любительских спектаклях, интерес к сильным личностям, стремление к свободе самовыражения раздвигали горизонты мира. Народы жаждали радости, смеха, оптимизма. Все страны захотели иметь свой театр.

Наше повествование о театральном искусстве уже не может быть привязано к эпохе. Время Возрождения стоит на раздорожье. Меняются пути исторического развития. Театральная культура Франции и Германии оказалась бедна событиями. На первый план выходит доселе неиз-

вестный театр Испании. По-прежнему удивляет Италия. Мощная заявка последовала с Британских островов: миру явился театр Шекспира.

Начиная с XVI в. театр вступает в новую фазу своей жизни, когда ярко выраженное лицо приобретают национальные театральные культуры. В Европе это английский, итальянский, испанский, французский, немецкий, русский театры. Уходит на дальний план Греция. Пробуждается лицедейство в Скандинавских странах. Начинает сказываться влияние театра Америки.

Читатель, прости автора за то, что мы вынуждены спрессовать повествование, проигнорировав конкретности Классицизма, Просвещения, Барокко. Отныне для театра наступило новое время, и мы реконструируем его по знаковым фигурам, которые не потускнели в прожекторах родившихся кинематографа и телевидения.

Часть II

Театр эпохи Возрождения

В истории всей мировой культуры XV–XVII вв. считаются очень значительными. В жизни европейского театрального искусства это время необычайно богато событиями. Театр как публичное и профессиональное лицедейство получает мощный импульс для своего развития. Он продолжает существовать на народной площадной сцене, но повсюду уже начинают строиться для него специальные здания. Сначала они были без крыши. Сцена украшалась коврами. Для трагедий над сценой делали легкий черный навес, для комедий — белый. Декорации отсутствовали. Популярными стали фарсы и пасторали. В театр стремились все слои населения, потому что там было весело и интересно. К тому же на первый план выходит актер как создатель литературного образа.

Своей вершины театр Возрождения достиг в Англии, но не менее значительные явления происходили в Италии и Испании. Позволим себе подробно рассказать о чуде века — английском театре и в дальнейшем сместим строгую хронологию в сторону других самобытных театральных культур. Они неравномерно развивались в период Возрождения и достигли вершины к XVIII столетию.

Английский театр

Древнейшие истоки театра в Англии, как и в других странах, — языческие обрядовые игры, которые включали процессии, танцы, пение и интермедии. Освободившись от своего первоначального культового содержания, некоторые из этих игр сохранились в английских деревнях вплоть до XIX в. Наиболее популярной из них была «Пахота в понедельник» (рисующая весеннее обновление природы в образе умершего и возродившегося крестьянина).

После введения христианства в Англию была завезена с континента церковная литургическая драма (XI в.). Как и в других странах Западной Европы, церковные драмы на библейские сюжеты исполнялись духовными лицами и разыгрывались первоначально внутри храма, а затем были перенесены на паперть, где возводились специальные декорации и сооружения. Присущие литургической драме элементы клоунады противоречили торжественности церковного обряда и вызвали в 1210 г. папский вердикт, запрещавший духовным лицам участвовать в спектаклях. Организация представлений перешла в руки средневековых гильдий и ремесленных цехов (под контролем духовных властей), а сами представления были перенесены из храма на городскую площадь. Так было положено начало народному мистериальному средневековому театру, достигшему высшего развития в XIV–XV вв. Костюмы и реквизит изготовлялись мастеровыми за счет общецеховых средств. Каждая группа исполнителей владела своим высоким помостом, установленным на повозку. Под помостом (за занавесками) одевались актеры, на помосте они играли. Празднество открывалось процессией исполнителей в костюмах и в гриме. На другой день происходило представление, во время которого повозки передвигались в определенной последовательности с улицы на улицу.

Другой метод постановки мистерии — исполнение на окруженной амфитеатром большой площадке или же за городом, на открытой поляне. Зрители обходили расположенные по кругу «домики», обозначавшие определенное место действия отдельных эпизодов мистерии. Здесь возник характерный для Англии жанр средневековой драмы — моралите. Впоследствии (с XV в.) моралите начали исполнять в закрытых помещениях.

Конец XVI — начало XVII в. — «золотой век» английского театра. Гуманистическая идеология эпохи Возрождения послужила основой развития драматургии (К. Марло, Р. Грин, Т. Кид, Дж. Лили, У. Шекспир, Б. Джонсон, Ф. Бомонт, Дж. Флетчер и др.). Тесно связанная с жизнью народа, выросшая на подмостках общедоступного демократического театра, английская драма, будучи реалистичной по своей сущности, выражала романтику эпохи. Внимание драматургов к развитию личности оказало огромное влияние на актерское искусство, центральной задачей которого стало изображение человека во всем богатстве его индивидуальных особенностей.

Три вида английского театра зафиксированы в эпоху Возрождения.

1. Любительский и по существу народный. Это бродячие актеры. Они дают представления во дворах гостиниц. Обходились без декораций и крыши. Их преследовали пуритане.

Пуритане (от лат. puris — простой, чистый) превозносили трудолюбие, бережливость, воздержание от забав, от-

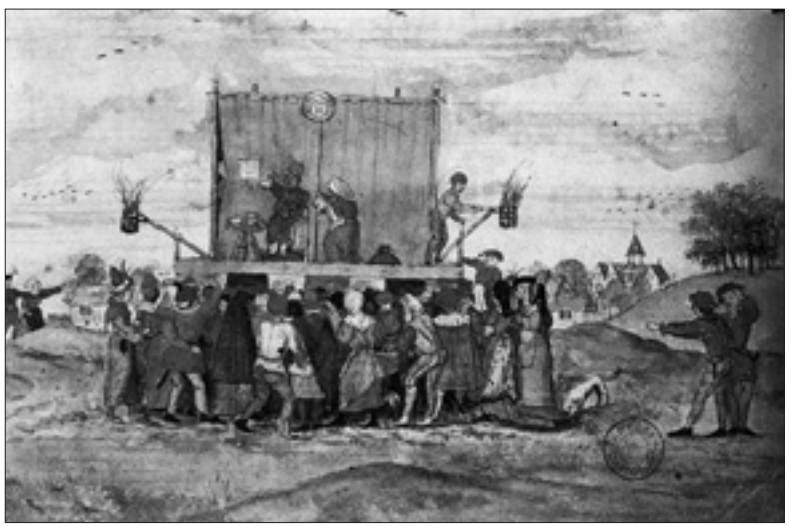
рицали роскошь. Они носили гладкие темные одежды без украшений.

Эти люди, занятые накоплением сокровищ, считали театр злом по следующим причинам:

1) религиозные мотивы (отвлекает от церкви);
2) моральные (плодит лень, разврат, нарушает дисциплину);
3) гигиенические (скопище людей разносит заразу и приводит к эпидемиям).

Но бродячие труппы (5–6 человек) были популярны. Публика гостиниц стояла вдоль стен и на открытых галереях. Внизу, во дворе, рядом с лошадьми играли актеры. Это в дальнейшем определило планировку английского театра.

Актерские труппы преследовались за бродяжничество. Их сажали в тюрьмы. Освобождали за выкуп. Актеры стали прибегать к покровительству частных лиц и именовали себя так: «Слуги графа Лестера», «Слуги лорда-камергера», «Слуги королевы» и т. д.



Англия, 1540 г. Бродячие актеры

К 1576 г. одному актеру из бродячей труппы, Джеймсу Бербеджу, пришла мысль построить специальное помещение. Он взял в аренду на 20 лет место на севере Лондона. Продал дом, лавку, одежду. Построил театр по форме гостиничного двора и назвал просто «Театр».

Декораций не было. Зрители стояли на земляном полу. Аристократам ставили табуреты по бокам сцены. Был навес — балкон. Женские роли играли мальчики.

2. Школьный (при колледжах и университетах). Еще этих людей с хорошим образованием и демократическими взглядами называли «университетские умы». Они стали создавать драматургию. Это были пьесы в авантюрном романтическом духе эпохи. Авторы внимательны к развитию личности. Так в пьесах появляется яркий герой — мужественный и дерзкий человек из народа. Правда, в герое еще не было понимания ответственности перед обществом.

Развитие театра и создание драматургии идут параллельно.

До этого момента считали, что драматургия вторична. Она обслуживает театр. В Англии эпохи Возрождения драматургические тексты вырвались вперед. Это было связано с принципиально новыми идеями.

Впервые в мире литературы драматурги стали зарабатывать на жизнь литературным трудом, хотя сами жили беспорядочно и рано погибали. Постепенно у авторов — «университетских умов» — начала устанавливаться связь с бродячими театрами. Для умных текстов, как известно, нужны опытные актеры.

3. Профессиональный. Правительство, пуритане и муниципальные власти не пускали театр в города. Тогда профессионалы стали осваивать окраины Лондона. Здесь были трактиры, публичные дома. Публика охотно развлекалась.

Стали появляться крытые помещения для элиты с дорогими билетами. Они носили романтические названия: «Роза», «Лебедь», «Фортуна», «Куртина», «Глобус».

Спектакли начинались в 3 часа дня и шли дотемна. Для этого требовались зрелищные пьесы со смертями и убийствами.

Много сделала для утверждения театра королева Елизавета. Она знала много языков, любила музицировать, танцевать, полюбила театр. Вообще интерес первого лица способствует развитию любой отрасли. Достаточно вспомнить любовь к театру российской царицы Екатерины, французского короля Людовика XIV, немецкого герцога Карла, при которых процветала театральная культура.

В Англии XVI в. была мода на все итальянское, и пьесы шли на латинском языке. В придворных театрах и в маскарадах делался упор на музыку. Но театру нужны были свои оригинальные пьесы. И тогда королева обратила внимание на «университетские умы».

Джон Лили работал при королевском дворе и писал жеманные пасторали. Настоящий прорыв в драматургии совершил Кристофер Марло.

В истории английского театра Кристофер Марло, проживший очень короткую жизнь (всего 29 лет), является непосредственным предшественником Шекспира. Что же принципиально новое предложил этот «титан сцены», как называли его англичане? Вспомним, что религиозный многовековой и аллегорический театр изображал не людей, а добродетели и пороки. Марло впервые стал лепить живые человеческие образы, что позволило критике сравнить их с великими скульптурами Микеланджело.

Уже были сделаны некоторые прогрессивные шаги в театре авторами «школьной драмы». Они работали в замкнутых стенах университетов и школ. А Марло вынес свое творчество широкой публике. То же сделал позже и Шекспир. Фактически они были ровесниками, но Шекспир в каком-то смысле считал Марло своим учителем в деле создания реалистической драмы. Марло, бесспорно, также повлиял на Гёте с его великим «Фаустом».

Кристофер Марло (1564–1593)

Кристофер Марло родился 6 февраля 1564 г. в городе Кентербери (он был всего на два месяца старше Шекспира). Отец его, Джон Марло, владел небольшой обувной мастерской, в которой, вероятно, несколько наемных рабочих продолжали по старинной традиции именоваться «учениками». Имя Джона Марло занесено в список бюргеров города Кентербери. Он был членом местной гильдии башмачников. Итак, Кристофер Марло, как и Шекспир, был выходцем из провинциальной буржуазии средней руки.

Кристофер Марло сначала учился в местной школе. Затем родители отправили его в Кембриджский университет, выхлопотав для него стипендию. Эта стипендия (учрежденная епископом Паркером) говорит о том, что родители прочили Кристофера в священники.

Кембриджский университет той эпохи строгостью своего устава напоминал монастырь. Как и монахам в некоторых католических монастырях, студентам разрешалось выходить за ворота только вдвоем, причем один должен был следить за поведением другого и докладывать о замеченных проступках начальству. За этой строгой и чинной внешностью скрывались мотовство и распущенность богатых и полуголодное существование бедных студентов. «Молодой джентльмен, — пишет современник, — поступает в университет, чтобы носить одежду студента и впоследствии рассказывать, что он учился в университете; отец посылает такого сына в университет, так как слыхал, что университеты являются лучшей школой фехтования и танцев». Многие студенты Оксфорда и Кембриджа были бедны. Марло во всяком случае не принадлежал к привилегированному студенчеству. Недаром впоследствии драматург заставил героя своей трагедии Фауста мечтать о том, как он прикажет «наполнить школы шелками, в которых могли бы щеголять студенты». Итак, Марло учится в университете, готовясь к церковной карьере. Несомнен-

но, в студенческие же годы он размышляет над темой, им впоследствии возлюбленной, — критикой религиозного мировоззрения. Вольнодумство вообще было распространено среди студентов.

Марло окончил университет. Вместо церкви он оказался на подмостках лондонского «театра для широкой публики». По преданию, он сначала был актером, но, сломав ногу во время представления, вынужден был отказаться от актерской профессии. В 1587 г. Марло выступил как драматург с первой частью своего «Тамерлана Великого». Успех трагедии побудил Марло продолжать ее, и в следующем, 1588 г. появилась вторая часть. В результате — грандиозная эпопея в десяти действиях.

Из всех образов, созданных Марло в этой эпопее, ярче всех запоминается, конечно, «огненный Тамерлан». Он «высок и прям станом. Крупны члены тела его, крепки суставы; на его широких плечах уместилась бы ноша старого Атласа». Этот «скифский пастух» становится победителем царей. В его колесницу впряжены два царя. «Эй вы, изнеженные азиатские клячи, что плететесь по двадцать миль в день!» — кричит он, подгоняя их бичом. За ним в его войске идут такие же, как и он сам, люди плебейского происхождения. «Те, что кажутся глупыми деревенскими парнями, станут, быть может, во главе великого войска, под тяжестью которого заколеблются горы».

Чувства мгновенно отражаются на лице Тамерлана: «Его нахмуренное чело предвещает смерть, ясное чело — дружбу и жизнь». Когда сердце его полно гнева, его «глаза сверкают, как кометы, грозя мщением, и бледность покрывает щеки». Тамерлан полон несокрушимой воли. «Я крепко заковал судьбу в железные цепи: своей рукой вращаю я колесо счастья, и скорее солнце падет, сорвавшись со своей сферы, чем победят или убьют Тамерлана», — говорит он о себе. И в другом месте: «Для Тамерлана «хочу» значит «будет». Чтобы научить своих сыновей не бояться ран, он сам ранит себя в руку. Более всего ненавистны ему трусость

и изнеженность. Когда один из его сыновей уклоняется от битвы, он, негодуя, закалывает его.

Ни на минуту не следует забывать, что «партер» театра, для которого писал Марло, был сплошь заполнен народным зрителем (в большинстве — подмастерьями). Марло специально демократизировал своего Тамерлана: исторический Тамерлан был знатного рода, у Марло он простой пастух. Враги Тамерлана, старинные цари Азии, ненавидят его прежде всего как плебея. Для них он — «низкородный татарин», «разбойник с Волги», «дьявольский пастух».

Успех «Тамерлана» вызвал негодование в лагере пуритан.

В 1590 г. Марло пишет трагедию «Мальтийский еврей». В центре — злой и жадный банкир. Среди мрачного действия есть проблеск — двое любящих молодых существ: дочь банкира и молодой испанец. Но их родители враждуют. Молодые люди погибают. Есть основания считать эту линию основой для шекспировских «Ромео и Джульетты». Джульетте, как и героине Марло — четырнадцать лет.

Через два года Марло написал историческую хронику «Эдуард II», и опять возникает сопоставление этого героя с шекспировским «Генрихом IV». Считали, что Марло даже помогал Шекспиру писать «Тита Андроника».

В 1587 г. во Франкфурте в Германии была напечатана легенда о докторе Фаусте, продавшем свою душу дьяволу. Книга эта была переведена на английский язык. Марло использовал сюжет легенды для своей «Трагической истории доктора Фауста» (написанной им, вероятно, в 1589 г.), но внес в этот сюжет новое содержание. Фауст Марло — вольнодумец, который, продав душу свою Люциферу, бросает вызов религиозному мировоззрению. У Марло Фауст поступает так потому, что хочет добыть «золотые дары знания». Марло противопоставляет знание — религии. Знание — путь к «сокровищнице природы», путь к богатству и могуществу. Фауст мечтает заставить подвластных ему духов добывать ему «золото Индии и жемчуг со дна океа-

на», хочет окружить свою родину высокой медной стеной, изменить течение Рейна, перекинуть мост через Атлантический океан, грандиозными сооружениями слить Европу и Африку в единый материк. Все это нужно Фаусту для личного обогащения и могущества.

Трагедии Марло написаны «белым стихом» (нерифмованным пятистопным ямбом). Марло сумел придать этому стиху звучность и драматическую выразительность и надолго утвердил его господство на английской сцене.

В ходе развития трагедии перед нами проходят три образа Фауста: Фауст, жаждущий знания; Фауст, получивший в руки ключ к «сокровищам природы»; и, наконец, гибнущий Фауст. Конечно, причина его гибели — не «божественное возмездие», как говорится в финале. В развязке «Фауста» важны страдание и гибель самого Фауста. Его потрясающей силы монолог — вопль отчаяния гибнущей одинокой человеческой личности, которая чувствует свое бессилие. На беспредельную свободу личности новые, капиталистические отношения и новая «мораль» накладывали цепи, тяжесть которых была еще более ощутима. Отсюда понятен основной факт в развитии творчества Марло: переход от оптимизма «Тамерлана» к трагическому пессимизму «Фауста». В истории мировой литературы Марло является первым писателем, создавшим художественное произведение на сюжет легенды о Фаусте. «Как это грандиозно!» — сказал Гёте, прочитав трагедию Марло.

Марло был известен в Лондоне не только как драматург, но и как открытый проповедник атеизма. «Марло утверждает, что начальной причиной возникновения религии было держать людей в страхе», — доносил на Марло в Тайный совет некий Ричард Вейнс, который тут же доказывал необходимость «закрыть рот столь опасному члену христианского общества». За Марло давно зорко следил Тайный совет. Пуритане ненавидели «этого лающего пса», как они называли Марло.

Весной 1593 г. на улицах Лондона происходили волнения. Резко поднялись цены на продовольствие. Толпа, состоявшая в большом числе из подмастерьев, разбивала лавки и склады. Правительство приказало закрыть «театры для широкой публики», так как они являлись местом сборища слуг, подмастерьев, матросов, отставных солдат. Среди волновавшейся толпы стали распространяться какие-то листовки. Тайный совет приказал немедленно разыскать авторов.

Тень пала на Кристофера Марло.

Следственный протокол по делу об убийстве Марло, найденный в 1925 г., не оставляет сомнения в том, что убийство было делом рук Тайного совета. Недаром при убийстве двадцатидевятилетнего поэта, заколотого кинжалом в маленькой таверне в Дептфорде, присутствовал агент Тайного совета.

Пуритане ликовали по поводу смерти Марло. Они распространили слух о том, что он случайно напоролся на собственный кинжал и что, умирая, продолжал изрыгать хулу и проклятие. «Сей человек дал чрезмерную волю уму своему, — злорадствовал современник, — он писал книги, в которых утверждал, что в святой Библии одни только лживые и пустые сказки и всякая религия не что иное, как политический вымысел. Но зри, благочестивый читатель, на какой крюк пагубы и отмщения насадил Господь этого лающего пса».

На смерть Марло намекает Шекспир в своей пьесе «Как вам это понравится». Шут Оселок говорит о поэте Овидии, сосланном императором Августом: «Своенравнейший поэт, честный Овидий, жил среди варваров». И далее: «...Когда стихов твоих не понимают, когда уму твоему не вторит послушное дитя — понимание, это ранит тебя ударом более смертельным, чем крупный расчет в маленькой комнате». Тайный совет королевы навсегда «рассчитался» с гениальным поэтом.

Замечательный драматург погиб как раз в то время, когда звезда Шекспира только начала восходить.

Зрители времен Шекспира

Публика была шумной, пестрой, буйной и хотела от театрального представления
стремительного действия,
многоцветных шествий,
эффектных убийств,
фехтования,
песен,
музыки.

Они оглушительно щелкали орехи, потягивали легкий алкоголь (эль), хлопали по заду красоток, которые захаживали в театр из соседних увеселительных заведений. Они стояли по три часа на ногах под открытым небом. При этом они умели увлекаться сценой до самозабвения, во все верили, мобилизовывали свою фантазию. Они любили то, что мы сегодня называем массовой культурой: общепонятное, полное развлекательных событий, таинственных преступлений, подслушивания, подсматривания, отравлений, страстных монологов, поединков, обязательно любви и таких шуток, чтобы укладывали наповал. Но не удивляйтесь. Именно такой пьесой был для них шекспировский «Гамлет».

Казнь Карла I. Зрители в ужасе перед эшафотом

В ложах галереи могли сидеть знатоки, студенты-юристы. Прямо возле актеров на полу сидели разодетые светские молодые люди. Все они были истинными ценителями театра и сами «ладили» театральные представления. В Англии никто не интересовался именами авторов пьес, но расспрашивали об их доходах. Драматурги ругали публику, но писали для нее ради источника дохода. Шекспир писал для лондонского простонародья и приноравливался к его вкусам. Пьес не публиковали, потому что иначе станут читать и не пойдут смотреть.

Конкретные реалии театра времен Шекспира дошли до нас через живопись. Тогда художники много писали на шекспировские темы. Особенно любили исторические сюжеты, которые, кстати, в творчестве Шекспира мы, сегодняшние, ценим мало. Вся английская школа исторической живописи состоит из картин на сюжеты из пьес Шекспира. Привлекали парадные, громкие события и великие герои. Так, Офелию любили изображать почти рафаэлевской мадонной с лилией в слабой руке. Любили в спектакле выводить на сцену детей, чтобы все умилялись.

Театр Дорсет Гарден, Англия. Можно въехать с водоема

Уильям Шекспир (1564–1616)

Самый серьезный труд о творчестве Шекспира принадлежит английскому ученому Джеймсу Холливеллу (конец XVIII в.). Это главный источник для дальнейших биографов («Очерки о жизни Шекспира» в двух томах, которые выдержали семь переизданий).

Биография и «шекспировский вопрос»

Краткая биография Уильяма Шекспира выглядит так.

Отец — Джон Шекспир, преуспевающий ремесленник, занимался выделкой кожи, позже собирал налоги.

Мать — Мэри Арденн, дочь богатого фермера.

Уильям — третий сын в семье. Родился в апреле 1564 г. в Стратфорде-на-Эйвоне. Всего в семье было восемь детей. Женился Уильям на Энн Хетеуэй, дочери фермера. Родили двое детей. С 1585 г. никаких сведений об Уильяме нет. В 1592 г. появилось сообщение об актере, поэте и драматурге Шекспире. Предполагают, что Шекспир умер в апреле 1616 г. от лихорадки. Искаженный почерк под завещанием. Никаких рукописей не оставил.

Перу Шекспира принадлежат 2 поэмы, 154 сонета и 37 пьес. В тогдашней Англии на сочинительство пьес смотрели как на внутреннее, чисто профессиональное дело театра. Хотя пьесы Шекспира и пользовались огромным успехом у зрителей, никто особенно не интересовался личностью автора (что же касается поэм и сонетов Шекспира, то при его жизни они не получили настоящего признания).

Скудость биографических сведений явилась благоприятным обстоятельством для возникновения «шекспировского вопроса», отрицающего авторство Шекспира. Прославленные произведения приписывают то философу

и государственному деятелю Фрэнсису Бэкону, то кому-нибудь из аристократических театральных завсегдатаев того времени или графу Оксфорду.

Среди претендентов на авторство назывались: граф Эссекс Роберт Девере, поэт и драматург Кристофер Марло. граф Рэтленд Френсис Мэннерс и его жена Элизабет Сидни-Рэтленд, графиня Пенбрук и ее литературный кружок и многие другие известные аристократы елизаветинской эпохи, включая даже саму Елизавету.

В пользу авторства графа Рэтленда говорит то, что во время обучения в Падуанском университете у него были друзья Розенкранц и Гильденстерн (имена друзей Гамлета по университету), а сам Рэтленд выполнял дипломатические поручения при датском дворе.

Среди тех, кто тщательно исследовал биографию и творчество Шекспира и поставил под сомнение его авторство, наш современник белорус, военный юрист Эдуард Весенин. Его страницы «шекспировского вопроса» основываются на тех же несоответствиях, что и у других исследователей. Многих поражало несоответствие личности Шекспира-актера и личности автора гениальных произведений. Чарльз Диккенс писал: «За именем Шекспира кроется какая-то тайна». Генри Джеймс: «Шекспир — величайший мистификатор, когда-либо существовавший в этом мире». Марк Твен: «Шекспир — это самый великий из никогда не существовавших людей». К тому же при жизни Шекспира никто из его современников не называл его автором. Актер-Шекспир оставил немало знаков своей необразованности. Он ни разу не написал правильно свою фамилию. Вся его семья была неграмотной, они подписывались крестами. Единственные сохранившиеся автографы самого Шекспира написаны неуверенным, ученическим почерком. Неужели эта рука человека, исписавшего тысячи страниц?

Шекспир-актер не окончил даже средней школы в Стратфорде. А Шекспир-автор владеет французским, гре-

ческим и итальянским языками. В «Генрихе V» сцена написана целиком на французском. В одной из пьес Шекспир, перечисляя учебные дисциплины, которые преподавались в Падуанском университете, пользуется студенческим сленгом. У. Ковел в книге, вышедшей в 1595 г., называет среди знаменитых питомцев Кембриджа Шекспира. Кого он имеет в виду? Шекспир-актер ни в Кембридже, ни в Падуе не учился, его нет в списках студентов: следовательно, Ковел называет литературный псевдоним человека, который учился там под собственной фамилией, но которого Ковел прекрасно знал. Шекспир-автор досконально знает Северную Италию — даже употребляет местные названия, но Шекспир-актер никогда в Италии не был. Шекспир-автор знает военное и морское дело, Шекспир-актер никогда не принимал участия в баталиях. Шекспир-автор в своих сонетах жалуется на бездетность, мечтает о продолжении рода, сетует на хромоту, тяжелое заболевание ног, которое лечил на курорте в Бате. Шекспир-актер имел троих детей, болезнью ног не страдал. Когда стратфордский Шекспир умер, Англия этого не заметила — никто из писателей, никто из поклонников-аристократов не приехал на похороны. Хотя даже король, по свидетельствам современников, почитал его творения чуть ли не наравне с Библией. Наконец, как объяснить тот факт, что Шекспир, заклеймивший ростовщичество в своем творчестве, сам преспокойно занимался этим ремеслом, отнюдь не уважаемым даже в низах общества?

Авторство приписывается аристократам, которые обладали «романтическими» биографиями, в большинстве случаев, впрочем, недостоверными.

Существует также гипотеза о том, что автором пьес является талантливый драматург и поэт Кристофер Марло. Она строится на теории заговора. Раннюю смерть Марло объяснили тем, что он симулировал свою смерть и продолжил свою деятельность подпольно. Написанные пьесы отдавал Шекспиру-актеру, который их ставил и выдавал за свои.

Была выдвинута гипотеза о коллективном авторстве нескольких аристократов — так называемый литературный «кружок Феникса». В подтверждение гипотезы о коллективном авторстве указывали, что словарный запас шекспировских произведений равнялся двадцати тысячам слов, тогда как среднестатистический англичанин обладает запасом в пять тысяч.

По ряду сопоставлений на имя «Шекспир» мог все же претендовать граф Рэтленд. Рэтленд знал много языков, историю культуры, мифологию, историю религии, принимал участие в военных кампаниях, следовательно, знал морское и военное дело. У Рэтленда не было детей. Рэтленд лечился от болезни ног на курорте в Бате. Рэтленд побывал в Северной Италии. Рэтленд учился в Кембридже и Падуе. В списках Падуанского университета были найдены фамилии студентов Розенкранца и Гильденстерна. Более того, эти студенты были из Виттенберга — так же, как и персонажи «Гамлета». Случайное совпадение здесь исключено. После того как вышло первое издание «Гамлета», Рэтленд посетил Данию, побывал в Эльсиноре, в гамлетовском замке — английский король посылал его вручать орден датскому королю. Сразу после возвращения Рэтленда в свет вышло второе издание «Гамлета», где датские имена исправлены соответственно с произношением датчан. Внесены некоторые местные реалии, например, существующий в реальности «занавес королей», за которым Гамлет закалывает Полония. Рэтленд умер в 1612 г. Тогда же прекратилось творчество Шекспира.

О Шекспире все же сохранился ряд высказываний его современников (хотя бы того же Бена Джонсона), и ни один из них не обмолвился о какой-либо «тайне». Никто не высказал и тени сомнения позднее, когда долго была жива память о Шекспире в актерской среде, особенно им гордившейся. Ни актер Томас Беттертон, знаменитый исполнитель роли Гамлета, впервые собравший в конце XVII в. биографические сведения о Шекспире,

ни первый биограф Шекспира, Николас Роу, не сомневались в его авторстве.

Творчество Шекспира

Исследователи довольно условно делят творчество Уильяма Шекспира на три периода и озаглавливают их так: оптимистический, трагический, романтический. Более точно будет использовать хронологический принцип.

Ранний: поэмы «Венера и Адонис», «Лукреция». Сонеты. Пьесы «Комедия ошибок», «Два веронца», трагедия «Тит Андроник» (1590–1594).

Зрелый: «Укрощение строптивой», «Бесплодные усилия любви», «Сон в летнюю ночь», «Виндзорские насмешницы», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь», «Все хорошо, что хорошо кончается». Исторические драмы (до 1607): «Король Генрих VI», «Ричард III», «Король Джон», «Ричард II», «Генрих VI», «Генрих V», «Юлий Цезарь», «Кориолан». Трагедии: «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Антоний и Клеопатра», «Король Лир», «Макбет», «Тимон Афинский». Драмы: «Венецианский купец», «Троил и Крессида», «Мера за меру», «Перикл».

Поздний: «Зимняя сказка», «Цимберлин», «Буря», «Король Генрих VIII».

Пьесы Шекспира переведены на все языки мира и поставлены на сцене. Все пьесы его экранизировали. К середине прошлого века имелась такая статистика: «Гамлет» снимали более тридцати раз. «Макбет» — восемнадцать. «Ромео и Джульетту» экранизировали тридцать пять раз. «Отелло» — тридцать три. На нынешний день все эти цифры надо увеличить вдвое, а то и втрое.

Шекспир не мог быть гением-самородком из так называемых простых, поскольку громада его текстов скреплена просветительским духом. Кто бы ни был тот загадочный автор (или группа авторов), прежде всего

он — могучий аккумулятор культуры, раскрепостивший и зарядивший подавленные религиозной косностью мозги Средневековья. Уровень осведомленности и философского аппарата, который явил своему, совсем недалеко ушедшему от варварства, веку так называемый Шекспир, не очень разумно списывать на озарение, на игру гения, возжегшего темного артиста-самоучку. Закрепленный силой текста культурный потенциал может быть лишь усердно воспитан. Шекспир создан из поколений просвещенного духа. Хотя Шекспир и был свидетелем огромного успеха своих пьес, слава его начала расти лишь с конца XVII в. В следующем столетии появились первые переводы его пьес на другие языки, в том числе и на русский. С тех пор беспрерывно продолжается работа над изучением творчества Шекспира.

Объем и задачи данной книги не позволяют сколько-нибудь подробно разобрать пьесы этого гения. Остановимся на нескольких.

К 1600 г. начинается период (1601–1609) его творчества, отмеченный прежде всего созданием четырех великих трагедий: «Гамлета» (1601), «Отелло» (1604), «Короля Лира» (1605) и «Макбета» (1605). Поэт стал проницательнее наблюдать жизнь, глубже раскрывать и беспощаднее разоблачать чудовищные противоречия окружавшей его действительности. «Зеркало» его искусства стало шире.

Переход к трагическим сюжетам был в те годы уделом не одного Шекспира, но и многих современных ему драматургов. На английской сцене в большом числе появились мрачные, как бы «встревоженные» трагедии, в которых мы часто встречаем протестующего героя — жертву несправедливости, горько осуждающего царящий вокруг порок и взывающего к отмщению. Во всех этих пьесах отразилась сумрачная, тревожная атмосфера тех лет.

В истории известен такой случай. В сентябре 1607 г. два британских торговых корабля «Гектор» и «Дракон», принадлежавшие Восточно-Индийской компании, про-

плывали мимо берегов Африки. Прошло много дней с тех пор, как корабли покинули Англию. Далека заветная цель путешествия — Индия. Матросы томились, скучали, начинали постепенно озлобляться. В любую минуту могли вспыхнуть драки, а то и бунт. Это понимал опытный капитан «Дракона» Уильям Киллинг. Нужно было срочно занять матросов делом, которое целиком поглотило бы их досуг и дало безопасный выход энергии. Не устроить ли театральное представление? Одни будут заняты подготовкой спектакля, другие — ожиданием удовольствия, которое многим из них было знакомо в Лондоне. Но что ставить? Что-нибудь популярное, общепонятное, полное развлекательных событий, таинственных преступлений, подслушивания, подсматривания, отравлений, страстных монологов, поединков, чтобы в пьесе непременно была любовь, а шутки, отпускаемые со сцены, могли бы уложить матросов наповал. Капитан принял решение. Ставить надо **«Гамлета»**.

Трагедию Шекспира сыграли на борту «Дракона» дважды. Второй раз — через несколько месяцев, в мае 1608 г., вероятно, по просьбе команды. «Я позволяю это, — записал капитан Киллинг в журнале, — ради того, чтобы мои люди не бездельничали, не занимались азартными играми и не дрыхли».

Выбор пьесы для матросской самодеятельности 1607 г. способен привести нас в замешательство. Лондонцам начала XVII столетия он показался бы вполне естественным. «Гамлет» был любимой пьесой столичного простонародья и долго не сходил со сцены «Глобуса».

«Гамлет» нравился всем: неграмотным плебеям и ученым литераторам, которые составляли елизаветинскую публику.

Аудитория «Глобуса» была чрезвычайно многообразна по социальной структуре. В ложах галереи могли сидеть знатоки, ученые, студенты, юристы, известные пылкой любовью к театру, — они и сами устраивали у себя театральные представления. Прямо на подмостках возле актеров располагались расфранченные светские молодые люди, что вовсе не мешало многим из них быть истинными ценителями сценического искусства. Плебейский партер по большей части был ни к чему не способен, кроме шума.

Способны ли они были понять сложнейшее, глубочайшее, загадочнейшее из творений Шекспира, трагедию-тайну, над объяснением которой уже двести лет бьются лучшие умы человечества? Что современники видели в «Гамлете» — то же, что и мы?

Знаменитый русский режиссер Николай Охлопков в середине 50-х гг. XX в. потряс театральную Москву своим «Гамлетом». Самым молодым из трех исполнителей был у него двадцатидвухлетний Михаил Козаков. Вторым — сорокадвухлетний Евгений Симонов. Третьим — шестидесятилетний Михаил Астангов. Столь значительная разбежка в возрасте была не принципиальной, так как темой спектакля было: «Мир — тюрьма». В ней все равны. Вот как сам режиссер объяснял свой замысел.

«Гамлет. *Дания — тюрьма.*

Розенкранц. *Тогда весь мир — тюрьма.*

Гамлет. *И превосходная; со множеством затворов, темниц и подземелий; причем Дания — одно из худших.*

В тюрьме пытают мудрость. Там истязают человеческий дух.

Там — Гамлет, «окутанный горем», как сказал Уолт Уитмен.

Там — Офелия, любовь его, нежное, чистое, поэтическое создание.

Там — Горацио, верный и умный друг Гамлета.

Там — бродит, стеная и мучаясь, призрак отца Гамлета.

Там — народ, доведенный до отчаяния, как океан, границы перехлынув, врывается в королевский замок, чтобы требовать правды. Все они — пленники этой тюрьмы.

И никто не поднесет к их запекшимся губам хотя бы каплю счастья.

Гамлет восстает против холодных объятий этой тюрьмы. Трагична участь тех узников ее, что стоят в стороне от борьбы и ждут, в то время как армия убийц все растет. Трагична участь и тех, кто слишком рано или поздно отвечает ударом на удар.

Это тюрьма из крепких стен, давящих все живое, человеческое, благородное, вдохновенное. Эти стены из смеси одичания, филистерства, лицемерия, подлости, они похожи на чугунные надгробные плиты.

Здесь существует — гнев.

Здесь, под черными сводами дня, гулко отдаются шаги, как в огромном храме. Но здесь проповедуют евангелие убийц.

Здесь эхо долго разносит вопли и стоны узников, отскакивая от одной стены и бросаясь к другой, как птица, бьющаяся о прутья клетки, пока, обессиленная, не падает замертво.

Здесь царство тоски и скорби. Скорби о неустройстве земной жизни, той самой «мировой скорби», без которой Гамлет — не Гамлет.

Как здесь высоко, как здесь темно! Очень, очень высоко! И какая здесь кромешная тьма! А если сюда проникает солнечный или лунный луч, — он застывает, пораженный тьмою».

Еще один замечательный актер Иннокентий Смоктуновский в свои сорок лет сыграл Гамлета в фильме Григория Козинцева и очень высоко ценил эту удачу судьбы, хотя, казалось бы, переиграл на сцене и в кино все лучшие роли мирового репертуара. Вот как он описывает проводы своего погибшего на фронте отца:

«...Он шел по пыльной дороге сорок первого года. Огромный и рыжий, смущенный, что ему поминутно приходилось подбирать ногу в строю. Человек, портрет которого я носил в медальоне Гамлета, портрет моего отца — Михаила Петровича Смоктуновского. Человека добрых шалостей, игры, человека залихватского характера, ухарства и лихачества. Он вскормил меня, и тогда я провожал его в последний раз по кричащей взволнованной дороге к эшелону, уходившему на фронт. Мне не нужно было искать его в строю.

Два метра удивительно слаженных мускулов, рыжая по-мужски красивая голова виделись сразу. Я со страхом подумал: какая большая и неукротимая мишень. Я бежал, меня трясло. Очевидно почувствовав, он поймал меня взглядом и отрывисто бросил:

— Ты что?

— Ничего...

В горле пересохло. Он изучающе помолчал и крикнул:

— Ты смотри!

Он ушел.

А я смотрю.

Я помню. Я смотрю».

Мы привыкли видеть в Гамлете второе «я» автора, приучились смотреть на Эльсинор и на весь мир глазами принца Датского. Но недаром Гамлет без устали укоряет себя, и отнюдь не только в медлительности. Мы даже самообвинение героя готовы толковать в его пользу, восхищаясь его нравственной требовательностью к себе. Однако Гамлету есть в чем себя упрекнуть. Пытаясь вправить суставы «вывихнутого века», он, гуманист и интеллигент, должен вступить на путь, чреватый нравственными опасностями. Когда Горацио в финале обещает поведать людям «повесть бесчеловечных и кровавых дел», он, быть может, разумеет не одного лишь Клавдия с его слугами. Гамлет пойман в ловушку. Ему приходится говорить с Клавдиевым миром на одном языке. В конце концов, на одно убийство, пусть даже оно «гнуснее всех и всех бесчеловечней», Гамлет отвечает пятью и невольно оказывается причастен к гибели Офелии.

В театральной истории трагедии о принце Датском «все было». Даже футбол и молодой игрок Клавдий. Современная версия «Гамлета», принадлежащая перу Тома Стоппарда, начинается с того, что на сцену выбивают фут-

больный мяч. Первым, кто сделал Клавдия ровесником героя, был не кто иной, как педантичный ревнитель реконструкции елизаветинского театра Уильям Поул.

«Гамлет» обладает необъяснимым свойством, подобно чуткому сейсмографу, улавливать и отзываться на малейшие колебания исторической почвы, движения социального времени. Эта пьеса, говоря словами Шекспира, призвана «держать как бы зеркало перед природой, являть... всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток». У всякого времени, всякого поколения, как известно, свой Гамлет.

Но трагедия Шекспира — не пустой сосуд, который всяк наполняет на свой лад. Было и есть в театре и критике множество Гамлетов, но есть и один Гамлет — шекспировский. Существует в пьесе нечто, составляющее ее неизменную суть: история принца Датского — это история страдающей мысли, потрясенного сознания.

В основу сюжета «Гамлета» положена старинная легенда, впервые записанная в начале XIII в. датчанином Саксоном Грамматиком. Эта легенда рассказывает о том, как юный Гамлет, притворившись безумным, чтобы не оказаться опасным в глазах своих врагов, отомстил своему дяде за смерть отца. Легенда благополучно завершается торжеством Гамлета. В 70-х гг. XVI в. эту легенду пересказал французский писатель Бельфоре в своих «Трагических повестях». В следующее десятилетие на лондонской сцене шла пьеса о Гамлете; она была написана, вероятно, Томасом Кидом, автором неистовой мелодрамы, озаглавленной «Испанская трагедия» и принадлежавшей к жанру, как говорили тогда, «трагедии грома и крови». Дошекспировская пьеса о Гамлете до нас не дошла. Сохранилось лишь упоминание о ней писателя Томаса Лоджа; последний в 1596 г. иронизировал над «Призраком, который кричит на сцене жалобно, как торговка устрицами: «Гамлет, отомсти!» В 1601 г. появился шекспировский «Гамлет».

Об этой трагедии написано огромное количество книг и статей, выдвинуто множество теорий, пытающихся объяснить характер Гамлета и его поступки. Но исследователи обречены вечно блуждать в потемках, пока они не обратятся к эпохе Шекспира, отразившейся в его трагедии. Дело тут, конечно, не в том, что Гамлет будто слабый от рождения, ведь он сам говорит, что у него есть «воля и сила» (акт IV, сцена 4). Вопрос гораздо глубже. Шекспировское время породило гуманистов-мыслителей, которые, видя окружающую ложь и неправду и мечтая о других, справедливых человеческих отношениях, вместе с тем остро чувствовали свое бессилие воплотить эту мечту в действительность.

Этот разлад между мечтой и действительностью часто порождал чувство глубокой скорби, мучительного недовольства собой, тревожного беспокойства. Гамлет весь в смятении, весь в искании. Он порывист, легко переходит от одного настроения к другому. Каждый раз он появляется перед нами в новом состоянии: то он скорбит об отце, то, охваченный отчаянием, обращается к Призраку все с тем же неразрешимым для него вопросом: «Что делать нам?», то тепло приветствует Горацио, то издевается над Полонием, то (после сцены «мышеловки») хохочет над разоблаченным королем... При этом Гамлет — отнюдь не безрассудный «мечтатель», смотрящий на жизнь сквозь «романтический туман». Он ясными глазами видит жизнь — иначе бы он так не страдал.

В течение всей трагедии Гамлет — страстный, негодующий обличитель. «Каждое слово Гамлета есть острая стрела, облитая ядом», — писал В. Г. Белинский в своей замечательной статье «Гамлет», драма Шекспира: Мочалов в роли Гамлета». Сила Гамлета не в том, что он разрешил вопрос, но в том, что он поставил вопрос о несправедливости окружающего его мира, который он называет тюрьмой, «и притом образцовой, со множеством арестантских, темниц и подземелий» (акт II, сцена 2), и, как мог и как умел, разоблачал этот мир.

Вчитавшись в трагедию, нетрудно заметить, что сквозь очертания древнего датского замка ясно проступает ари-

стократический замок эпохи Шекспира. Племянник владельца замка уезжает в университет, где знакомится с такими книгами, как, например, «Утопия» Томаса Мора. Вернувшись в замок, он смотрит на окружающее другими глазами.

Сюжет **«Отелло»** Шекспир в основном заимствовал из новеллы «Венецианский мавр» Джиральди Чинтио (1504–1573), одного из крупнейших итальянских новеллистов. Чинтио рассказывает о ревнивом мавре, который, поверив клевете приближенного к нему офицера, убил свою невинную жену Дездемону. Но в этот сюжет Шекспир вложил новое содержание и создал величественный образ. Он наделил своего Отелло большим сердцем и большим умом, создал «душу могучую и глубокую, душу, которой и блаженство и страдание проявляются в размерах громадных, беспредельных», как писал Белинский.

В грозный для венецианской республики час Отелло назначают командующим на Кипре, этом важнейшем военно-морском форпосте венецианцев. И причина трагического события заключается не в том, что Отелло ревнив от природы, как мавр в новелле Чинтио, но в его излишней доверчивости. Сам Отелло говорит в конце трагедии, что он «не легко ревнив». Причина не в природе Отелло, но в воздействии на него Яго, которому удалось убедить в виновности Дездемоны умного, но доверчивого Отелло. Если бы Отелло был ревнив от природы, то достаточно было бы мелкого подлеца, как у Чинтио, и не нужно было бы умного и сильного Яго, которому лишь в результате настойчивого упорства и тонкого расчета, игры на слабой струне Отелло — на его доверчивости — удается омрачить сознание благородного мавра. И не в припадке бешеной ревности, но совершая суд, убивает Отелло Дездемону. «Если она останется жива, она предаст и других», — говорит Отелло (акт V, сцена 2).

«Отелло от природы не ревнив, — напротив, он доверчив», — заметил Пушкин. Великое произведение Шекспира — не трагедия ревности, но прежде всего трагедия обманутого доверия.

Поверить Яго было легко, он умел притворяться. Недаром все называют его «честным Яго». Он не мелкий подлец, но хищный авантюрист большого размаха. Он ведет смелую игру, преследуя вполне определенную цель: сначала скомпрометировать Кассио и занять пост заместителя Отелло (что ему и удается), а затем погубить Отелло и стать самому правителем Кипра. Он сам говорит, что служит «не из любви и долга, а лишь притворяясь и преследуя личную цель» (акт I, сцена 1).

Имя Дездемона на греческом языке значит «злосчастная». Но Дездемона не только жертва — она и героиня трагедии. Наперекор воле отца и воззрениям той среды, в которой она выросла, она вышла замуж за темнолицего военачальника.

Легенда о короле Лире возникла, вероятно, еще в древней Британии, до начала нашествия англосаксов (V–VI), возможно и до завоевания Британии римлянами (I в. до н. э.). В первоначальном своем виде она была сагой британских кельтов. Еще до Шекспира эту легенду не раз пересказывали на английском языке и в прозе и в стихах. В начале 90-х гг. XVI в. на лондонской сцене была поставлена пьеса о короле Лире (кто автор этой пьесы, осталось неизвестным). Это бледное произведение, проникнутое духом христианского нравоучительства, наряду с несколькими пересказами легенды послужило Шекспиру сюжетным материалом для написания пьесы **«Король Лир»**. Однако между этими источниками и трагедией Шекспира имеется глубокое различие.

В трагедии Шекспира описан не простой случай дочерней неблагодарности, не просто «грех» Гонерильи и Реганы, как в дошекспировской пьесе. В несчастьях Лира обнаруживается подлинная сущность окружающей его среды, где каждый готов уничтожить другого. Недаром образы хищных зверей, как показывает анализ метафор

и сравнений, встречаются в тексте «Короля Лира» чаще, чем в любой другой пьесе Шекспира. И прежде всего для того, чтобы придать событиям универсальность, чтобы показать, что речь идет не о частном случае, Шекспир как бы удвоил сюжет, рассказав параллельно с трагедией Лира о трагедии Глостера (сюжетные контуры этого параллельного действия Шекспир заимствовал из романа английского писателя и поэта XVI в. Филиппа Сиднея «Аркадия»). Аналогичные события происходят под кровлями разных замков. Гонерилья, Регана, Эдмунд — это не единичные «злодеи». Автор дошекспировского «Короля Лира» написал нравоучительную семейную драму — Шекспир создал трагедию, в которую вложил большое общественное содержание, пользуясь сюжетной канвой старинной легенды.

Меняется Лир — меняется и наше отношение к нему. «Смотря на него, — писал Н. А. Добролюбов в статье «Темное царство», — мы сначала чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту; но, следя за развитием драмы, все более примиряемся с ним как с человеком и оканчиваем тем, что исполняемся негодованием и жгучею злобою уже не к нему, а за него и за целый мир — к тому дикому, нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей, подобных Лиру».

В народном творчестве серьезное часто перемежается с юмором, трагическое — с комическим. Так и в шекспировской пьесе рядом с Лиром стоит шут. Этот образ целиком создан Шекспиром.

Образ шута занимает большое место в творчестве Шекспира. Как известно, в ту эпоху среди челяди королевского двора и знатных вельмож непременно находился шут, обязанность которого заключалась в том, чтобы развлекать своих господ шутками и прибаутками. Положение он занимал самое жалкое: его не считали за человека, и хозяин, как любой знатный гость в доме, мог издеваться над ним и оскорблять его сколько душе угодно. Да и сам он считал

себя «отпетым»: из шутов не выходят в люди. С другой стороны, шутам разрешалось, в отличие от остальной челяди, говорить более вольно и смело. «Знатные господа иногда любят потешить себя правдой», — читаем у одного современника Шекспира. Впрочем, за излишнюю откровенность шуту грозило наказание.

Шут и раньше был частым гостем на английской сцене, но он был только буффонным, комическим персонажем. Шекспир сумел рассмотреть под пестрой одеждой шута большой ум и большое сердце. В «Короле Лире» мы встречаемся с излюбленной Шекспиром темой — прославления верности. Наряду с Корделией, Кентом и Эдгаром верным другом Лира является шут, который даже в бурю не покидает Лира.

Среди шекспировских произведений «Король Лир» поражает величественной монументальностью. Действующие лица трагедии полны переизбытком мощи, подобно богатырям народных сказаний. Шекспир в «Короле Лире» особенно близок народному творчеству. Гиперболичность, преувеличенность образов «Короля Лира» отнюдь не исключает их реализма, ибо эти образы являются не произвольными вымыслами, но обобщениями живых наблюдений. «Не понимают, — писал Горький про некоторых литераторов, — что подлинное искусство обладает правом преувеличивать, что Геркулесы, Прометеи, Дон-Кихоты, Фаусты — не «плоды фантазии», а вполне закономерное и необходимое поэтическое преувеличение реальных фактов».

В отношении психологических характеристик в «Короле Лире» особенно рельефно выступает излюбленное Шекспиром противопоставление внешности и сущности человека. Корделия сначала кажется суховатой и черствой, что совсем не соответствует ее натуре, охарактеризованной в самом ее имени (от латинского cor — сердце). Злые сестры очень красивы. Имя Гонерилья происходит от имени Венеры, богини красоты; имя Регана перекликается с ла-

тинским словом regina — королева (есть, по-видимому, что-то царственное в ее внешности). Эдмунд — красавец, в которого влюбляются Регана и Гонерилья. Старый Глостер, в начале трагедии беззаботный балагур, болтающий с Кентом об обстоятельствах рождения своего незаконного сына, становится в ходе описанных событий как бы другим человеком.

Продолжением описания жестоких реалий века стал у Шекспира **«Макбет»**. Король Макбет царствовал в Шотландии в XI в. Повесть о его царствовании, в которой исторические факты были смешаны с вымыслами легенды, Шекспир прочитал в «Истории Шотландии», входящей в «Хроники» Голиншеда, английского историка XVI в. В этой повести Шекспир многое изменил. В действительности леди Макбет мстила роду Дункана за кровь своих предков; в шекспировской же трагедии единственным мотивом преступления леди Макбет является ее честолюбивое желание видеть своего мужа королем. Шекспир также ни слова не говорит о том, что у Макбета были права на престол. И наконец, Дункан был убит не в замке Макбета; шекспировский же Макбет убивает гостя в своем замке. Шекспир как бы усугубляет вину Макбета и его жены. Кроме того, Шекспир ввел в свою трагедию некоторые детали из описания царствования других старинных шотландских королей.

Основная тема шекспировской трагедии — обличение хищного честолюбия. В начале трагедии Макбет — доблестный воин. Но, побуждаемый честолюбием, он вступает на путь преступлений, которые ведут его от злодеяния к злодеянию, вызывая к нему всеобщую ненависть, пока не приводят его не только к полной душевной опустошенности, но и к гибели. Жизнь покинутому всеми, оставшемуся в одиночестве Макбету кажется «только тенью», бессмысленной игрой, «сказкой в пересказе глупца» (акт V, сцена 5). Важно заметить, что Макбет убивает Дункана не только под влиянием пророчества ведьм. Как видно из беседы

Макбета с леди Макбет, мысль об убийстве Дункана приходила Макбету и раньше, еще до появления ведьм. Потому-то, по замыслу Шекспира, и явились Макбету ведьмы, что он уже носил в душе преступное намерение.

Все мрачное в Макбете находит поддержку в леди Макбет, поощряющей мужа на пути преступлений.

В 1974 г. на сцене Русского театра имени М. Горького режиссер Борис Луценко поставил «Макбет». Спектакль на многие годы стал визитной карточкой театра. Трагедия расплаты за содеянное зазвучала как посягательство на все человечное. Участие в главных ролях Александры Климовой и Ростислава Янковского вызвало повышенный приток зрителей. В 1981 г. спектакль «Макбет» был представлен от Беларуси на Шекспировском фестивале «Штутгартское театральное лето» в Германии.

Из беседы с Р. Янковским, исполнителем роли Макбета

«Я считаю, что наш «Макбет» был на то время одним из лучших шекспировских спектаклей в СССР. Приехали в театр из Германии пять директоров. Посмотрели. И пригласили нас не только на фестиваль, но и на коммерческие гастроли по городам Штутгарт, Любек, Ганновер, Геттинген. С нами не поехал наш художественный руководитель, режиссер спектакля Борис Луценко. А произошло вот что. Сначала, как и положено, все всё хвалили. Хвалил сам Машеров, хвалила пресса! Луценко был в ореоле славы! Машеров вызывал его к себе, они разговаривали полтора часа. А потом была написана статья о низкопоклонстве перед Западом. Писалось в том числе и о Юрии Любимове, который поставил во Франции оперу «Пиковая дама» и якобы перевернул с ног на голову Пушкина... По Любимову очень сильно ударили. Рикошетом задело и других. Повод прицепиться к Луценко был, конечно же, смехотворный. Ему припомнили, что

в ГДР в театр имени М. Горького он был приглашен для постановки «Ревизора»... Немцам тогда показалось, что это не очень хорошо. Городничий спрашивал в финале: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» Везде искали какие-то подтексты, нюансы... В общем, Луценко пришлось вообще уйти из театра.

Когда в Германии пришел успех, когда приехали эти пять директоров, выразившие свои восторги, главного режиссера с нами не было... Нам сказали: «Вы открываете фестиваль». За нами шел английский театр «Олд Вик»! Нас удивило то, что нам сказали: «Перевод не нужен». — «Почему не нужен?» — «Мы прекрасно знаем Шекспира, и нам хочется слышать звучание актера».

И вот первый спектакль. Трудно представить, как мы волновались!.. Битком забит зал, в зале бургомистр... Начали спектакль. Тишина гробовая... Кончается первый акт. В зале тишина. О, ужас... И вдруг буквально через минуту взрыв аплодисментов! Крики «браво!» Прибегает народный артист Шишкин, который играл короля Дункана и после своей «сценической смерти» пошел пить пиво. Он говорит: «Ребята, им нравится! Они просто в неописуемом восторге! Играйте дальше!»

Нас это подхлестнуло! Мы на волне успеха первого акта начали играть второй. Был, конечно, грандиозный показ!.. Нам аплодировали десять минут (кто-то догадался засекать время). Это было невероятно. Представьте, десять минут кланяться на сцене! Это же сколько раз нужно было выходить?! Букеты цветов и корзины с цветами. Я и Климова уже буквально плакали... от счастья, конечно же... А нас все еще выталкивали и выталкивали из-за кулис. Потом было обсуждение, на котором нам сказали: «Немцы обычно приходят, чтобы рассердиться! А вы вызвали такой восторг». После этого огромного успеха мы поехали по отдельным городам. В Любеке нас пригласили на обед в Ратуше, где журналисты хотели взять у нас интервью. А нашу переводчицу к нам не пускали! Все время говорили, что она занята... Мы сидели на этом обеде, и весь коллектив, понимая, сочувственно смотрел на нас с Климовой, потому что мы не могли ни слова ответить на вопросы... В конце концов немецкий журналист все понял и сказал: «Мне очень жаль, что мы не смогли поговорить, но я напишу о вас хорошую статью». Меня всего трясло после этого обеда! Я подошел к представителю Министерства культуры и сказал: «Что же вы делаете? Как вам не стыдно? НУ ЧТО Я МОГ ТАКОГО СКАЗАТЬ В ИНТЕРВЬЮ?!» На что он мне: «Ростислав Иванович, вы что, на первую полосу хотите попасть?» — «А почему нет, черт вас возьми, если мы это заслужили?! Как можно так поступать? А если бы, допустим, приехал народный артист СССР Плятт... вы и с ним так же бы поступили?»

Я вернулся домой возмущенным. Мне говорят: «Простите, Ростислав Иванович! Эти немцы могли написать все, что угодно». В результате во всех газетах было написано, что Русский театр из Минска блистательно выступил в городах Германии, но, к сожалению, ни дирекция театра, ни актеры не пошли на контакт с прессой. Однажды мы совсем обнаглели и поговаривали, шутя: «Что это с немцами? Сегодня они аплодировали всего девять минут»... Мы думали, что это за люди сидят в зале с какими-то книжками, а оказалось, что это профессура с подстрочниками!

С «Макбетом» связано очень много баек, как и с «Мастером и Маргаритой». Эти два произведения — у англичан «Макбет», у нас «Мастер и Маргарита» — всегда считались несчастливыми. Что-то есть в этом... После премьеры я причащался у батюшки. Такое же отношение к «Макбету» у англичан. Кстати, ни одной великой постановки этого спектакля в Англии не было и нет. В общем, мы играли этот спектакль лет 20, пока не постарели».

Шекспировская валюта надежнее евро

Знаете ли вы, что главной фигурой ушедшего тысячелетия жители Великобритании назвали Уильяма Шекспира? По итогам опроса он опередил Черчилля, Дарвина и Ньютона. А все из-за того, что согласно Книге рекордов Гиннеса считается, что он самый популярный кинодраматург всех времен и народов: по его пьесам снято более 400 фильмов. И все потому, что автор беспроигрышный. Как заметил один шекспировед, Шекспир — более твердая валюта, чем евро. Несмотря на то что весь он изучен, истолкован и переведен, считается одним из самых современных писателей, потому что в веренице его королей и герцогов угадываются политические фигуры XX в. Богатая шекспировская история у белорусских театров. Шекспировские строки разошлись на афоризмы, они веселят, радуют и обнадеживают. Возможно, поэтому перед Шекспиром никто уже давно не испытывает никакого страха. Захотел поставить — и поставил. Провала точно не будет, а если приложить молодость, наглость и немножко легкомыслия, то можно его пьесой открыть новый театр. Это и сделала молодая команда вместе с известным продюсером Владимиром Ушаковым, когда объявила о своем «Современном художественном театре». Открылись шекспировской «Двенадцатой ночью», изобразив на афише многочисленные мужские ноги. Принципиально все женские роли играют мужчины.

Говорят, что в двенадцатую ночь после Рождества можно по вытянутому жребию определить судьбу. Ребята не стали дожидаться рождественских праздников и, взяв отличный материал для игры, мобилизовали всю театральную вольницу. Особой житейской логики в сюжете нет. В вымышленной стране Иллирии властвуют любовь, музыка и дурацкие шутки. Все постоянно переодеваются. Мужчины выдают себя за женщин, а женщины — за мужчин. Полный цирк. Собственно, клоунаду и взяли на вооружение режиссер Екатерина Огородникова и сценограф Михаил Лащицкий. Кто из них главный в дуэте, не столь важно. Они, как брат и сестра, близнецы Виола и Себастьян, друг друга подменяли и переплелись в желании развеселить зрителя.

Успех обеспечен еще и потому, что спектакль идет под живой (обратите внимание: не запись!) аккомпанемент в духе джазовой импровизации. Инструментами владеют сами исполнители. Одни — вполне профессионально, другие — условно, но звук идет. Он акцентирует внимание, подсказывает и веселит. Рождественская история близнецов Виолы и Себастьяна благополучно тонет в клоунских потасовках как свободной детской игре. Никто не ищет особого смысла в словах, и никто не зацикливается на какой-то там психологии. Безмятежное счастье карнавала выплескивается в зрительный зал и гипнотизирует публику. Как и в пьесе, в спектакле все перепуталось: возраст, мастерство, опыт. Исполнители пришли с разных сцен, но слились в неплохую команду, где даже продюсер Ушаков ловит кайф в роли сэра Тоби.

Вдохновляемые собственной музыкой, артисты в импровизационной манере разыгрывают шекспировскую историю, приправляя ее и собственными текстами. Спектакль одет по минимуму и оформлен скромными шторками, что свидетельствует об отсутствии финансирования. Начинать новое дело всегда нелегко, но молодость не остановишь. И это замечательно. Они с успехом делают вид, что ни евро, ни доллары, ни рубли им не нужны, когда есть желание лицедействовать и беспроигрышный драматургический материал.

А вот еще одна шекспировская история в белорусском театре, связанная с немалыми условными единицами и весьма странным результатом.

На одном из фестивалей «Славянские театральные встречи» в Гомеле мало кому известный театр из украин-

ского города Чернигова показал настоящее чудо, после которого даже самые скептичные критики рыдали, смеялись и говорили слова восхищения. Гран-при единодушно вручили украинцам, а потом еще долго писали, обсуждали, ссылались, сравнивали с тем, что может однажды сотворить молодая талантливая бригада постановщиков во главе с украинским режиссером Андреем Бакировым.

После вручения Гран-при стали думать, как заманить режиссера в Беларусь. Он верен своему театру, но на отдельные постановки к нам приезжает. С успехом ставил в Гомеле и Бресте, а вот дружба с купаловцами вышла какая-то странная. Бакиров работает вместе со своими художниками и балетмейстером. Музыку подбирает сам. К стыду и удивлению, у Национального академического театра имени Янки Купалы материальных и технических возможностей оказалось меньше, чем у провинциального черниговского театра. А решение спектакля рассчитано на богатейший визуальный фон.

Материальная культура XVI–XVII вв. была предметом внимания целого ряда постановщиков. Бедный, плохо одетый и оформленный Шекспир сегодня не будет иметь успеха. Постановочная бригада естественно шла за страстным желанием ренессансного человека улучшить свою природную внешность, усилить краски лица и фантастически разукрасить костюм. Отсюда разрисованные, как у клоунов, лица, яркие парики. Можно сказать, живопись лица. И, главное, — богатство форм и красок в одежде. Театральные костюмы в этом спектакле великолепны, и вряд ли кто-нибудь из купаловских артистов облачался в нечто подобное раньше.

Больше, чем другие пьесы, «Сон в летнюю ночь» дает поводов для подобных фантазий. Ведь действие происходит среди эльфов и фей, где-то, когда-то, в мире сна, выдумки, хмельного воображения. Здесь можно такого накрутить! И все будет хорошо. Потому что пьесой задан вольный контекст.

Если с изобразительной стороной зрелища все в порядке, то со смысловой намного хуже. Оказалась забытой напрочь вся суть великой литературы гения, который принадлежит не только своему, но всем временам. Ведь не шутя знатоки говорят, прочтя пьесы знаменитого англичанина: «Шекспир — наш современник». Что-то очень значительное, не разгаданное за века заложил он в свои строчки. И что-то вечное.

Видения, превращения, розыгрыши «Сна в летнюю ночь» сочинены исключительно для того, чтобы сказать «Нет!» всякому насилию над человеческой природой, чтобы утвердить дух любви. В спектакле же среди бесплотных герцогов и эльфов, перепутавших день и ночь, самыми смешными, привлекательными оказываются ремесленники, играющие в артистов. Получился уморительный театральный капустник, в котором исполнители давно набили руку и точно знают, что может обязательно вызвать аплодисменты и восторг.

Своеобразный эксперимент с пьесами Шекспира продолжил в Молодежном театре режиссер Виталий Котовицкий. Его спектакль «Страсти в Виндзоре» — комедия по мотивам пьесы У. Шекспира «Виндзорские насмешницы» с элементами других шекспировских пьес, таких как «Гамлет», «Отелло», — фактически пародия на них. «Страсти в Виндзоре» — это история о том, как наказывается хамство, ложь, стяжательство и торжествует любовь. Как правило, в комедиях Шекспира одновременно разворачивается несколько сюжетных линий. Вот и здесь страсти и интриги кипят вокруг богатой и красивой мисс Анны, и в то же время разворачиваются события, виновницами которых оказываются две насмешницы — миссис Пейдж и миссис Форд. А в центре стоит сэр Джон Фальстаф...

Британское общество друзей Шекспира однажды опубликовало статистические данные о том, что во всем мире около 800 тысяч человек зарабатывают на хлеб насущный благодаря... Шекспиру. Среди них — писатели, критики,

издатели, актеры, режиссеры, искусствоведы, художники, книготорговцы, печатники, служащие туристических агентств, продавцы сувениров...

Падкие на сенсации журналисты как-то вычислили, что каждый пятый англичанин из числа находящихся в домах умалишенных утверждает, что он — Уильям Шекспир. И в этом нет ничего удивительного, ибо эмоциональная сила произведений великого драматурга насколько велика, что люди даже в здравом уме иногда воспринимают описываемые события так, будто они относятся к реальной жизни.

С текстами Шекспира происходят невероятные перевоплощения. Так, Детский музыкальный театр под руководством Наталии Сац в Москве придумал спектакль «о трудной судьбе чекистов» по трагедии «Король Лир». Английская актерская труппа «Футсбарн» ездила по миру с уличным спектаклем «Ромео и Джульетта». Он исполняется актерами после захода солнца на улицах, площадях и в садах городов Франции, Швейцарии, других европейских стран. Примечательность явления — не только в некой свободе изложения шекспировской драмы, но и в том, что все артисты владеют текстом пьесы на четырех языках. Невыразимо колоритен дух постановки, на который явно повлияла европейская традиция площадного действа.

Есть множество и других интересных мелочей-находок в постановке «Футсбарна». Некоторые персонажи (например, няня Джульетты) носят огромные гротескные маски. Зрителям они кажутся громадными, в натуральную величину куклами, но их масштабы соизмеримы с большой и очень динамичной аудиторией «Футсбарна». Следуя традициям уличного театра, актеры не дают публике засиживаться слишком долго. «Заторможенных» зрителей вытаскивают прямо на «сцену», заставляя включаться в действие: к примеру, когда друзья охваченного любовным недугом Ромео делают неудачные попытки заинтересовать его «другими женщинами» — зрительницами.

Минские зрители получили потрясение от спектакля литовского режиссера Оскара Коршуновaса «Ромео и Джульетта», показанного на фестивале «Панорама». Те, кто ходит на спектакли, чтобы отвлечься и развлечься, столкнулись с непонятной эстетикой, агрессивной режиссурой, блестящими актерскими работами, что полностью нарушило всякую уверенность в собственных знаниях и вкусах. Происходило то, что предположить было невозможно. Известная, даже хрестоматийная пьеса Уильяма Шекспира корчилась, извивалась в циничных руках. Во все стороны на сцене летели куски теста, сыпалась мука, ездил железный поварской чан на колесиках, гремели столовые приборы. Герои в одеждах и прическах 50-х гг. XX в. рассказывали с юмором и непристойностями историю многонаселенной коммунальной квартиры, вернее ее кухни, где постоянная вражда и брань затихают перед лицом смерти.

Шекспировский текст с его архаизмами и романтической сутью, столь далекий от нас, вдруг становится простым, понятным, то смешным, то страшным. Наверное, так уж устроен человек, что его надо ткнуть носом в лужу, чтобы он понял, что грязь — это плохо. Отнять самое дорогое, чтобы он понял цену отнятого. Литовский режиссер Оскар Коршуновас сделал спектакль об ужасе всякой вражды. Это сегодня очень актуально. Простая бытовая брань, хамство и оскорбление словом, драка, убийство. Как легко дойти до точки!

Театр сознательно наступил на все традиции и представления о том, как надо ставить «Ромео и Джульетту». Вместо знаменитой сцены на балконе — опасное балансирование на крыше. Вместо могильного склепа — железные столы обычной столовки. Вместо красивых фехтовальных сцен — некрасивая «куча мала».

Но даже самые просвещенные интеллигентные знатоки театра не возмущались этим безобразием, а старались включиться в игру жизни со смертью и вечностью. Когда прошел внутренний столбняк от хулиганской дерзости

театра, захотелось разгадывать ребусы и следить за ходом сюжета, который известен и вечно нов. По виду юная пара были просто Катя и Митя, Таня и Петя и как угодно еще. Но по сути это была шекспировская пара, Ромео и Джульетта. Стремление к свободе от всяческих пут и запретов так типично для сегодняшнего существования молодежи. Это был спор чувств с прагматизмом. Впервые услышалось, что Шекспир написал: Джульетта некрасива. Но она прекрасна в глазах Ромео.

Все перепуталось в войне муки и теста. Захотелось определить для себя идею режиссера. Все мы сделаны из божьего теста. Вылеплены. От нас можно отрывать по кусочку, мять и растягивать. Тесто присутствует на сцене, пока все живы. Мука — это пепел. Выбеленные мукой лица погибших действительно страшны и нездешни. Первыми погибают Тибальд и Меркуцио. Они как бы превращаются в посмертные маски. То же самое произойдет с Ромео и Джульеттой. Как только приближается смерть, лица покрываются мукой-пеплом. И этот пепел в финале спектакля сыплется, сыплется, словно предупреждение раздора, Чернобыля, войны, человеческой розни. Господи, что нас там еще ждет?

Конец спектакля траурно-торжественный. Благостного примирения не произошло. Никто никому не протянул руки. Финал — как предупреждение, как пожатие железной руки Командора. А дальше — тишина.

Наше раскованное время активно сметает все старые постановочные традиции. Становится неприличным говорить: «Это не Пушкин. Это не Чехов. Это не Шекспир». А кто точно знает, какими должны быть на сцене пьесы Пушкина, Чехова, Шекспира? У кого хранятся рецепты и образцы? Наверное, такие авторы и называются классиками, потому что писали в том своем далеком далеке для нас, сегодняшних. Великие умы подсмотрели в человеке повторяющиеся ошибки, опасную недальновидность и предупреждали нас об этом. Только мы не слушали. Не

слышали. И вот опять в мире накапливается вражда, замешанная как тесто на обидном слове, непристойном жесте, унижении вероисповедания и национальности. В ней может погибнуть чья-то юная любовь, наши дети. Поистине все повторяется.

От «Глобуса» к «Олд Вику» и дальше

Но великий английский театр не умер и не поблек в последующие времена. Он продолжал и продолжает удивлять нас своей мощью, уникальным талантом актеров и режиссеров, престижными в мире фестивалями и особенно драматургией. Назовем лишь те фигуры, которые оставили след на сценах Беларуси. Это Генри Филдинг, Ричард Шеридан, Дж. Г. Байрон, Томас Эллиот, Джон Осборн, Джеймс Олдридж. Бернард Шоу и Джон Б. Пристли даже осмелились предъявить «Иск к Шекспиру» за преклонение англичан перед гением, что якобы мешало развитию новой драмы.

После «Глобуса», который был снесен в 1644 г. по приказу парламента, главным королевским театром считался «Дрюри-Лейн». Он был по существу частным заведением, организованным как товарищество на паях.

В эпоху Просвещения в Лондоне начинает определяться особый театральный район, куда стягивается для развлечений аристократия.

В 1732 г. в одноименном районе Лондона построен театр «Ковент-Гарден», который и сегодня является главным английским театром.

Помещение Ковент-Гардена вскоре превращается в общедоступное заведение для всех слоев общества. Государство закрепило за собой контроль за строительством и деятельностью театров. Театры и пьесы стали лицензироваться. Однако цензура была очень снисходительна.

Процессы строительства театральных зданий и функционирования театральных трупп мало отличались от

французских и итальянских. Существенно изменилась по сравнению с временами Шекспира лишь финансовая сторона дела. Актеры перестали быть совладельцами и стали наемными работниками, однако сохраняли свой высокий статус.

В 1808 г. здание сгорело, и началась радикальная реконструкция. Театр не приносил дохода, и его помещение стали отдавать под цирковые представления. Лондонцы по этому поводу даже сочинили песенку:

Чтоб публику в театр зазвать,
Гони Шекспира с Джонсоном!
Коль станут здесь слоны плясать,
Доходу будет больше!

С 1858 г. «Ковент-Гарден» уже является не драматическим, а оперным театром.

Эстафету принимает «Олд Вик», который считается главным пропагандистом драматургии Шекспира. С середины XX в. «моду на Шекспира» дополнили постановками пьес других известных английских драматургов, а также русских — Чехова и Тургенева. Театр не имеет постоянной труппы и нанимает актеров по контракту. На родине Шекспира, в Стратфорде-на-Эйвоне, существует частный Мемориальный театр, где регулярно проводятся Шекспировские фестивали.

Актерской школы очень долго не существовало вообще. Обучение мастерству происходило непосредственно на сцене. Репетиции длились не более двух недель. Манера игры была пафосной и не очень естественной. Чаще всего ставили пьесы Шекспира. Их было принято играть в современных костюмах. Самым реалистичным актером английского театра XVIII в. считали Дэвида Гарика. Он был не только талантливым исполнителем, но и руководителем театра.

Самыми популярными пьесами были героические трагедии и комедии нравов. Первые писались стихами и основывались на конфликте выбора между чувством и долгом. Вторые были комедиями положений, когда можно было от души посмеяться над обычаями и поведением современников. Сатирический смех приветствовался особо. Ведущим драматургом XVIII в. был признан Ричард Шеридан с его не умирающей до наших дней «Школой злословия». Пьеса высмеивает нравы лондонского общества того времени. Она написана по законам классицистской комедии с соблюдением единства места (Лондон) и времени (одни сутки).

К XIX в. на смену просветительским идеям и формам в английском театральном искусстве приходит романтизм. Символом его является актер бурного темперамента и таланта Эдмунд Кин. В драматургии властвует Байрон. Будучи прежде всего поэтом, писатель называет свои пьесы «кабинетными», а не репертуарными из-за того, что в них не были учтены законы театра. Исключением может быть лишь «Каин», которого ставили изредка в Европе. И только к XX в. мировое признание получили произведения для сцены Оскара Уайльда и Бернарда Шоу.

Бернард Шоу

Он прожил долгую жизнь и полноправно вошел в XX в. как создатель интеллектуальной драмы и основатель политической драматургии.

В его драмах, основанных на распутывании тайн, множество парадоксальных афоризмов и иронии.

Шоу жил и работал в стране с глубокими социальными противоречиями. Он считал, что главная задача английской драмы — беспощадная критика общественных пороков. Вслед за драматургами старых времен Шоу вернул театрам прологи и вступительное слово. Вообще он очень любил лично побеседовать с публикой до того, как начнется действие пьесы. Он писал произведения, которые публика и критика называли парадоксальными. В них, как в дискуссиях, спорили «да» и «нет», нарушались законы и нормы. Но остросоциальный современный смысл всегда

проглядывал. До прихода в драматургию Шоу имел большой опыт жизненной и политической борьбы. Он был политическим оратором, публицистом, романистом, критиком, считал, что любые серьезные вопросы надо обсуждать весело. Во всем он находил повод для насмешки — в религии, философии, морали, политике, экономике, искусстве.

Шоу обладал очень острым умом. Недаром его называли великим насмешником. Как одного из самых остроумных писателей мира, Шоу называли то Мольером, то Вольтером XX в. Иногда просто причисляли к клоунам и шутам. До сих пор на газетных страницах мира печатают шутки Шоу.

Он иногда раздражал и тех, кто ему сочувствовал. Лев Толстой его упрекал:

«Вы недостаточно серьезны. Нельзя шуточно говорить о таком предмете, как назначение человеческой жизни, и о причинах его извращения и того зла, которое наполняет жизнь нашего человечества».

В эпоху Просвещения морализаторство тоже было в моде. Все стремились поучать, а люди скучали и покидали театр. Шоу хотел найти новый способ борьбы с пороками. Он стремился удивить, поразить и для этого прибегал к остропарадоксальным утверждениям. Он паясничает, переворачивает все с ног на голову, отрабатывает театральные эффекты. Он уверен, что театр обязан быть занимательным.

В пьесе «Назад к Мафусаилу» он утверждает, что «все революционное начинается с шутки».

При Ленине кто-то сказал: «Шоу — это клоун!» Ленин сердито возразил: «Он, может быть, и клоун в буржуазном государстве, но в революции его не приняли бы за клоуна».

Есть в «Макбете» Шекспира такой персонаж. Его зовут Макдуф. Шоу утверждал, что это его родственник, а следовательно, отсюда его драматургический талант. Не больше не меньше чем на родство с Шекспиром претендует Шоу.

На протяжении 60 лет драматургической деятельности Шоу написал около 50 пьес. Из них главные: «Ученик дьявола», «Человек и сверхчеловек», «Другой остров Джона Булла», «Майор Барбара», «Дом, где разбиваются сердца», «Назад к Мафусаилу», «Пигмалион».

Коммерческие театры не брали пьес Шоу. Критика их или ругала, или молчала. Интерес к его пьесам возник в США. В Лондоне первый успех был связан с постановкой «Ученика дьявола», за которую Шоу получил солидный гонорар. Она положила начало циклу «Пьесы для пуритан».

В нашем отечестве любимой пьесой Бернарда Шоу является «Пигмалион». Она появляется на белорусских сценах постоянно, принося успех занятым в ней актерам, так как справедливо считается именно актерской пьесой.

Классическая тема Пигмалиона очень любима европейской литературой и насчитывает десятки любопытных произведений. Мы редко вспоминаем историю, рассказанную Овидием о скульпторе, который любовно оживил камень, но, пожалуй, абсолютно всем известен сюжет пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион». Бедная уличная цветочница исправила манеры, язык, стиль жизни, что позволило ей достойно войти в чопорное светское общество консервативной Англии. Замечательный пример для современных бизнес-леди, которые связывают успех исключительно с количеством денег, а не с необходимостью исправления природы с помощью конструктов языка.

Свой принцип Шоу объяснял так:

«Материалом для драматурга всегда служит какой-нибудь конфликт между человеческими чувствами и внешними факторами. Коль скоро общественные установления относятся к числу таких факторов, то каждая социальная проблема дает материал для драмы...»

Но лишь в XX в. к Шоу пришло признание: в 1925 г. ему присудили Нобелевскую премию.

Опыты Бернарда Шоу по созданию «интеллектуального театра» подхватят в середине XX в. Бертольт Брехт и французские мыслители Сартр, Ануй, Камю.

Оскар Уайльд

С искусством Оскара Уайльда связывают явления театра абсурда, экспрессионизма и символизма. Уайльд — автор знаменитого романа «Портрет Дориана Грея» — считается представителем стиля модерн в литературе, тонким ценителем красоты, виртуозом и властителем умов своего времени. Его самые популярные пьесы «Как важно быть серьезным» и «Идеальный муж» до настоящего времени постоянно находятся в репертуаре всех театров, в том числе и белорусских.

Признаться, белорусские артисты плохо вживаются в образы англичан. Уж очень разная ментальность, да и опыта освоения английской драматургии, помимо пьес Шекспира, практически нет.

Оскар Уайльд прожил недолгую жизнь **(1854–1900)**: она была укорочена и омрачена общественным лицемерием и поведением самого поэта.

Впервые в истории культуры художник, литератор рассматривал всю свою жизнь как эстетический акт, став предтечей знаменитостей русского Серебряного века, футуристов или наиболее последовательного приверженца эпатажного стиля жизни — Сальвадора Дали. Однако то, что в XX в. стало почти художественной нормой (во всяком случае, рассматривалось как допустимое), для викторианской Англии конца XIX в. было непозволительным. Это в итоге привело Уайльда к трагедии.

Неприятие ханжеских норм официальной морали выливается у него в нежелание считаться ни с какими нормами общественного поведения. В 1895 г. Уайльд был заключен в тюрьму сроком на два года по обвинению в преступлении против нравственности, причем обвинителем выступал его друг, один из самых близких Уайльду людей.

Два года, проведенные Оскаром Уайльдом в Редингской тюрьме, явились поворотными в его сознании и творчестве. Эволюция совершилась, перемены произошли, о чем свидетельствуют два совершенно фантастических произведения последних лет его жизни — «Баллада Редингской тюрьмы» и послание из тюрьмы, тюремная исповедь, которая, даже будучи напечатанной не полностью, произвела эффект разорвавшейся бомбы. Лучшие уайльдовские пьесы — комедии «Идеальный муж» (1895), «Как важно быть серьезным» (1895), «Веер леди Уиндермир» (1892), «Святая блудница, или Женщина, осыпанная драгоценностями» (1893), «Женщина, не стоящая внимания» (1893); драмы «Флорентийская трагедия», «Герцогиня Падуанская», «Вера, или Нигилисты» и «Саломея» (1893).

Как драматург Уайльд внес ощутимый вклад в обновление английского театра XIX в. Он стимулировал смещение интереса от легкой развлекательности к постановке более значимых жизненных проблем. Все пьесы сразу были поставлены на лондонской сцене. Они пользовались большим успехом; критики писали о том, что Уайльд внес оживление в английскую театральную жизнь. С течением времени стало ясно, что эти пьесы вряд ли можно отнести к простым «комедиям нравов».

Оскар Уайльд не принадлежит к числу любимчиков нашей отечественной сцены. Его имя даже не упомянуто в энциклопедии «Театральная Беларусь». Если великий англичанин Шекспир давно и основательно лег нам на душу, то ирландец по происхождению и англичанин по месту жительства и стилю Уайльд никогда не был обласкан театрами Беларуси. Для этого есть свои причины. Главная — полярность наших менталитетов.

Вряд ли зрителей прошлого и настоящего может увлечь салонная болтовня так называемого высшего света. Да никто и не попытался перевести на белорусский язык остроумные диалоги с блестящими парадоксами текстов Уайльда. Писатель был уверен в способности искусства исправлять нравы и воздействовать на повседневную жизнь людей. Мы в это практически не верим. Эстетская манера письма, связанная с изысканностью и утонченностью виртуозных афоризмов и острот, требует, несомненно, особой

актерской натренированности, специфических умений, опыта, наконец. Но отечественный театр совсем другой. Одолеть планку взялись русские актеры.

Русский театр им. Горького недаром называется национальным, академическим. Ему мировой репертуар от природы прописан. Он и берется смело за французскую, английскую, немецкую, шведскую, итальянскую пьесу, приглашая зрителей в увлекательное и незнакомое путешествие по театральным пространствам и времени. Естественно, в своем понимании и толковании стилей и авторов.

Для постановки «Идеального мужа» Оскара Уайльда был приглашен хорошо знакомый и проверенный успехом дуэт: режиссер Аркадий Кац и художник Татьяна Швец. У них богатый творческий мировой опыт. Не только отличное знание автора, которого предлагают публике, но и понимание того, чем увлечь или подцепить на крючок сегодняшнего зрителя. Эта пара скучных спектаклей не делает. Осмелюсь предположить и заявить, что немолодой серьезный режиссер вполне владеет законами молодого шоу-бизнеса. Его шоу-продукт талантливо замаскирован под отточенную европейскую продукцию с преобладанием рассудочности и зрелищности.

Русская классика (Островский), французская (Мольер), шведская (Бергман) дались московской постановочной группе достаточно легко. Считаю, что на английской они забуксовали. Кто-то утверждает, что Кац ставит «Идеального мужа» в третий раз, кто-то — в седьмой. Материал изучен и определен. Но «вахтовый метод» не всегда приносит ожидаемый результат. Ну не ляжет замысел на конкретную труппу. Не будет сидеть платьице как от модного кутюрье.

Оскар Уайльд и Бернард Шоу положили начало европейской интеллектуальной драме. Их тексты длинны, малодейственны, основаны на парадоксах. Попросту говоря, этих авторов надо уметь проговорить. Актеры в их пьесах

должны быть своеобразными интеллектуальными шаманами, которые заставляют зрителя вибрировать от сочетания несочетаемого: прошлого и будущего, иронии и пафоса, сказки и реальности. Такой подготовки у наших артистов сегодня нет. Они умеют хорошо петь, двигаться, представлять. Школа переживания тоже не помощник, потому что психология у Уайльда не слишком раскрыта. Работать словом надо на особом метафизическом уровне. Если режиссер делает это со своими актерами постоянно, приобретается навык. Если изредка и набегом, то как и с кем повезет.

В «Идеальном муже» Русского театра есть две несомненные актерские удачи: граф Кавершем в исполнении Александра Ткаченка и леди Маркби в исполнении Беллы Масумян. Их герои органично вписались в светскую жизнь верхушки общества. Глупость, банальность, настырность сочетаются с полной уверенностью в своей правоте. Любая чушь в их устах непогрешима и исходит из образа жизни сэров, графов, леди. Их мир замкнут на них и окружении. Другой жизни вроде бы не существует. Потому каждая их фраза воспринимается публикой с иронией. Мы-то знаем, что так не бывает. А они этого не знают. В этом и присутствует уайльдовский парадокс.

Роберт Чилтерн, лорд Горинг, миссис Чивли — актеры Алексей Шедько, Сергей Чекерес, Оксана Лесная только играют в представителей высшего света XIX в. Переодевание не может обмануть. Они говорят не свои, а чужие слова. Мысль никак не хочет играть в интеллектуальные игры. Слова виртуозны, но не доходчивы. Ловишь себя на том, что хочется сократить текст и поторопить разворачивание сюжета.

Спектакль удивительно несовременен по смыслу, хотя политик, сделавший карьеру нечистыми средствами, всегда был, есть и будет. В театральной программке есть неуверенная подсказка: «Не сотвори себе кумира». Но это не совсем уайльдовская тема. В салонной болтовне его героев затрагиваются, хоть и с легкой игривостью, вопросы

общественной жизни, политики, нравов, брака, ханжеской морали. Да и писательский вывод определен: частенько безнравственные люди гораздо более нравственны, чем те, кто выставляет напоказ свои добродетели. Если минский спектакль сделан только о леди Чилтерн, сотворившей себе кумира, то истинный Оскар Уайльд опять остался неразгаданным отечественной сценой.

Никуда не скроешь шокирующую разницу: их — англичан конца XIX века и нас — в веке XXI. Не чувствуется особой разницы лишь в уайльдовском афоризме: «Любовь к себе — это начало длинного, продолжающегося всю жизнь романа». Идеальный муж, государственный деятель Роберт Чилтерн в случае разоблачения опасался только своей жены. Для нас смешная ситуация. Сегодня никакая жена не осудит мужа-махинатора и будет даже с удовольствием пользоваться полученными материальными благами. Если бы некий идеальный муж и по совместительству влиятельный чиновник захотел бы угодить своей жене и поломать карьеру, его бы не поняли или не дали осуществить задуманное. Да, время сильно поменялось.

Тогда о чем бы можно было ставить комедию Оскара Уайльда? Мне видится одна очень важная профессиональная задача. Такая пьеса нужна театру и его актерам для освоения неосвоенной стилистики. Необходима как эксперимент. Музыкально-танцевальное однообразие минских сцен не может быть вечным. Изживает себя психологический и реалистический театр. Однако дело театральное не стоит на месте. Новые формы в начале XIX в. рождались через модерн. В начале XXI в. — через слово, наполненное сегодняшним смыслом. Наша жизнь перенасыщена парадоксами, и литературный парадокс всегда будет востребован.

Уайльд предлагает посмотреть на прописные истины в непривычном ракурсе. Писатель и сам любил шокировать публику в стиле Сальвадора Дали. То вденет в петлицу подсолнух, то зеленую гвоздику, то устроит скандальчик и диаметрально поменяет убеждения. По сути дела, его жизнь и творчество сотканы из трагических неблагополучий и страданий, спрятанных в оболочку иронии и сатиры. А вот спектакль «Идеальный муж» очень благополучен. Он как радостный маскарад, на котором не хочется задавать вопрос: «Маска, кто ты?»

Испанский театр

Регулярные театральные представления устраивались еще в эпоху владычества римлян. В средние века развивался религиозный и народный комедийный театр, оказавший, несмотря на преследования церкви, большое влияние на дальнейшее формирование сценического искусства. В XIV–XV вв. появились и зачатки придворного театра.

В середине XVI в. возникли профессиональные театральные труппы, ставившие главным образом фарсовые сценки, используя примитивный реквизит. Во второй половине XVI в. церковные братства, получив монополию на театральное представление, создали постоянные публичные театры в Мадриде, Севилье, Барселоне, Валенсии и других городах. Эти театры ориентировались преимущественно на широкий круг городских зрителей.

Только в конце XV в. произошли значительные события в испанской театральной культуре. В Западной Европе уже заявили о себе Италия и Англия невиданным доселе расцветом искусства. Испания все еще воевала за свою независимость. Ее раздирают крестьянские и городские мятежи. Однако путешествия, географические открытия, захват новых земель и укрепление королевской власти не только обогащают испанскую казну, но и выдвигают Испанию как могущественное централизованное государство на первый план.

«Золотой век» испанского театра имеет свои отличительные черты. Долгое время испанскую культуру определяли завоеватели-мавры. Вытеснение арабов позволило испанцам вывести в искусстве героя с высокими идеалами рыцарской чести, моральной доблести и обостренным чувством свободолюбия. В XVI в. театр делает свои первые шаги. Великие потрясения, утрата мирового могущества, наличие золотых запасов и упадок собственного производства выявили трагические противоречия жизни и породили драматические конфликты.

Родоначальником национального театра считают актера, драматурга и организатора театрального дела **Лопе де Руэда**. Выходец из бродячей труппы, в которой было всего шесть человек, он объездил всю страну, играя на площадях пасторальные комедии. Из его незатейливого творчества сохранилось всего пять комедий и одиннадцать фарсов забавного анекдотического содержания. Однако это не помешало считать его «отцом испанской комедии».

Во времена этого славного испанца все театральное имущество помещалось в одном мешке и состояло примерно из четырех белых, обшитых золотом полушубков, четырех бород и париков, четырех пастушеских посохов... Сцену представляли образовавшие квадрат четыре скамьи, на которые были настелены четыре или шесть досок, и она возвышалась над полом всего на четыре пяди. Декорацией служило державшееся на двух веревках старое одеяло, отделявшее подмостки от того, что теперь именуется актерской уборной, и скрывавшее хор, который без всякого аккомпанемента пел какой-нибудь старинный романс.

Очень часто исполнялись типично испанские религиозные пьесы — ауто. Действующие лица таких пьес символические — Дьявол, Смерть, Ангел, Император, Купидон.

Идеалы рыцарской чести

Основателем новой драматургии стал автор всемирно известного романа «Дон Кихот Ламанчский» **Мигель де Сервантес (1547–1616).** Он воевал в морском королевском флоте против мавров. Попал в плен. Был продан в рабство и позже выкуплен из плена. Вернувшись на родину, нищенствовал и смотрел на мир глазами Дон Кихота.

Сервантес написал полтора десятка пьес, но успеха они не имели. Из-за цензуры в них было много морализаторства, да и темы народной жизни не слишком привлекали зрителей. Актеры по-прежнему считались бродягами и грешниками. К тому же пьесы Сервантеса были многонаселенными.

Испанцы утверждали, что Сервантес «опоздал» как драматург со своими эпическими трагедиями. Однако две из них заслуживают внимания. Это «Алжирские нравы» и «Нумансия». Это драмы-документы героического содержания. В них смешаны воедино ученая трагедия, фантастика, моралите, гражданское чувство и патриотизм. По убеждению Сервантеса, пьесы должны быть зеркалом человеческой жизни.

В испанских спектаклях элементы народных зрелищных трагедий не очень приветствовались. Больше ценились поэзия и лирика. И такой изысканный драматург появился в лице **Лопе де Веги (1562–1635)**. Он очень скоро стал гордостью нации. Сервантес назвал его «чудом природы» и «самодержцем театральной империи». Его портреты, написанные лучшими художниками, висели почти в каждом доме. Им восхищались и повторяли с гордостью: «Все хорошо, что от Лопе». В театрах мира его имя ставят рядом с Шекспиром и Мольером.

Лопе де Вега прожил бурную и авантюрную жизнь, полную любовных приключений. Его творчество поражает количеством романов, поэм и сонетов. Это один из самых плодовитых драматургов мира. Утверждают, что Лопе написал 1800 комедий и 400 религиозных пьес (ауто). Он работал по 18 часов без перерыва, знал в совершенстве пять иностранных языков, владел математикой и астрономией. Легендарная трудоспособность отразилась на состоянии здоровья. Он тихо умер в монашеской келье. Лопе и в сутане священника остался певцом земных радостей и защитником свободомыслия.

Все пьесы драматурга делят на две большие группы: героические драмы и комедии. Первые часто называют драмами чести, рыцарскими драмами. Вторые — комедиями положений, комедиями дворянских нравов, а еще комедиями «плаща и шпаги» (по любимой одежде испанцев того времени).

Среди самых известных произведений Лопе де Веги —пьесы, которые часто ставились в бывшем Советском Союзе и на сценах Беларуси: «Собака на сене», «Девушка с кувшином», «Овечий источник», «Учитель танцев», «Хитроумная влюбленная», «Дурочка».

Самой знаменитой является пьеса «Овечий источник» (на испанском «Фуэнте Овехуна» — название деревни). На сюжет пьесы русские композиторы написали балетную музыку. Балет «Лауренсия» идет в лучших театрах мира. Эта бунтарская пьеса несет черты романтизма и веры в торжество справедливости. Здесь есть острая интрига и яркие значительные характеры. А главное — вопросы чести, потому что в мировой драматургии ей нет равных в прославлении восставшего и победившего народа.

Сюжет пьесы — историческое восстание крестьян, когда в крови должно погибнуть селение Фуэнте Овехуна. Крестьянская девушка Лауренсия не только защищает свою личную честь, но и становится во главе восставших. Ее называли испанской Жанной д'Арк.

Сохранилась память о трех легендарных постановках этой пьесы.

7 марта 1875 г. Спектакль в Малом театре с участием М. Н. Ермоловой, после которого московские студенты,

уходя, распевали на улице революционную песню «Есть на Волге утес...»

1 мая 1919 г. Спектакль в Киеве в постановке грузинского режиссера К. Марджанашвили. К концу спектакля вспыхивало пение «Интернационала».

28 июня 1933 г. Спектакль в Валенсии (Испания) в постановке Гарсиа Лорки. Во время спектакля зрители вместе с актерами пели народный гимн «В долине Фуэнте Овехуна...»

Осталось такое воспоминание о первом спектакле с участием знаменитой русской актрисы Марии Ермоловой в роли Лауренсии: «Когда она, бледная, измученная, с лихорадочным блеском в ввалившихся глазах, появилась на народной сходке в измятом и изорванном платье, с распущенными косами, в беспорядке падающими на плечи, обессиленная и опустошенная, вдруг словно пробуждалась и с силой и страстью начинала издеваться над трусостью мужчин и призывать их к восстанию, зажигая народ своими пламенными словами...»

Монолог производил огромное впечатление на зрителей. По словам современника, «словно электрическая цепь соединяла на этот раз сердце артистки с сердцем тысяч зрителей, и они сливались с ней».

Лауренсия замолкла, грудь ее еще порывисто дышит, глаза пылают огнем... Но нет, не к трусам, не в овечий стан она пришла. Эти люди сами полны ненависти к тирану, а ныне, когда к ним явилась Лауренсия, они все двинутся на приступ с возгласом: «Смерть тирану».

Лопе де Вега воспитал много авторов, среди которых **Тирсо де Молина** (известны его комедии «Севильский озорник, или Каменный гость», «Дон Хиль Зеленые штаны») и **Педро Кальдерон** («Дама-невидимка», «Жизнь есть сон»). Их пьесы остались памятниками золотого века испанского театра.

Католическая церковь и абсолютизм ограничивали гуманистические и демократические стремления королей по

поддержанию придворного театра. В 20-х гг. XVII в. в королевских резиденциях Эль Пардо, Буэн Ретиро были оборудованы театральные помещения и начались регулярные представления, на которые допускались и горожане. Здесь ставились преимущественно аллегорические и мифологические пьесы и феерии, в которых особое внимание уделялось зрелищным и постановочным эффектам.

В XVII в. достиг расцвета жанр ауто, ставившихся на передвижных платформах-повозках во время церковных праздников. Во второй половине XVII в. преследования светского театра феодально-католической реакцией привели к резкому сокращению числа трупп, упадку театрального искусства.

В XVIII в. получает распространение французский классицизм, оказавший влияние на актерское искусство, утверждавший пафос и декламационный стиль. В середине XIX в. значительные произведения драматургии, реалистические традиции отстаивал «Театр Комедии» (основанный в 1849 г.), руководимый режиссером и актером Э. Марио. В этом театре работал видный актер Р. Кальво, исполнитель ролей в пьесах Кальдерона, Тирсо де Молины. С начала XX в. театр, все более подчиняясь вкусам буржуазного обывателя, переживал упадок; на сцене господствовали «малые жанры», развлекательные пьесы и мелодрамы, а затем — модернистская драматургия.

В годы Республики (после 1931 г.) были предприняты попытки реформы театра Испании, его демократизации. В этом огромная заслуга поэта, драматурга и общественного деятеля **Ф. Гарсиа Лорки.**

Гарсиа Лорка создал в Испании популярный театр с передвижной труппой. Они работали на крохотной переносной сцене с самыми примитивными костюмами и декорациями. Однако ставили исключительно классическую испанскую драму. Близкий друг Сальвадора Дали и Луиса Бунюэля, Лорка соединял сюрреалистическую форму с традиционным содержанием. Его собственная пьеса

«Кровавая свадьба» после постановки в Мадриде принесла автору славу крупнейшего испанского драматурга XX столетия. В Беларуси драматург Гарсиа Лорка известен постановками его пьесы «Дом Бернарды Альбы». Лорка был убит солдатами диктатора Франко в 1936 г.

После захвата власти франкистами все прогрессивные реформы в области театра, осуществленные республиканским правительством, были отменены. Театры вновь стали коммерческими предприятиями. На сцене большинства театров ставятся драматические и музыкальные спектакли преимущественно развлекательного характера. Лишь в 1950-х гг., несмотря на гнет театральной цензуры, в театре «Эспаньоль», Национальном театре имени М. Герреро, в «Театре Комедии» в Мадриде, театре «Моратин» в Барселоне появились постановки классической испанской драматургии. В репертуаре театров — пьесы А. П. Чехова, М. Горького, Б. Брехта, А. Миллера, Ф. Гарсиа Лорки и современные испанские пьесы с острой социально-критической направленностью. Еще более широко спектакли оппозиционного по отношению к франкизму характера ставятся на сценах любительских студенческих театров, многочисленных театральных клубов. Деятельность этих экспериментальных театров оказала благотворное влияние на профессиональный театр, воспитывая талантливых актеров и режиссеров. Театральным центром сегодня является Мадрид, где работает свыше 20 театров. Кадры актеров готовят специальные отделения Мадридской и Барселонской консерваторий.

Итальянский театр

«Италия — страна классического».

Эти слова принадлежат Фридриху Энгельсу. Сегодня его вспоминать не модно, но лучше не скажешь о той стране, где искусство всегда и сегодня существует у церковного входа, в музеях, на улицах и площадях, где скрещение великих эпох — Античности, Возрождения и Нового времени.

Италия в судьбе и истории театрального искусства ярко заявила о себе первыми античными масками, прошла через католические мистерии к комедии дель арте, а дальше через реализм Карло Гольдони и фьябы Карло Гоцци к трагикам XIX в., своеобразному реализму Пиранделло и современной театральности Эдуардо де Филиппо. Даже тот, кто не видел итальянского театра, много слышал о щедро костюмированных карнавалах, об изяществе форм комедии дель арте, об особой тонкости современной театральности. Сказки, марионетки, кинематограф сохранили и передают озорство итальянской театральной культуры. Как нигде в другой стране, театр в Италии существует повсюду. Историки искусства объясняют видимую всем театрализацию итальянской жизни «переизбытком жизненных сил», генетическим оптимизмом и буйством фантазии. Но были и трагические времена отнюдь не радостных, а жестоких представлений, напрямую связанных с римским Колизеем.

Этот мощный памятник античности все еще стоит, напоминая пафосное древнее изречение: «Доколе стоит Колизей — стоит Рим, когда же рухнет Колизей — рухнет и Рим, а когда рухнет Рим — рухнет весь мир». Может быть, поэтому итальянцы берегут и понемногу реставрируют этот амфитеатр все прошедшие с момента его постройки двадцать веков.

Литовский поэт Эд. Межелайтис так описал свои ощущения от созерцания Колизея:

Вхожу в античный Колизей...
Прохаживаюсь по арене,
Где красные огни горели
В глазах у жертв и палачей.

А что такое Колизей?
Он копия земного круга,
Где люди под звериный рев
На камни проливали кровь,
Веками резали друг друга.

Изобретателям лозунга «Хлеба и зрелищ» удалось первым соединить театр с тюрьмой и казнью. Замечательно передал эту мысль известный русский театровед XX в., знаток зарубежного театра Г. Н. Бояджиев: «На этой арене римские императоры творили пышные и чудовищные массовые казни; в год открытия этого здания за сто дней празднеств здесь погибло девять тысяч человек. Пленные, пригнанные из многих стран, бунтующие рабы, преступники, непокорные христиане — всех их толпами гнали в Колизей. И организаторами казней выступали жалкие вырожденцы некогда великого театра; они со знанием дела инсценировали сюжеты античных мифов, но так, чтобы лилась настоящая кровь, чтоб палач с подвешенной бородой Харона крючьями втаскивал на свой челн настоящие трупы. Здесь играли на флейтах и кифарах, и приговоренные к смерти

должны были под музыку изображать Орфея, растерзанного зверями, Креусу в горящей рубахе, Муция Сцеволу, кладущего руку в пылающий костер. И человек погибал под крики и плеск древней толпы».

В жизни за все надо расплачиваться. Вот и театральное искусство по-своему расплачивалось за то, что позволило в беспечной праздности смеяться над горем и смертью. В Венеции есть старый театр Карло Гольдони. Во время Великой Отечественной войны, немецкой оккупации он работал. Однажды там происходило собрание фашистов. Венецианские партизаны устроили такой спектакль. Они надели на лица карнавальные маски, подъехали на гондолах к зданию, ворвались в театр, заняли проходы и выходы. Четверо поднялись на сцену и направили автоматы в зал. Пьеро, Арлекино, Бригелла и Капитан вмиг утихомирили зрительный зал и заявили, что здание оцеплено, город заняли патриоты и оккупантам отсюда не выйти. Фашисты сдали оружие. Операцию провели всего тринадцать молодых итальянцев во главе с юношей, который до войны был артистом, а позже стал политическим деятелем.

Итак, среди огромного разнообразия театральной жизни эпохи позднего Возрождения четко выделился и оформился живой народный театр, получивший название «комедия дель арте». Позже его называют комедией масок за то, что он соединил народный фарс, карнавал, едкую сатиру и спрятал свое лицо. Оригинальная традиция национальной сцены — знаменитая комедия масок — относится к тому особому типу сценического творчества XVI в., который возник в ренессансной Италии. С тех пор он определяет типологию искусства итальянского театра точно так же, как классицизм — неповторимость французского театра, а традиции елизаветинцев и Шекспира — своеобразие театра английского. Итальянские мастера понимают сцену как повод для реализации игровых возможностей.

Исторический опыт античности внедряется в сознание итальянцев через риторическую культуру, учение о спра-

ведливом государственном устройстве, педагогические и воспитательные методы, патриотизм.

Театр Возрождения вступил на арену позже остальных искусств. Он отставал от поэзии, архитектуры, живописи, скульптуры Возрождения и долго пребывал в своих средневековых формах многодневных мистерий и «священных пьес». Историки говорят о трехвековой задержке, которая была связана с неспособностью широких народных масс воспринять новые идеи. «Время театра» пришло на рубеже XVI–XVII вв. Он занял первенствующее положение среди других искусств. И произошло это, по мнению ученых, потому что драма наконец-то выразила драматизм самой жизни. Театр «развлекая, поучал».

Все искусство эпохи Возрождения проникнуто духом свободы. Оно решительно ставит в центр внутренний мир человека. В ранний период, наступивший после Средневековья, театральное искусство проникнуто антиаскетическим жизнеутверждением. Осмысление мира в художественных образах значительно расширяло представление о человеке.

Уже Леонардо да Винчи развернул целую галерею лиц, исковерканных временем, жизнью, спесью, жадностью. Это его «карикатуры». В «Тайной вечере» словно распахнута вся пучина зла и равнодушия человеческой души. В этом смелом показе темных сторон действительности отразилось новое видение мира. И оно было подхвачено драматургами Англии, Италии, Испании. Гениальные творцы эпохи Возрождения были заняты умственной работой, которая давала свои плоды.

Рим, пришедший в запустение в XIII–XIV вв., к началу XV в. наводняется гуманистами, которые начинают изучать и собирать древности, заново открывают великую античную культуру. Карнавальное шутовство, площадные представления постепенно приучали массовую аудиторию к новому, более высокому типу зрелищ.

Интересно, что на ранней стадии развития театр итальянского Возрождения был похож на философские беседы на открытом воздухе. Профессор Римского университета Помпонио Лето первым воссоздал театральное представление по античному образцу. В его личном саду стали исполнять комедии Плавта и Теренция. Профессора даже обвинили в атеизме и заключили в тюрьму, но потом выпустили. Бесстрашный профессор продолжал свои опыты. Комедии Плавта начали переводить с латыни на итальянский язык, и они стали модными.

Следующий вклад в развитие театра внесли авторы «ученой комедии». Они использовали в своих произведениях традиционную античную схему — борьба юноши за обладание возлюбленной и проделки энергичных слуг. Эта схема оказалась удобной для изображения современного быта. В комедиях проявились трезвость взгляда, сарказм, ирония, чувственная любовь и материальный интерес. Таким образом, «ученая комедия» — это литературный театр, вполне академический жанр.

К XVI в. четко сформировалась закономерность: о сильных мира сего пишет трагедия, о частной жизни нижних слоев — комедия.

От Аристофана до Теренция античная комедия была не слишком озабочена общественно-политической злободневностью. Ее задачей было развлечение, создание праздника. Комедия Итальянского Возрождения попрежнему выводила на сцену купца, ростовщика, лавочника, маклера, но не представителей власти. Слуга почти всегда брал верх над хозяином. Жертвы комедийных интриг старались найти справедливость у герцогов. Однако влюбленные и скупые старики реже попадают в комедийные ситуации. Издевательство над ними вызывает протесты в обществе. Даже вмешательство слуг в дела хозяев не приветствуется.

Итальянская трагедия в отличие от комедии развивалась менее интенсивно. Она не обращалась к мифологическим сюжетам. Ее интересовали исторические легенды, убийства, измены, мстительность, кровосмесительные

браки, роковая страсть. Ее прозвали «трагедией ужасов», и вскоре она сама по себе прекратила существование.

Интерес публики переместился в сторону пасторального направления. Оно не имело образцов в античной драматургии и выразило себя в поэзии. На сельских полянах изысканный герой объяснялся в любви своей даме сердца — пастушке.

Комедии, трагедии и пасторали показывались на свежем воздухе. Получил развитие парковый театр — один из видов зеленой архитектуры. Декорациями служили естественные дворцовые постройки. Первое театральное здание было построено в Ферраре в 1528 г., и с этого момента здания строились постоянно, утверждая принцип ярусного зрительного зала. Итальянских архитекторов стали приглашать во все страны Европы.

Итак, среди огромного разнообразия театральной жизни эпохи Возрождения четко выделился и оформился живой народный театр, получивший название «комедия дель арте». Толпы людей с восторгом в ней участвовали.

Маски комедии дель арте

Маски комедии дель арте не похожи на маски античного театра. Там это всегда — Маска, закрывающая лицо актера. В Италии маска имеет и это значение, то есть представляет собой сделанное из картона или клеенки изображение человеческого лица, и эту маску некоторые актеры постоянно носят во время представления. Но не все актеры комедии дель арте играют в масках. Женщины почти все без исключения играют без масок. Любовники — тоже. Маски — обычный атрибут комических персонажей, да и то не всех. Иногда маску заменяет густо набеленное лицо, или огромные очки, или приклеенный нос.

Основное значение «маски» иное. Маска — это образ актера, который он принимает раз и навсегда и в котором он воплощает свою артистическую индивидуальность. Это — ключ, в котором актер ведет мелодию своей роли.

Венецианские карнавальные маски. Ок. 1600 г.

Если собрать все маски, их наберется больше сотни. Но это богатство кажущееся. Огромное большинство — лишь видоизменения основных масок, причем маски комедии дель арте все комедийные. Трагических масок не существует. Актер выступает всегда в одной и той же роли. Пьесы меняются, но во всех маски имеют одних и тех же исполнителей. Совершенно исключается возможность, чтобы актер сегодня играл Панталоне, завтра — Арлекина или даже Доктора. Один играет Панталоне сегодня, завтра и всегда. Другой играет Арлекина и сегодня, и завтра, и всегда. Возраст не имеет никакого значения. То, что в нынешнем театре называется «переходом на другое амплуа», — вещь незнакомая комедии масок. Там нет «амплуа». Есть маски.

И там нет ролей. Есть роль. Одна роль, которую актер играет во всех пьесах, как бы разнообразно ни было их содержание. Маска и есть творимая роль. Задача, которая стоит перед актером, отличается от задачи в традиционных

пьесах. Если у актера комедии дель арте, например, роль Панталоне, то он все должен чувствовать, говорить и делать, как Панталоне. Он раз и навсегда выбрал роль, наиболее отвечающую его данным, и ее играет. Характер роли остается один и тот же. Это постоянная величина в маске. Переменная величина — импровизация, то творческое орудие, которое сливает в гармоническое целое характер с каждым сценарием, ибо комедия дель арте есть комедия импровизации, которая знает только сценарий, то есть голый остов пьесы.

Актеру комедии дель арте никто не пишет роли. Он играет по сценарию, который очень часто бывает чрезвычайно кратким. У него нет времени на углубленное построение образа. Поэтому характеристика у него в основном внешняя. Психологический анализ, сколько-нибудь выдержанный, отсутствует. Глубины человеческих страстей ему недоступны.

Актеру комедии дель арте прежде всего нужен сценический эффект, и поэтому все усилия он направляет в эту сторону. Маски первых десятилетий существования комедии дель арте носили реалистический характер. Они лепились путем изучения натуры и стилизации.

Вот краткое описание самых популярных масок.

Панталоне

Венецианец со своим типичным диалектом. Старик-купец, богатый, почти всегда скупой. Хворый и хилый: хромает, охает, кашляет, чихает, сморкается, болеет животом. Самоуверенный, но всегда одураченный. Считает себя умнее всех, но на каждом шагу становится жертвой чьих-нибудь проделок. Несмотря на годы и недуги, любит волочиться за женщинами, терпит неудачу, но остается неисправимым ловеласом. Костюм: красная куртка, красные обтянутые панталоны, желтые туфли с пряжками, красная шапочка, большой черный плащ. Маска землистого цвета, длинный, горбатый нос, седые усы, седая борода.

В Панталоне много общечеловеческих черт. Богатый старик, скряга, похотливый не по летам, вечная жертва всяких проделок — тип старый, как мир. У Плавта и Теренция он выводится чуть ли не в каждой комедии.

Для комедии дель арте характерно то, что своего комического старика она сделала венецианским купцом. Этим она показала свою чуткость. И так как венецианский купец после XVI в. все мельчал, то Панталоне до конца не потерял своей жизненности. Он умер в сказках Гоцци, накануне падения венецианской республики.

Доктор

Черная мантия ученого — главная принадлежность костюма Доктора. И вообще черный цвет — его цвет. Под мантией на нем черная куртка, черные короткие панталоны, черные чулки, черные туфли с черными бантами, черный кожаный пояс с медной пряжкой. На голове черная ермолка и черная шляпа с огромными полями, приподнятыми с двух сторон. Эта черная симфония костюма слегка оживляется большим белым воротником, белыми манжетами и белым платком, заткнутым за пояс. Маска Доктора покрывает иногда все лицо, иногда только лоб и нос. Она тоже черная. Щеки, не покрытые маской, преувеличенно ярко нарумянены — указание на то, что Доктор бывает часто разгорячен вином.

Профессиональный момент в Докторе подчеркнут несколько больше, чем в Панталоне. Как и полагается болонскому уроженцу, Доктор чаще всего юрист: ученый и практик. Он сыплет латинскими цитатами, но перевирает их нещадно.

Ничего нет удивительного, что Арлекин или Коломбина, перед которыми выкладываются такие плоды учености почтенного Доктора, сначала слушают внимательно, потом начинают проявлять признаки нетерпения и трясти головами, чтобы отогнать от себя этот назойливый град ученой бессмыслицы, и в конце концов обращаются в бегство, кри-

ча, что у них мигрень. Доктор, который преисполнен глубочайшего пиетета к своей собственной эрудиции, бросается вдогонку и, если ему удается, ловит свою жертву, приводит ее назад и, держа за пуговицу или за какую-нибудь ленту, заставляет выслушать себя до конца. После этого он, довольный, удаляется, а жертва в изнеможении падает на землю в диких корчах или начинает исступленно биться головой о стену.

Иногда Доктор бывал не юристом, а врачом. Тогда к его костюму прибавлялись принадлежности врача, прежде всего огромная клистирная трубка. На сцене фигурировали ночные горшки, грязное белье.

Маска Доктора считалась одной из трудных. Актер должен был быть образованным человеком, потому что только образованный человек мог создавать комические эффекты с обрывками знаний. И комбинация моментов профессионального и бытового требовала очень большого искусства и очень большой тонкости. Кроме того, актер должен был в совершенстве владеть болонским диалектом. Соединение всех этих качеств встречалось сравнительно редко. Вот почему маска Доктора была далеко не во всех труппах.

Бригелла

Его крестьянская одежда — такая же, как почти на всех дзанни: белая полотняная блуза, такие же длинные навыпуск панталоны, белый плащ, белая шапочка, желтые кожаные башмаки, такой же пояс, белые чулки. За поясом кинжал, иногда деревянный, чаще настоящий. У пояса — кожаный кошель. Плащ, блуза, панталоны, шапочка обшиты зелеными галунами: легкая стилизация ливреи, прибавленная позднее. Маска — волосатая, темного цвета, с черными усами и с черной торчащей во все стороны бородой.

Вначале Бригелла являл собою тип умного крестьянина, каким изображала его новелла, но еще более сгущенный. Он не только ловок и изворотлив. Он себе на уме

и чувствует себя как бы на боевом посту в жизненной борьбе. Он никому ничего не простит и умеет ненавидеть. Недаром ему дан кинжал с роговой рукояткой: он не задумается пустить его в ход, если придется. Его опасно обидеть. Он нелегко прощает палочные удары, которые ему попадают по его низкому положению. А когда нужно сплести интригу, Бригелла тут как тут. Никто не оборудует ее с такой тонкостью. Его голова богата на всякую выдумку. Он никогда не станет орудием. Напротив, всех, даже тех, кому он служит, он сумеет сделать своим орудием. Он знает, с кем и как нужно разговаривать. Язык у него подвешен отлично. Приспособляться к положению он великий мастер. Развязный с женщинами, наглый со стариками, храбрый с трусом, он готов наружно пресмыкаться перед всякими, чью силу он чувствует. Он всегда криклив и многоречив. Оказывается, его отец был нем и завещал ему неиспользованный капитал речей и слов, который нужно израсходовать. Он умеет, когда нужно, говорить самым вкрадчивым голосом медоточивые речи. Искусство льстить у него такое же оружие, как и фанфаронада, как и кинжал, и он знает, где чем пользоваться. Он не верит ни в Бога, ни в черта и любит золото, вино, женщин. Если господин хорошо ему платит, Бригелла будет верно служить ему, но только в меру того, что получает, не больше. Он презирает слуг, преданных хозяину искренне. Если у него хозяина нет, Бригелла работает на свой страх и риск, и когти у него тогда еще острее. Он берет там, где находит, не ломая себе голову над глубоким анализом понятия собственности. Что значит украсть? Это значит найти вещь прежде, чем потерял ее тот, кому она принадлежала. Что такое краденое добро? Это вещь, которую наследуют прежде, чем умер ее владелец.

Бригелла — любимая маска плебейства. Маленькие люди аплодируют его энергии, уму, ловкости и очень охотно амнистируют его уклоны от прямых путей.

Таков Бригелла первоначально. Потом он становится не таким злым, а более мягким и веселым. Кинжал заме-

няется безобидной деревяшкой. Правда, ему и везет меньше, но он принимает это без больших жалоб на судьбу. Он так же неистощим на выдумки. Его многочисленное потомство — веселые и изобретательные слуги Лопе де Вега, Шекспира и Мольера — народ совсем не мрачный, Скапен — его прямое перевоплощение, и сам Фигаро не более как один из его правнуков или праправнуков.

Маска Бригеллы — одна из самых ответственных и трудных. Он должен завязывать и развязывать узел интриги, запутывать и распутывать извилистую нить сюжета, быть смешным, играя на острых положениях, быть скорым на ответ, на хитрую проделку, на крепкое словцо. Он должен уметь играть, по крайней мере, на гитаре и уметь проделывать элементарные акробатические трюки.

Арлекин

Арлекин, в противоположность Бригелле, не так умен, не так ловок, не так изворотлив. Он весел и наивен, в нем много непосредственности и какой-то забавной беспомощности. Но это не всё. Арлекин как бы витает над действительностью, несмотря на то, что он — по-настоящему живой образ и в социальном, и в бытовом отношении. Бригелла хорошо умеет освоиться с любым положением дел в ближайшем окружении и извлечь пользу, где можно. Арлекин же не умеет подойти к действительности так, как этого требуют его собственные интересы. Это — главная причина тех колотушек, которые он все время получает. Говоря проще, Бригелла умеет все взвесить и наметить свои ходы. Арлекин ничего не взвешивает. Он действует наугад, по вдохновению, почти всегда нескладному, делает второй шаг, не сделавши первого, за что и платится постоянно. Но он не утрачивает веселости и светлого, наивного взгляда на вещи. Бригеллу актер должен играть так, чтобы вызывать восхищение его ловкостью, Арлекина — так, чтобы вызывать сочувствие к его смешным невзгодам и ребяческим горестям.

Серветта

Серветта значит «служанка». Но первоначально она не была служанкой. Она — крестьянка и выступала на сцене как Арлекин в юбке, как деревенская дуреха, беспрестанно становившаяся жертвой своей наивности. Маска подчеркивает, что Серветта не хочет идти по торной дорожке, где мимолетные радости превращают девушку в куртизанку. Она хочет оставаться честной и вести борьбу за жизнь, не утрачивая честности и к тому же не теряя хорошего настроения и веселого нрава.

С течением времени требования сцены, особенно французской, не считавшейся с национальными особенностями образа, привели к тому, что маска как бы раздвоилась. В одних и тех же сценариях стали появляться две Серветты, одна постарше, другая помоложе. Та, которая постарше, часто бывала замужем с самого начала, а молодая становилась активным орудием интриги. Так появилось имя Коломбины.

Капитан

Маска Капитана — это протест итальянского народа против чужеземного насилия, воплощенный в сценической фигуре. Фигура эта должна была в глазах любого зрителя говорить о тирании испанцев. Испанское владычество давало знать о себе всюду. Испанский солдат и особенно испанский офицер чувствовали себя в Италии хозяевами. С ними опасно было ссориться. Насмехаться над ними можно было только с большой осторожностью. Но народный гнев требовал выхода, и его нашла комедия дель арте.

В разговорах Капитана много диких небылиц, которые даже самыми легковерными зрителями не могли быть восприняты как что-то, хотя бы отдаленно приближающееся к действительности. Но самый образ такого чудовищного бахвала с фантазией, не знающей удержу, не вызывал скептического отношения. Испанские офицеры, избалованные легкими успехами в итальянских походах, могли говорить

всякое, и их способность безудержно хвастать была хорошо всем известна. Но те же храбрые вояки, которые на словах могли уничтожить целую турецкую армию, а из кожи султана Сулеймана сделать новые ножны для своего меча, в жизни очень часто оказывались самыми вульгарными трусами, и их собственная шпага была так крепко припаяна к ножнам, сделанным отнюдь не из султановой кожи, что ее невозможно было обнажить. Так Капитану жить легче: всегда был повод отказаться от поединка. Если при этом приходилось терпеть палочные удары (постоянный удел трусливого врага!), Капитан мирился, ибо палка ликвидировала без большей опасности для его жизни всякое неприятное столкновение.

С течением времени маска Капитана постепенно теряла свою популярность. Фигура испанского офицера, тиранически вмешивающегося в жизнь итальянских людей, тускнела, так как завоевательные и даже усмирительные походы испанских войск в Италию подходили к концу. Для деятелей итальянского театра XVIII в. маска Капитана была уже призраком прошлого.

Тарталья

Маска Тартальи появилась в Неаполе около 1610 г. Тарталья по-итальянски значит «заика». Актеры, придумавшие эту деталь для характеристики испанской служилой челяди, очевидно, изощрялись в поисках нового сатирического приема. Они хотели показать на сцене образ испанца, уже не военного, а штатского — забитого, робкого, но вместе с тем вредного, мешающего людям жить. Комедия придумала для него некоторую стилизацию должностного костюма, нацепила ему на нос огромные очки, заменившие маску, и покрыла его лысую голову подобием форменной шляпы. Профессия его была намечена очень неопределенно. Он мог принадлежать любому учреждению: полицейскому, правовому, нотариальному, мог находиться на службе и у лиц не очень высокого положения.

Но он всегда заикался. Искусство актера должно было заключаться в том, чтобы комически изобразить борьбу персонажа со своим заиканием: человек хочет что-то сказать, сказать много, сказать важное — и не может. Поэтому он злится на себя, его язык путается еще больше и наконец издает какие-то нечленораздельные звуки. Нужно было вести роль еще и так, чтобы заикание порождало двусмысленности и непристойности, заставлявшие зрителя покатываться со смеху.

Образ сочетал заикание и прочие характерные черты Тартальи с пожилым возрастом. Это сразу отвечало двум требованиям сценического эффекта. Заика-старик был смешнее, чем молодой. Когда заика-старик, с трудом выдавливая из себя слова, говорил дерзкие вещи про власти, — это лучше попадало в цель. И недаром полиция вице-короля Неаполитанского с такой болезненной внимательностью прислушивалась к тому, как говорил, и особенно к тому, как заикался на сцене Тарталья.

Маска Тартальи попала в тот круговорот аристократического перерождения, которое уже с середины XVII в. вело к упадку весь театр комедии дель арте. Само по себе заикание, как буффонный прием, еще до последнего времени привлекает то того, то другого актера диалектального театра. Но это — лишь слабые отголоски той роли — не сценической только, а социально-политической, — которую маска играла в Неаполе, в период расцвета комедии дель арте.

Влюбленные

Маски Влюбленных были неизбежны в сценариях с самого начала, ибо без них трудно было построить насыщенную сюжетную схему: в ней должна была присутствовать любовная интрига. Признание законности чувства любви было важной составной частью гуманистической идеологии Ренессанса. Эти взгляды проповедовала и «ученая комедия», в которой мы находим декларации в защиту любви. Эта атмосфера, хотя и вульгаризованная в большей или

меньшей степени, царила на карнавале. В сценарии оба течения встретились: высокая, лирическая трактовка темы любви, а рядом — буффонная, плотская. К сценарию, кроме того, предъявлялось еще одно требование. В интересах сюжетной динамики в нем должна была идти борьба за победу в делах любви. «Бесплодных усилий любви» сценарий не терпел. Влюбленные — менее всего маски, хотя им и свойственны некоторые особенности масок. Каждый актер и каждая актриса были постоянными типами. В разных спектаклях они выступали со своим постоянным именем и со своим постоянным характером, но на них как бы возлагалась при этом задача не принимать всерьез своих чувств и окутывать эти чувства легким ироничным облаком. И это — почти при любом характере маски. А характеры были различные.

Влюбленные обоего пола выделялись среди своих товарищей комедиантов тем, что они должны были выступать на сцене в роскошных костюмах со всевозможными украшениями, с драгоценностями, чаще поддельными, разумеется, но дающими представление о принадлежности как кавалеров, так и дам к богатым верхам общества.

Влюбленные говорили на правильном литературном языке и должны были выражаться с изяществом. Это изящество часто переходило в устах многих актеров и актрис в жеманство.

Влюбленные занимали противоречивые положения в сценариях комедии дель арте. Они первыми пробили брешь в ее организме тем, что начали отказываться от импровизации — разумеется, не совсем, но в таких неизбежных местах сценария, которые легко повторялись от пьесы к пьесе. Именно для этого стали придумываться и записываться тексты. Они разгружали память актера и облегчали его работу перед публикой. Проще было запомнить небольшой монолог, чем придумывать его тут же, на подмостках. Такие монологи на всякие обязательные моменты в развитии любовной интриги стали складываться и заучиваться. Из них постепенно образовались особые книжки у актера или актрисы, с которыми те старались не расставаться.

Что именно Влюбленные начали разрушать — во второй век существования театра — организм комедии дель арте, было понятно. Они были наименее народными из образов, которые создавали существо нового театра. Литературный язык, а не диалект. Открытое лицо. Модные костюмы. Утонченные манеры. Светский жаргон. И актеры, игравшие Влюбленных, чувствовали себя, надо думать, чуждым телом в комедии дель арте. То, что они делали, губило реалистическую и демократическую структуру театра и усиливало в нем абстрактные и формалистические моменты.

Дзанни

Маски дзанни — это душа комедии дель арте. Маски дзанни — это связь, соединяющая комедию дель арте с теми зрелищами, из которых она вышла и которые определили в ней самое существенное: реализм и народность. Маски дзанни — это образы веселых и жизнерадостных карнавальных буффонов, получившие художественное завершение. Маски дзанни — это персонажи фарса, утратившие его ограниченность и некоторую грубость. Вообще, маски дзанни в значительной мере являются стилизацией многочисленных типов крестьян в новелле.

Совершенно несомненно, что, когда дзанни впервые попали на сцену, они явились яркими сатирическими образами. Это — крестьяне, так же как и в новелле, либо окончательно глупые (Арлекин), либо умные, но преисполненные всяких противообщественных с точки зрения горожанина затей (Бригелла). В процессе дальнейшей эволюции Арлекин перестал быть непроходимым дураком, а Бригелла стал более тонок и не так полон злых козней. Этого, разумеется, требовали и условия сцены, и более утонченные представления о комическом эффекте.

Само слово «дзанни» — бергамасское и венецианское произношение имени Джованни. Русским его эквивалентом было бы просто «Ванька».

Как маски, дзанни чаще всего зовутся «слугами», но это название — чисто условное. Слуги по положению, они по социальной своей природе оставались крестьянами. Слугами они стали окончательно, когда более или менее твердо кристаллизовалась архитектоника комедии дель арте. Вначале же они были, как и полагалось по их социальному статусу, крестьянами. На них была крестьянская одежда, которая лишь с течением времени начала стилизоваться под некое подобие ливреи.

От Пульчинеллы к марионетке

Маска **Пульчинеллы** появилась в Неаполе и стала одним из любимейших персонажей карнавалов, народных игр и даже беллетристики. Пульчинелла выступает и как огородник, и как булочник, и как сторож. Он может быть торговцем, художником, солдатом, контрабандистом, вором, бандитом. Преобладающей чертой его характера является, конечно, глупость. Для людей, которые знакомились с ним впервые, он казался олицетворением неаполитанских народных низов.

Образ Пульчинеллы несет в себе черты сатирической стилизации. Отрицательные его качества — глупость, лень, обжорство, преступные наклонности — не столько отражают действительные черты неаполитанского плебейства, сколько обусловлены требованиями жанра сатиры. Пульчинелла нередко женат, и комедианты в этих случаях играют его ревнивцем, ворчуном, тираном и в конце концов всегда обманутым.

С точки зрения общей истории комедии дель арте Пульчинелла наряду с Арлекином — самая популярная из масок. И не только в итальянском, но и в мировом масштабе. Если слава Арлекина опережала иной раз славу Пульчинеллы на сцене, то Пульчинелла опередил его в литературе, особенно в повестях и рассказах для детей. Этот смешной паяц с петушиным носом издавна является любимцем детей.

В театрах кукол, начиная с древних времен, существовали типические образы, которые жили столетиями. Они могли быть как положительными «добрячками», так и отрицательными — негодниками.

Во время раскопок в средние века ученые часто находили фигурку с головой неправильной формы, крючковатым носом, горбом на спине и огромным животом. Это был кукольный герой народной античной комедии Маккус. Именно с него итальянцы в начале XVI в. «срисовали» своего народного героя — Пульчинеллу. Этот «петушок» так понравился зрителям, что скоро он стал участником всех народных празднеств, карнавалов и балаганов. А когда появился знаменитый итальянский театр масок комедия дель арте, среди прочих героев туда попал и Пульчинелла.

Тогда же в Италии и получил распространение кукольный театр марионеток.

С древнейших времен в языках многих народов мира существовало сравнение жизни человека с марионеткой, которую дергают за ниточку. Театр кукол издавна волновал людей и странной похожестью персонажей на живых существ, и тем, что постоянно давал повод к философским рассуждениям: слишком очевиден был пример — управляющий и управляемый.

Тема марионетки, нитей, которые приводят ее в движение, и наконец тема человеческой воли, которая руководит этим движением, постоянны не только в античной, но и в средневековой философии. Рядом с человеком всегда существовал предмет, который он наделял особым отношением — был ли этот предмет символом бога, олицетворял ли он тайну природы или просто изображал человека.

Свое имя марионетки получили в средние века от наименования фигурок Божьей Матери (Marion, Marionette),

изображения которой в виде маленьких деревянных статуэток продавались в храмах во время богослужения. Однако, первые упоминания о кукольном искусстве связаны с празднествами в Египте. Женщины ходили из деревни в деревню в сопровождении флейтиста, несли в руках небольшие статуэтки, сантиметров 30–40 высотой, и приводили их в движение с помощью специальных веревочек.

В Египте также разыгрывались спектакли, посвященные жизни богов, на движущихся колесницах. Зрители располагались по обе стороны дороги, и каждая последующая сцена спектакля показывалась на идущей вслед колеснице (этот принцип был сохранен впоследствии в английском средневековом театре и получил название «педжент»). Роли богов в таком театре исполнялись только с помощью кукол. Их носили на руках и приводили в движение руками. Исполнение роли бога человек взять на себя не мог.

В Древней Греции из драгоценных металлов и драгоценных пород дерева делали огромные фигуры, которые назывались автоматами. Они приводились в движение только в самые торжественные моменты религиозного действа. Эти автоматы трудно назвать театром в полном смысле слова, но элемент театрализации в этих представлениях все-таки существовал.

Греческая традиция укрепляется и неизмеримо расширяется в Древнем Риме. Здесь устраиваются шествия с огромными куклами. Карикатурные механические изображения потешали толпу или наводили на нее страх. Кроме того, в каждом доме — и в Древней Греции, и в античном Риме — обязательно были свои куклы, а иногда даже коллекции. Они составляли часть убранства комнат или украшения стола.

На территории Древней Греции возникло искусство, которое принято называть Вифлеемским ящиком. Этот «театр» впервые и очень своеобразно попытался рассказать о мироздании — в том виде, как это представлялось древним. Кому-то пришла мысль изобразить мир с помощью ящика, в котором нет передней стенки и который перегорожен пополам по горизонтали. Внизу поселили кукол-людей, а сверху — тех, что изображали богов. При помощи стержней, продетых в прорези на дне ящика, куклами можно было управлять — так родилось движение. А потом придумали сценки, целые пьесы — и получился театр.

Когда античные государства распались, а на их территории были созданы новые формации, маленькие ящики с незатейливыми куклами достались в наследство следующим поколениям. Отголоски этого театра живут и поныне: румынский Вифлеем, польская шопка, украинский вертеп и наша белорусская батлейка.

Маски комедии дель арте в течение двух столетий представляли собой галерею современников, живую, яркую и на первых порах верную действительности. Одновременно с представлениями комедии дель арте в Италии давались и другие спектакли, где играли по писаному тексту. Но таких трупп было мало, репертуар у них был преимущественно трагический в испанском стиле, дилетантских навыков изжить они не могли, а поэтому публика их была главным образом аристократическая. Плебейские слои мало посещали эти представления: они их не интересовали и были труднодоступны. Пока писаная комедия не закрепилась в репертуаре Гольдони, маски продолжали привлекать и развлекать публику.

* * *

Мы вынуждены прервать хронологическую последовательность и сразу приступить к реформе итальянского театра XVIII в., которую осуществили Карло Гольдони и Карло Гоцци. К сожалению, спустя два века комедия дель арте стала музейным зрелищем и в области театра. Италия перешла к созданию литературной комедии нравов.

К XVIII в. самыми любимыми в Италии оказываются музыкальные театры — серьезная опера и комическая опера. Более всего увлекается сценическим искусством город

Венеция, где действуют 17 театров. Это больше, чем в Париже того времени. Началась настоящая театральная лихорадка, когда театр оказался важнее политики.

Нравы зрителей были таковы. Взяв билет, причем опера стоила дороже, комедия — дешевле, зрители стояли. За сиденье взималась двойная плата. Популярны были абонементы в ложи для аристократии в ярусном театре. Спектакли игрались в разное время суток. За день можно было посетить 3–4 спектакля.

Карло Гольдони (1707–1793 гг.)

Он происходил из старинной буржуазной семьи. Учился в Венеции, в семье врача. В доме разыгрывались спектакли театра марионеток.

В 11 лет он написал первую пьесу. Лишь в 1733 г. вплотную занялся театром. Но пока пробовал свои силы: работая адвокатом, писал сценарии для знаменитого актера-импровизатора комедии дель арте Антонио Сакки. Так он подошел к мысли о театральной реформе, которая уничтожит маски и импровизацию. И главной будет литературная комедия с индивидуализированными характерами. Одна из первых пьес Гольдони — «Слуга двух господ». С этого времени он становится драматургом-профессионалом. За год Гольдони создает 16 комедий и заболевает нервным расстройством от переутомления. Всего за жизнь он написал 267 пьес, из них 155 комедий, 18 трагедий, 94 комических оперы.

Итальянские знатоки театра любят рассказывать. Однажды Карло Гольдони неосторожно громко хвастался своими успехами в венецианской книжной лавочке. Тогда Карло Гоцци, рывшийся в это время в книгах, выскочил разъяренный из своего уголка и торжественно поклялся, что отобьет публику у соперника, показав ей обычную детскую сказку, ибо «просвещенный вздор, который проповедует в своем театре Гольдони, глупее выдумок для несмышленышей». В ответ Гольдони лишь самоуверенно

расхохотался — но всего лишь через неделю был вынужден признать свое поражение. Шумное, стремительное вторжение Гоцци в театр оказалось триумфальным: новая сказка (фьяба) с ее пышной театральностью, неожиданными модификациями масок дель арте и увлекательной игрой смыслами (последнее, как известно, оценили немецкие романтики, обессмертившие имя драматурга, по иронии судьбы даже не подозревавшего об этом). Гольдони был поражен предательством венецианской публики, переметнувшейся к Гоцци. Он уезжает в Париж. Преподает итальянский язык дочерям короля Людовика XV, за что заслужил королевскую пенсию. Пишет пьесы не на итальянском, а на французском языке. Но былой славы уже нет.

Суть театральной реформы Гольдони заключалась в следующем. Гольдони — создатель итальянской национальной литературной комедии. Он и практик-режиссер, и актер, который, как и Мольер, приноравливается в своих пьесах к актеру.

Он был великолепным театральным практиком. Сочиняя пьесы, отталкивался от конкретных актеров и конкретного театрального организма. Поэтому боролся с комедией дель арте театральными средствами, то есть считал, что комедия дель арте на данном этапе — бессодержательное зрелище, рождающее бездумный смех. Надо сделать комедию, черпающую содержание из современной действительности, проводить в жизнь идеи Просвещения.

Комедия должна быть пристойной, разумной, поучительной, а значит — хватит импровизации и вольностей, должен быть твердый текст.

Началось с наступления на маски. Их надо заменить живыми образами современных людей. Но делал он это осторожно. Сначала оставил от масок только имена, костюмы, характерные черты. Вернул маскам яркое социальное лицо. Уничтожил некоторые маски, другие переделал. Запутав все это, он добился того, что комедии его стали проповедовать бытовой реализм. Все изменения Гольдони

совершал осторожно, помня о том, что комедия дель арте популярна в народе.

Любимый его сюжет такой: в любви к женщине соперничают представители разных сословий. Классический образец — «Хозяйка гостиницы». Молоденькая девушка Мирандолина унаследовала после смерти отца гостиницу с трактиром. Хорошо ведет хозяйство. К ней заезжают знатные люди, ухаживают за ней, делают подарки. Особенно соперничают двое: маркиз, граф. А третий кавалер (дворянин), грубый и мрачный ненавистник женщин, к ней равнодушен. Мирандолина решает его покорить и добивается своего: он начинает бегать за ней как собачонка. В конце концов, посмеявшись над своими поклонниками, она отдает руку и сердце трактирному слуге Фабрицио, утвердив «чувство демократического превосходства».

Гольдони называли «живописцем природы». Он хорошо знал людей и нравы своей страны. Венецианцы любят Гольдони и сейчас. В Венеции есть кафе на площади Святого Марка, где он сидел за чашкой кофе.

Есть у Гольдони еще одна знаменитая пьеса. Сначала она была написана в форме сценария, а потом переделана в «правильную» писаную комедию. Это «Слуга двух господ». Она написана специально для любимого актера Антонио Сакки, создателя маски Труффальдино.

Гольдони обладал богатейшей фантазией. Любая деталь, любой факт превращались в сюжет. В своих героях Гольдони любит воспевать деловитость, хозяйственность, стремление разбогатеть. От актеров требовал простоты и естественности. Подобно своим предшественникам, он даже написал трактат-пьесу «Комический театр» (1750), где говорил о правилах актерской игры.

Карло Гоцци (1720–1806 гг.)

Он также родом из Венеции, из обедневшей аристократической семьи. О Гоцци рассказывают такую историю. По Венеции ходил странный тип в парике. Над ним посмеивались втихомолку: зрелище было забавное. За 35 лет своей бессмысленной службы парик порыжел и свалялся. Он больше напоминал тот волос, что лезет из продранной обивки старого стула, чем белоснежное «крыло голубя».

Владельцем парика был Карло Гоцци, в прошлом офицер войск «светлейшей республики», ненавидевший все «новомодное», французское. Этот нелюдимый, замкнутый, прозванный «отшельником» человек был знатоком и ценителем старинной поэзии сказок, поклонником народного импровизационного театра.

Заносчивый и гордый представитель старинного графского рода, пришедшего в упадок, он был в то же время своим человеком среди безродных и почти столь же неимущих, как он сам, комедиантов труппы Джованни-Антонио Сакки. С ними, остроумными, виртуозно владеющими тайной мгновенного перевоплощения, превосходно знающими свой родной язык во всем богатстве его оттенков и красок, он чувствовал себя куда лучше, чем в офранцуженных салонах аристократических палаццо.

Дела у труппы Сакки, как у других трупп комедии масок, шли день ото дня хуже. Громкий успех комедий великого Карло Гольдони, комедий, где выдающийся реформатор театра противопоставлял условности импровизационного театра бытовой реализм характеров и ситуаций, был этому главной причиной. Другой причиной были многочисленные и тоже имевшие успех написанные по французским образцам, выспренные до ходульности и патетические до приторности драмы аббата-иезуита Пьетро Кьяри. Именно на них обрушил свое язвительное перо молодой Карло Гоцци.

И все же зрители шли в театр Сан-Лука, ставивший комедии Гольдони, и в театр Сент-Анджело, со сцены которого звучали стихотворные фиоритуры аббата Кьяри.

Сразить кумиров венецианского зрителя могло только что-то небывалое, невиданное. И это невиданное нашел наконец Карло Гоцци.

Малоупотребительным до того словом «фьяба» — оно обозначало порой басню, порой сказку — назвал Гоцци первое свое произведение для сцены «Любовь к трем апельсинам». Пьеса была представлена труппой Сакки 25 января 1761 г. Ставшая основой феерического театрального представления хорошо известная каждому итальянцу сказка, из тех, «которыми, — как писал Гоцци, — кормилицы забавляют детей», имела оглушительный, ни с чем не сравнимый успех. За «Любовью к трем апельсинам» последовал «Ворон», затем «Король-Олень» и знаменитая «Принцесса Турандот». На протяжении еще трех лет были написаны остальные шесть «фьяб» Гоцци.

Впрочем, горький вкус переменчивости театральных симпатий пришлось изведать и победителю. Ослепительная выдумка и яркая, почти оперная сценичность «фьяб» постепенно перестали увлекать венецианцев. К тому же распалась труппа Сакки. Почувствовав некоторые признаки охлаждения к сказочному жанру, Гоцци принялся за трагикомедии в духе «плаща и шпаги».

Немеркнущим в веках сокровищем остались в мировой драматургии его театральные сказки. Сказки язвительного отшельника, подарившего людям блистательную сокровищницу яркой выдумки, мужества, благородства, верной дружбы и пламенной любви. Ими восхищались Шиллер, переработавший для театра в Веймаре «Принцессу Турандот», Гофман, использовавший мотивы Гоцци в своей «Принцессе Брамбилле», Гёте и мадам де Сталь. Сказки Гоцци ставили на сцене крупнейшие режиссеры мира. С именем Гоцци мы сегодня встречаемся на афишах российского театра имени Вахтангова, театров кукол.

Счастливой оказалась судьба пьес Карло Гоцци на сцене белорусского Театра юного зрителя.

В заключение необходимо отметить, что итальянский театр — это театр актера. Популярность выдающегося исполнителя часто превосходит известность и самого автора, и его произведения. Объясняется это многими причинами исторического, экономического и социального характера. Комедия дель арте возникла именно благодаря актерам-импровизаторам, для которых авторский текст служил лишь канвой будущего спектакля. В XIX и XX вв. итальянская культура, особенно театр, испытала на себе влияние французского искусства.

Французский театр

История великих достижений французского театра ведет свое начало с XVII в. и связана с утверждением классицизма. К этому времени театральное искусство Англии, Испании и Италии потеряло свое былое значение. С установлением во Франции абсолютной монархии центр культуры переместился в эту страну.

Частный театр Ришелье — первый специально построенный театр. Позже — Пале-Рояль (дом труппы Мольера)

1666 г. Театр Бургундский отель, Франция. 40 зрителей на сцене сидят

Классицизм (от латинского classicus — образцовый) — это стиль и направление в европейском искусстве, основанное на изучении греко-римских образцов как нормы и идеала художественного совершенства. Есть исследования, утверждающие, что происхождение термина «классицизм» связано с разделением римских граждан по имущественному цензу — на классы. Однако стиль лишился демократизма античности и стал аристократическим. Распространившись в XVII — начале XIX в., он стремился воплотить представление о разумной закономерности мира, о прекрасной совершенной природе. Для него характерны монументальность, ясность, нормативность творчества. Гуманистические традиции Возрождения с их свободой выражения и стихийностью классицизм привел к упорядочению нравственных идеалов.

Идеологией классицизма стали патриотизм, государственное служение, превосходство долга перед чувством, нормы морали, что блестяще отразилось в творчестве **П. Корнеля, Ж. Расина, Жана Батиста Мольера, Вольтера**, философа **Рене Декарта**. Главный идеолог классицизма Н. Буало предложил свод правил, строгое разделение на жанры, единство места, времени и действия в драматургии и языковую строгость. К высоким жанрам должны относиться трагедия, ода, мифологическая картина на религиозную или историческую тему, к низким — комедия, сатира, жанровая зарисовка наподобие фарса.

В театре французского классицизма изменился вид театрального представления. Из текста пьесы был исключен пролог. Возникли театральные амплуа. Входило в моду искусство декламации с благозвучным чтением стихов и пластикой жеста. Сидеть в театре могли только королевские особы, остальные зрители стояли. Четко обозначились положительные черты пьес этого времени: раскрытие внутреннего мира героев, показ противоположностей душевной жизни, логика страстей, сосредоточенность на главном конфликте.

Создатели трагедий классицизма — Пьер Корнель и Жан Расин — преклонялись перед особой короля и посвящали ему свои произведения, будучи уверенными, что этим поднимают престиж государства. В благодарность король Людовик XIV и кардинал Ришелье основали в Париже театр «Маре», где ставились пьесы Корнеля и Расина с подчеркнутой патетикой и изысканными светскими манерами. В трагедиях этого времени обязательно столкновение долга и чувства, моральных обязательств и страсти. В финале герои погибают.

Новое слово в театральном искусстве было суждено сказать Мольеру, чьи комедии стали новым типом драматургии и где отразился новый взгляд на мир человека с помощью метода реализма.

Жан Батист Мольер (1622–1673 гг.)

Мольер в роли Цезаря

Мольер родился в 1622 г. в семье королевского обойщика. Отец, пользуясь своими связями, дал сыну хорошее образование. Но увлечение театром взяло верх. В 1643 г. Жан Батист Поклен взял псевдоним Мольер и организовал вместе с друзьями «Блистательный театр». Но театр не принес успеха, пришлось уехать в провинцию. Через какое-то время труппа вернулась в Париж, выступила перед Людовиком XIV, и он повелел им стать третьим французским театром «Пале-Рояль». Благосклонность короля заставляла Мольера льстить ему. Делал он это всегда с шуткой и умно.

Вначале драматург вынужден был писать на сюжеты, угодные двору, но позже пошел своим путем, путем создания «высокой комедии». Особенность этой высокой комедии лучше всего заметил Пушкин: «...высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, ... нередко она близко подходит к трагедии».

Естественно, у Мольера появились враги. Особенно трагичной оказалась история пьесы «Тартюф». Тартюф, по словам Пушкина, был «плодом самого сильного напряжения комического гения. Что за страшное зло обличается в этом отвратительном типе? Лицемерие. А что помогает победить лицемерие? Человеколюбие. Это единственная религия Мольера».

Тартюф — в переводе «дьявол». Драматург показывает подлость под маской добродетели. После первой постановки пьесу «Тартюф» на пять лет запретили. Мольер боролся.

В послании королю он писал: «...оригиналы... добились запрещения копии». Когда же пьесу разрешили играть, Мольер написал: «Назначение комедии состоит в том, чтобы исправлять человеческие пороки». В созданных Мольером образах всегда есть доминирующая черта, которая позволила Пушкину сказать: «У Мольера скупой скуп и только».

Гений Мольера был в расцвете, когда во время спектакля «Мнимый больной», где Мольер играл роль Аргона, у него начался приступ удушья, и он умер на сцене.

Среди известнейших пьес Мольера — «Смешные жеманницы», «Школа мужей», «Школа жен», «Дон Жуан, или Каменный гость», «Мизантроп», «Скупой», «Плутни Скапена», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной». Начиная с первых драматургических проб и кончая последней пьесой «Мнимый больной», у Мольера вся инициатива, справедливость и здравые суждения принадлежат слугам и служанкам, которые, по сути, озвучивали собственные мысли драматурга. На осмеяние же были выставлены аристократы. И для этого драматургу пригодился жанр фарса.

Молодой комедиограф собирал свои первые лавры, сочиняя фарсы и учась сценической технике у составителей сценариев итальянской импровизационной комедии. Актерское счастье Мольеру улыбнулось после того, как он начал выступать в остро комедийных ролях. Верность фарсовым традициям Мольер пронес через всю свою творческую жизнь.

Фарсовые черты присутствовали и в комедии «Скупой». По своему содержанию и по жанровым признакам это одно из самых «драматических» произведений Мольера. Имея в виду образ стяжателя и скряги Гарпагона — главного героя этой комедии, Гёте говорил: «И может ли быть что-либо трагичнее, чем такое отвратительное извращение человеческих чувств». Мольер был влюблен в народный театр, театр итальянской комедии. Гарпагон Мольера прежде всего смешон. Его страсть к деньгам доходит до анекдота.

Устанавливая фарсовый генезис театра Мольера, нельзя забывать о значительной эволюции комедийного стиля Мольера, движении этого стиля к социально насыщенному реализму и элементам драматизма. Гарпагон смешон, но он и страшен и отвратителен. Совместить эти контрастные моменты в формах драматически наполненного гротеска, с резкими, броскими переходами от буффонады к трагифарсу — дело, конечно, нелегкое.

Комедия, бичующая алчную жажду денег, ненасытную страсть к накопительству, раскрывающая бесчеловечную сущность ростовщичества и изображающая противоестественность капиталистического стяжательства в символической фигуре Скупого, уже никак не могла быть приравнена к анекдоту.

Известно, что Мольер создал своего «Скупого» на основе сюжета древнеримской комедии «Клад» Плавта. Еще в Древнем Риме в III в. до н. э. был создан комический тип человека, который, найдя клад и сделав золото смыслом своей жизни, потерял в себе все человеческое. Мольер (вслед за другими итальянскими и французскими авторами), обратившись к этому сюжету, существенно изменил его: в комедии высмеивалась вовсе не смешная для нормального человека доведенная до крайности бережливость. Мольеровский образ обрел ярко социальный и остродраматический смысл. Гарпагон был не бедняком, а богачом. Очередной жертвой бессердечного ростовщика Гарпагона стал его родной сын. Такого рода характер и такого рода ситуация, конечно, не могли быть раскрыты формой балаганного представления. Драматург создал образ, символизирующий полный распад личности, превратившейся из человека в Гарпагона — в свирепое, глупое, человеконенавистническое существо.

Постижение «духа и стиля» Мольера произошло в актерском образе крупного белорусского актера Глеба Глебова, который сыграл роль Гарпагона в спектакле, постав-

ленном на сцене театра имени Янки Купалы режиссером Леонидом Рахленко в 1937 г.

Сложная задача совмещения живого характера с острой обличительной трактовкой образа была решена чрезвычайно убедительно. Гарпагон Глебова, маленький, сгорбленный, сухонький старикашка в засаленном халате, поражал живостью своих блиставших из-под нависших бровей глаз. Этот взгляд выдавал сильные и злые страсти, гнездившиеся в хилом тельце Гарпагона, и это делало фигуру Скупого неожиданно устрашающей, а самый контраст «пылкого духа» и жалкой плоти создавал остро комический эффект.

Душа Гарпагона была заполнена только одним чувством — алчностью, и казалось, что вся лихорадочная энергия Скупого, как его играл Глебов, заключена в жадности, в страсти к деньгам и в страхе остаться без денег. Актер с блеском проводил сцену Скупого со слугами. Дрожащими руками выворачивал он их карманы, прощупывал каждый кусок одежды, лез под юбки к служанкам и, заставив слуг показать ладони, долго и нудно осматривал, не спрятано ли у них чего-нибудь между пальцами.

«Вершина мастерства Глебова, — пишет белорусский театровед Т. Т. Борисова, — монолог в четвертом акте, когда Гарпагон узнает о пропаже шкатулки... Откуда-то из-за сцены раздаются стоны, нечленораздельные звуки, переходящие в крик с повизгиванием. Как буйнопомешанный, выскакивает на сцену Гарпагон. Весь его внешний вид — растрепанные волосы, беспорядок в одежде, неподвижный застывший взгляд, нелепые жесты — свидетельствует о страшной беде, которая разразилась над Скупым. Едва слышно он произносит: «Воры, воры. Держите вора! Грабители, убийцы. Гром небесный, порази преступника. Все погибло. Убили, зарезали. Деньги у меня украли». Затем голос усиливается, переходя на крик: «Я загіну, я забіты — зарэзалі мяне, грошы мае ўкралі».

Сценическая мольериана несколько неожиданно переместила Мольера в юношескую и детскую аудиторию.

Комедии, которые были играны Щепкиным и Садовским, над постановкой которых трудились Мейерхольд и Головин и для которых новое решение с немалым трудом искала молодая советская режиссура, — эти комедии стали постоянными в репертуаре ТЮЗов. Взять хотя бы, к примеру, постановку «Мещанина во дворянстве», который был сыгран во многих ТЮЗах и сейчас играется в белорусском ТЮЗе.

Введение в репертуар педагогических театров и в школьную программу по литературе этой во многом поучительной комедии Мольера можно считать фактом положительным. Тюзовские постановки обладают рядом достоинств. Они дают историческую картину нравов, отчетливое изображение характеров и известную поучающую мораль, но самый состав аудитории уже предопределяет режиссерский подход и манеру актерской игры. Комедийное и жанровое начало выработало некий общий тип «тюзовского Мольера», не требующий ни особых художественно-оригинальных решений, ни углубленного идейного раскрытия, сюжетов и образов Мольера.

В истории советской сценической мольеристики спектакль «Мещанин во дворянстве» 1923 г. на белорусской сцене в молодом коллективе театра имени Янки Купалы (режиссер Е. Мирович) считается неудачей.

У постановщика и исполнителей спектаклей было желание сыграть комедию по-новому, об этом говорил в прологе парень в белорусской национальной одежде:

Мы вольныя цяпер, іграем мы народу,
Дзеля таго, Мальер, ты рад нам ці не рад,
А будзем мы цяпер іграць цябе зусім на новы лад!

Но этот «новый лад» был столь отдален от стилистики самой комедии и далек от реализма, что желание режиссера высмеять в своем спектакле современное мещанство вряд ли можно было признать реализованным.

Франция, 1720 г. Комеди Франсез. Актеры

Неудача происходила из-за отсутствия нового ощущения Мольера.

В современном прочтении комедий Мольера определяющей является позиция, с которой театр подходит к произведению классиков. Наш театр приступил к созданию своих мольеровских спектаклей, имея за плечами многообразный опыт постановок пьес Мольера на дореволюционной сцене. Ведь не зря сами французы называли Россию «второй родиной Мольера».

Пьер Огюстен Карон де Бомарше (1732–1799 гг.)

Следующий крупный комедиограф и деятель театра Франции — **Пьер Огюстен Карон де Бомарше**.

Бомарше родился в одном из старинных парижских кварталов. Младенцу при крещении дали имя Пьер Огюстен. Отец будущего драматурга владел часовой мастерской, увлекался механикой и любил изобретать разного рода приспособления для речных судов.

Семья часовщика была многодетной. С 13 лет Пьер Огюстен стал учиться на часовщика в отцовской мастерской, так как именно ему предполагалось завещать семейное дело. Мальчик успел получить только начальное школьное образование. Несколько лет будущий наследник работал в мастерской, ведя достаточно свободный образ жизни, но стал лучшим часовых дел мастером во всем Париже. Он продолжил и семейную традицию изобретательства, придумав в 21 год, как усовершенствовать часовой механизм. Его изобретение присвоил королевский часовщик Лепот. Последовало громкое разбирательство, в котором Бомарше прославился остроумными памфлетами. Благодаря скандалу он был замечен при дворе, и его назначили королевским часовщиком. Пьер Огюстен весьма удачно использовал свое влияние при дворе, чтобы завязать выгодные знакомства и быстро накопить вполне приличное состояние.

Из произведений Бомарше известны «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро». В «Севильском цирюльнике» впервые появляется Фигаро, представляющий оригинальное создание Бомарше. В нем много черт самого Бомарше. Насмешливый, настойчивый, ловкий, неистощимый в запутывании и распутывании интриг, никогда не теряющийся и не унывающий, он умеет находить выход из всякого положения. Уже в этой комедии главное лицо — простой слуга, олицетворяющий собою третье сословие.

Полного расцвета талант Бомарше достигает в «Женитьбе Фигаро». В самом сюжете пьесы заключается насмешка над аристократией: простой слуга осмеливается отбивать свою невесту у могущественного графа. Благодаря своей находчивости, ловкости и остроумию Фигаро выходит победителем.

Комедия написана в смелом стиле памфлета, но вместе с тем «Женитьба Фигаро» представляет собой завершение развития французской мещанской драмы. Для ее создания Бомарше воспользовался не только своим жизненным и литературным опытом. Теории Дидро, смех Рабле, социальная сатира Мольера, широкая картина нравов Лесажа, итальянская интрига, испанская причудливость — все эти моменты мы находим в «Женитьбе Фигаро». Она представляет собой синтез всех этих элементов и является кульминационным пунктом развития французского драматического искусства XVIII в.

Успех ее был колоссальный; день первого представления «Женитьбы Фигаро» — 27 апреля 1784 г. — остался памятной датой в истории французской комедии. Она выдержала 68 представлений подряд. Публика была в восторге. Никогда еще со сцены не раздавались такие дерзкие речи, направленные против существующих правил. Наполеон говорил, что пьеса явилась «революцией в действии». Монологи выражали настроения поднимающейся буржуазии.

«Женитьба Фигаро» оказала громадное влияние на последующее развитие французского театра и приобрела популярность во всей Европе. Моцарт написал оперу на ее сюжет, Россини — на сюжет «Севильского цирюльника».

В третьей части трилогии, «Виновная мать», также представлен Фигаро, постаревший и ставший добродетельным. Он также изобличает порок и помогает торжеству справедливости. Но особого художественного значения эта комедия не имеет.

Бомарше взорвал общественное сознание Франции, выведя на подмостки нового героя времени — Фигаро, чья

находчивость, остроумие и плебейская гордость позволили ему одержать моральную победу над аристократом-хозяином. Многие реплики из пьесы Бомарше сразу же превратились в пословицы и поговорки: «Если начальник не делает нам зла, то это уже немалое благо», «Чтобы рассуждать о предмете, вовсе не обязательно быть его обладателем», «Если принять в рассуждение все добродетели, которых требуют от слуги, много ли найдется господ, способных быть слугами?», «Раболепная посредственность — вот кто всего добивается».

«Женитьба Фигаро» — главное произведение Бомарше. Оно проливает свет не только на остальные его сочинения, но и на жизнь автора. Все тайны этого человека, начиная с самой существенной, тайны его происхождения, содержатся в «Безумном дне» — так поначалу называлась «Женитьба Фигаро». Бомарше раскрывается в этом сочинении и сознательно и невольно. Уже в «Севильском цирюльнике» он кое-что сообщил о себе.

Революция внесла в биографию Бомарше очередной штрих: посланный революционным правительством в Голландию, он исполнил ряд поручений, но затем был брошен в тюрьму. Выйдя на свободу, стал агентом Комитета общественного спасения и подвергался преследованиям как эмигрант. Имущество его конфисковали, семья была арестована. В 1796 г. ему разрешили вернуться во Францию. Умер Бомарше в Париже 18 мая 1799 г.

Комедии Бомарше были высшим этапом в развитии французского театра XVIII в. Они повлияли на дальнейшее развитие мировой драматургии. Франция не желала сдавать позиции лидера мирового искусства.

* * *

Французские просветители готовили третье сословие к штурму феодального общества — к революции. Просветители видели в театре средство воспитания масс. Первым среди французских просветителей мы называем **Вольтера**.

Это он заявил, что любовь к искусству не знает государственных границ: «Все, кто любит искусство, являются соотечественниками». XVII в. нередко называют веком Вольтера. Как драматург он был продолжателем традиций Корнеля и Расина, третьим великим трагическим поэтом Франции. Вольтер написал 52 пьесы, из них 27 трагедий. Все его пьесы шли в театре «Комеди Франсез», но никогда не шли в Беларуси.

Интересно, что Вольтер, где бы ни жил, всюду создавал домашние театры, в которых он выступал как актер и режиссер своих собственных пьес. Причем писал он легко и быстро, сразу же ставил, а поставив, переделывал по советам своих друзей-актеров. Не смущался признаваться, что им, актерам, обязан долей своего успеха.

В своих трагедиях Вольтер пользовался античными сюжетами, но испытывал одну слабость — любил переносить действие в экзотические страны, то в Азию, то в Африку, то в Америку. Очень был внимателен к этнографическим подробностям, любил давать описания костюмов и декораций.

Великий просветитель был очень увлечен Шекспиром и под его воздействием написал некоторые свои пьесы. Однако потом испугался популярности Шекспира во Франции, стал обвинять его в грубости и плоском шутовстве и кончил письмом во Французскую Академию, требуя запретить Шекспира. Вольтер был далек от народа и боялся его. Он считал массу неразумной и страшной стихией. Единственное оружие в борьбе со злом — слово, или просветительская пропаганда. Вольтер всю свою долгую жизнь — 84 года — прожил за пределами родины, так как Людовик XV боялся его сатиры. Вольтер вернул трагедии ее прогрессивную роль. Со сцены Вольтер проповедовал идеи разумности и терпимости. Он считал, что нельзя смешивать благородное и низменное. Вольтер писал: «Трагедия должна в совершенстве передавать великие события, страсти и их последствия. Изображаемые в трагедии люди должны говорить так, как говорят в действительности, а поэтический язык, возвышая душу и пленяя слух, ни в коем случае не должен приводить к ущербу естественности и правдивости».

В дальнейшем наблюдается падение французского театра. Хотя в период Июльской монархии (1830–1848 гг.) число театров в Париже достигло высшей точки, бурные политические события уже не рождали такого всеобщего интереса к классицистской драме. Франция породила иной феномен — **бульварные театры**. Они не имели права ставить классику и усиленно искали новых авторов, которые могли угодить вкусам публики. Наступившая эпоха породила и специфическую профессию театрального рецензента, регулярно писавшего сенсационные новости о том, что происходит вокруг театра. Его задача — находиться за кулисами, водить знакомство с актерами, вслушиваться в сплетни и собирать компрометирующие материалы. Некоторые из этих театральных журналистов вымогали у актеров деньги, запугивая их тем, что обнародуют компромат. Массовый зритель верил всему написанному, что способствовало пиар-акциям.

Немецкий театр

Англия, Испания, Италия, Франция к XVIII в. уже имели устоявшиеся театральные традиции. Германии в этом списке нет. Более того, почти у всех немецкоговорящих народов не было своего национального театра. Можно с полным основанием говорить о том, что театр Германии считается молодым. Такая задержка во многом объясняется особой политической ситуацией.

Территория Германии была разделена на 360 карликовых феодальных государств, каждое со своими законами, валютой и даже мерами длины и веса. Правители их непрерывно воевали друг с другом. Герцен писал: «Безнравственность в Германии доходила до высшего предела — ни малейшей тени человеческого достоинства. Крепости набиты арестантами, гонения за религию, гонения за стихи, гонения за дерзкое слово о министре — всех тихо, без шума». Естественно, что в условиях таких запретов не мог существовать профессиональный театр.

Истоками немецкой театральной культуры можно считать карнавальный ритуальный театр Средневековья, который явился генератором идей, но не был в Германии смеховым народным развлечением.

Карнавал в немецкоязычных странах, называемый там чаще всего региональными синонимами: «фашинг» (Fasching) — в Мюнхене, «фастнахт» — во Франкфурте или Базеле, «фастеловенд» (Fastelovend) — в Кёльне или «шембартлауф» (Schembartlauf) — в Нюрнберге, существенно отличается от карнавала в Италии. Немецкий карнавал — высокоупорядоченная и достаточно замкнутая структура, гораздо более близко стоящая к церковным канонам, чем карнавал итальянский или французский.

О карнавале в Германии существуют целые горы исследований. Его рассматривали и рассматривают с исторически-культурной, антропологической, теологической, фольклористической, театральной, филологической, семиотической точек зрения. Одних занимает религиозный подтекст действа, других — чистые карнавальные формы, третьих — идея шутовства и шутовское миросозерцание, четвертых — моделирование знаков пародий. Настоящее возрождение пережил в послевоенной Германии фольклористический подход к карнавалу. Сложились центры его изучения. Немцы гордятся своей школой фольклористско-теологического «карнаваловедения» и имеют свой Музей истории карнавала.

Театрально-зрелищная сторона карнавала вырастила на его почве театральные формы, театральные (или прототеатральные) типажи, маски, костюмы, реквизит и виды представления (ряжения), систему аллегорий, богатейший репертуар шутовства, т. е. специфического народного актерства. Немецкий карнавал — это церковью установленный праздник, прямое продолжение католицизма. Здесь важен прежде всего христианский смысл и символы.

К XVIII в. немецкая интеллигенция пытается создать национальную культуру и прежде всего самобытную литературу. При богатых немецких дворах, как и в других странах, ориентировались на Францию и покупали все французское. Французский язык был обязателен в придворных кругах. Французы учили немцев танцевать и хорошо говорить. Прусский король Фридрих Великий оставил для истории свое высказывание о том, будто немецкий язык столь ничтожен, что на нем можно говорить только со своей лошадью. Однако прогрессивные деятели Германии вы-

ступали за литературу и театр на родном языке. В эпоху немецкого просветительского классицизма кое-что в этой сфере для театра было сделано.

Самая яркая фигура на театральном небосклоне — **Каролина Нейберг**. Дочь богатых родителей, она в 26 лет бежала из дома, чтобы посвятить себя театру, и вскоре приобрела репутацию актрисы «французской школы». Маленькая, хрупкая, она играла комедийные и детские роли. С 1727 по 1750 г. она работает в Лейпциге с собственной труппой, гастролирует по Европе и даже однажды приезжала в Россию.

Именно в ее театре сформировался талант следующего немецкого просветителя — **Готхольда Эфраима Лессинга**. В Лейпцигском театре поставили его ранние пьесы, написанные во время его учебы в местном университете. Позже в Берлине Лессинг стал теоретиком искусства, журналистом, издателем, драматургом и руководителем только что созданного Национального театра.

Его пьесы «Мисс Сара Сампсон», «Минна фон Барнхельм», «Натан Мудрый» не имели большого успеха. Иная судьба у трагедии «Эмилия Галотти», которая часто ставилась на сценах Европы. Лессинг предлагал в качестве модели для немецкого театра пьесы Шекспира, особенно выделяя в них глубину мысли, красоту слога, жизнелюбие и яркую народную традицию. Эта «шекспиромания» увлекла всех деятелей немецкого театра и в первую очередь Гёте и Шиллера.

К моменту их вхождения в историю мирового театра предшественникам удалось добиться признания немецкого языка достойным средством выражения, объединяющим германскую нацию. Театр становится силой, влияющей на политическую жизнь. Появляется профессиональный предмет — сценическая речь. Активную помощь театру оказывают богатые немецкие бюргеры.

Однако первоначально немецким актерам приходилось очень туго. Гастролировать им разрешали только летом. На

зимнее время богатые поклонники давали жилье и крошечную зарплату. Внедрявшиеся в практику правила классицизма навсегда закрепили свойственное немецкой актерской школе внимательное отношение к роли и ставку на высокое профессиональное мастерство. В более позднее время именно немецкий театр заложил основы режиссуры, утверждая на практике подчиненность единому художественному замыслу и роль режиссера как истолкователя пьесы.

Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1832 гг.)

С детских лет и до глубокой старости театр — предмет деятельного внимания Гёте. Он был не только драматургом, написавшим множество пьес самого разнообразного характера — от трагедий до фарсов и музыкальных комедий, но и сам играл на сцене, был директором театра и режиссером.

Все началось с того, что ему в детстве подарили кукольный театр. Рассказ об этом Гёте трижды повторил: «Если в первый раз я был ошеломлен и восхищен неожиданностью, то во второй раз превыше всего меня увлекало наблюдение и познание. Теперь мне важно было понять, как это происходит. Я уже в первый раз смекнул, что куклы сами не говорят, что они не двигаются самостоятельно, я тоже заподозрил; но почему это так красиво получается, почему все-таки кажется, будто они двигаются и говорят сами?».

Мальчик Вольфганг вскоре начал устраивать представления кукольного театра. Он разыскал подходящие для этого пьесы, а затем и сам стал сочинять их. Так было всегда. Всякое столкновение с театром возбуждало творческую активность Гёте. Когда его родной город Франкфурт-на-Майне был оккупирован французскими войсками и туда прибыл французский театр, Вольфганг становится его усердным посетителем. Он совершенствует знание французского языка на спектаклях Корнеля, Расина, Мольера,

Дидро, Вольтера, заводит знакомства среди актеров и решается сам написать пьесу для этого театра.

Став в шестнадцать лет студентом Лейпцигского университета, Гёте отдает должное театру, процветавшему в «маленьком Париже» — так называли тогда немцы этот город.

Болезнь вынуждает Гёте прекратить занятия. Он едет заканчивать образование в Страсбург. Здесь переживает подлинный переворот во взглядах. Он встречает двадцатишестилетнего писателя и мыслителя И. Г. Гердера. Его взгляды на жизнь, искусство и литературу были революционными. Гердер явился идейным вдохновителем того смелого течения немецкой общественной мысли и литературы, которое осталось в истории под названием «бури и натиска». Гердер противопоставил Шекспира в качестве единственного образца для подражания всей классицистской драматургии XVII в., а также просветительской рационалистической драме.

Гёте восхищался английским драматургом и преклонялся перед его гением до конца жизни. В этот период он завершил драму на сюжет из немецкой истории «Гец фон Берлихинген» о вольнолюбивом рыцаре-герое, которая вызвала сенсацию. В подавленной мелкокняжеским гнетом раздробленной Германии производит впечатление свободолюбивый дух произведения и необычная художественная форма. Молодой Гёте написал пьесу, в которой с полсотни эпизодов, место действия постоянно меняется. Изобразить это на тогдашней сцене было совершенно невозможно. Персонажи говорят прозаическим языком, их речи полны грубых простонародных и площадных выражений, до той поры совершенно не допускавшихся на сцене.

Получив звание доктора прав и не слишком усердно занимаясь юриспруденцией, Гёте продолжает литературные занятия.

Из произведений периода «бури и натиска» большой успех имела «Стелла», «пьеса для любящих», как обозначил Гёте в подзаголовке. Бросая вызов мещанской морали, Гёте изобразил, как две соперницы примиряются, чтобы вместе любить одного мужчину. Но тридцать лет спустя, увидев пьесу на сцене, Гёте возмутился собственной безнравственностью и переделал финал.

Поняв бесплодность бунта передовой интеллигенции, которую народ не поддержал, Гёте сдружился с молодым герцогом Веймарским и перебрался жить в его маленькую столицу. Молодой писатель ринулся в кипучую государственную деятельность. При дворе очень любили представления. Дворяне и сам герцог охотно участвовали в любительских спектаклях. Участвовал в них и Гёте.

Со времени поселения в Веймаре театр особенно прочно вошел в жизнь Гёте.

Веймарцы так полюбили театр, что герцог дал согласие на приглашение профессиональных актеров. Профессионалы, развлекавшие веймарскую публику, были добросовестны, но не больше.

Почувствовав, что служебные дела герцогства сковывают его творчество, Гёте бежал в Италию, куда давно хотел попасть из-за своих художественных интересов. Он мечтал еще и о том, чтобы стать живописцем. Усердно занимаясь искусством, Гёте вернулся к своим драматургическим замыслам и даже переписал стихами свои ранние пьесы.

В Италии Гёте отлично понял значение театра в общественной жизни и культуре XVIII в. Сценическое искусство удовлетворяло не только потребности и жажду развлечений. Передовые мыслители эпохи Вольтер, Дидро во Франции, Лессинг в Германии, а затем молодые Шиллер и Гёте в своих бунтарских юношеских драмах превратили театр в трибуну общественного мнения и средство самосознания поднимающегося третьего сословия. Конечно, далеко не все театры выполняли такую высокую миссию. В Германии было много бродячих трупп, игравших на потребу отнюдь не самым лучшим вкусам. Но были и театральные деятели, стремившиеся служить передовым идеям време-

ни, заботившиеся о подъеме художественного уровня спектаклей и постановке на сцене пьес, проникнутых идеями просветительства. Дидро и Лессинг создали творческие сочинения о драматургии и театре, показавшие великое значение сценического искусства в культуре нации.

Гёте разделял мнение о высокой миссии тетра в жизни народа. Безусловно признавая значение тетра для развития духовной жизни, Гёте считал, что для облегчения положения народа необходима большая повседневная деятельность во всех сферах практики. «Вначале было дело!» — скажет его герой, и это же думал Гёте. По возвращении из Италии он посвятил себя литературе, науке и искусству. Но в 1791 г. герцог призвал его взять на себя заботу о Веймарском театре. После того как любительские представления прекратились, несколько лет в Веймаре работали труппы профессиональных актеров. Приняв руководство театром, Гёте также решил опираться на профессионалов.

Гёте имел помощников по административной, постановочной, музыкальной части. Что же касается художественной части, то у Гёте был свой план, который он систематически осуществлял на протяжении двадцати шести лет пребывания на посту директора.

Остро стоял вопрос о репертуаре. Конечно, Гёте хотелось превратить Веймарский театр в храм великого драматического искусства. Но он отлично понимал, что значительнейшая часть публики идет в театр за развлечением. Гёте не стал пуристом, изгонявшим развлекательные пьесы. С требованиями публики он всегда считался.

В репертуаре Веймарского театра первое место занимала популярная тогда мещанская драматургия, пьесы из жизни бюргерства. Мещанских трагедий, драм и комедий на сцене Веймарского театра шло свыше ста. Упрекать Гёте за это было бы несправедливо. Число поставленных им пьес Шекспира (8), Шиллера (13) и его собственных (15, включая фарсы) было вдвое меньше числа пьес популярного тогда Коцебу.

Впоследствии Гёте весьма выразительно осветил свой опыт работы в театре в одном из прологов к «Фаусту» — в «Театральном вступлении». Он показал две противоположные точки зрения: директора театра заботит, чтобы был кассовый успех, а поэт мечтает возвыситься над мелкими интересами толпы. Обе точки зрения стремится примирить комик, который говорит знаменательные слова:

В согласье с веком быть не так уж мелко,
Восторги, поклоненья не безделка.
На улице их не найдешь.
Тот, кто к капризам публики не глух,
Относится к ней без предубежденья:
Чем шире наших слушателей круг,
Тем заразительнее впечатленье.

(Перевод Б. Пастернака)

Гёте в качестве руководителя театра поступал именно так. Однако он не шел на поводу у зрителей, а терпеливо воспитывал их. Шаг за шагом он неуклонно вводил в репертуар произведения Шекспира, Корнеля, Расина, Мольера, Вольтера, Гольдони, ставил античных классиков Плавта и Теренция, Еврипида и Софокла. Веймарский театр был не только драматическим. Из шестисот постановок в период директорства Гёте сто тридцать пять были музыкальными: поставлено свыше ста опер.

Гёте обожал музыку Моцарта. Он создал в своем театре подлинный культ великого композитора. «Волшебная флейта» прошла на веймарской сцене 82 раза, «Дон Жуан» — 68 раз, «Похищение из сераля» — 49 раз — цифры по тем временам весьма внушительные. Гёте хотел написать либретто второй части «Волшебной флейты», и в его рукописях есть наметки, но план остался неосуществленным.

Когда вошел в пору зрелости Шиллер, его пьесы имели больший успех у веймарской публики, чем произведения

самого Гёте. Они, как показала вся последующая история театра, вообще оказались более театральными. Шиллер однажды взялся помочь Гёте, он даже приспособил к сцене гётевского «Эгмонта». Старший из поэтов без зависти относился к успехам Шиллера и всячески содействовал включению его пьес в репертуар, считая успех театра их общим делом. Они много раз обсуждали в беседах проблемы драматургии, переписывались по вопросам композиции драмы. Итоги их размышлений на эту тему Гёте обобщил в статье «Об эпической и драматической поэзии» (1797), в подзаголовке которой указано: «Гёте и Шиллер», что означает единство мнений.

Театральная система Гёте возникла не в тиши кабинета, а в работе с определенной труппой и в конкретных условиях Веймарского театра. После пяти лет непосредственного участия в подготовке разнообразных спектаклей Гёте сформулировал для своей труппы «Правила для актеров». Центральное положение гётевского театрального кодекса сформулировано в 35-м параграфе: «Прежде всего, актер должен понимать, что ему следует не только подражать природе, но также идеально воспроизводить ее и, следовательно, в своем исполнении сочетать правдивое с прекрасным».

Последние слова четко выражают основу так называемого веймарского классицизма — «Сочетать правдивое (не обязательно правдоподобное) с прекрасным».

Переходя к конкретной программе воспитания актера, в каждом из 91 пункта «Правил» находим указания на то, как она должна осуществляться в сценической речи, поведении актера на сцене, в мимике, жестикуляции.

Можно вполне понять Гёте, когда он изгонял из речи актеров элементы диалекта (в немецком языке было много местных особенностей, общенациональный литературный язык лишь формировался). Гёте боролся за отчетливую дикцию, против «говорка». Он входил в малейшие детали произношения, требуя абсолютной четкости его. Это

сопровождалось практическими советами, как добиться желаемого: «Чтобы добиться совершенной дикции, начинающему следует говорить очень медленно, энергично и отчетливо произнося отдельные слоги, особенно конечные, для того чтобы слоги, требующие быстрого произношения, не становились непонятными.

Следует также посоветовать говорить поначалу на возможно более низких нотах, чтобы затем, постепенно, перейти в более высокий регистр, благодаря чему голос приобретает большой диапазон и способность к различным модуляциям, для актера столь необходимым».

Теория сценической речи Гёте имела первоочередной задачей подготовку актеров для поэтической драмы. Для него было естественным выдвинуть тезис: «Искусство декламации можно назвать прозаической музыкой, ибо оно во многом ей аналогично». При этом Гёте не исключал, конечно, перевоплощения актера. Наоборот, он настаивал на нем: «Я должен отказаться от своего прирожденного характера, — писал Гёте, имея в виду актера, — скрыть свою натуру и полностью перенести себя в положение и настроение того, чью роль я декламирую!». В слове «декламирую» речь идет о сочетании правдивого изображения характера с поэтически возвышенной речью.

Под музыкальностью сценической речи Гёте не имел в виду подражания пению. Он предостерегал также от того, чтобы впадать в монотонность или принимать проповеднический тон.

Всю свою долгую жизнь Гёте не прекращал работы над произведением, которое более других его творений обеспечило ему бессмертие в потомстве, — над «Фаустом». Если первый замысел, возникший, когда Гёте было 23–24 года, был написан сравнительно быстро, то над продолжением и завершением великий поэт работал долго и подчас весьма мучительно. В 1790 г. он напечатал несколько начальных сцен первой части, затем надолго отошел от работы. Он вернулся к ней по настоянию Шиллера, однако лишь

после смерти друга завершил первую часть. Она была напечатана впервые в 1808 г. и имела большой успех как литературное произведение. О постановке на сцене такого громадного произведения некоторое время и речи быть не могло. Лишь в 1819 г. граф Радзивилл устроил для избранной публики представление первой части «Фауста» с сокращениями, которые произвел сам Гёте.

К восьмидесятилетию Гёте решено было почтить великого поэта постановкой «Фауста» в Веймарском театре. Хотя к тому времени Гёте уже отошел от руководства труппой, он тем не менее взялся помочь в постановке своей трагедии и сделал ряд указаний актерам. Сам он, однако, на торжественном представлении не присутствовал, опасаясь чрезмерного волнения от восторженных чествований его почитателей.

Незадолго до смерти Гёте закончил вторую часть «Фауста», завещав опубликовать ее уже после кончины, что и было сделано в 1833 г.

Сегодня всем известно, что образ Фауста фольклорного происхождения, но мало кто знает, что у Гёте это документальное лицо. По городам и селам Германии скитался некий доктор Фауст. Он стал героем легенд, потому, что мечтал не только о личном счастье, но и хотел познать силы природы, их власть над людьми. Из-за этого, как утверждалось, продал свою душу черту.

Легенда сопровождалась и особым настроением Средневековья, когда ученые-алхимики стремились найти эликсир бессмертия и искусственным путем добывать золото. Немецкие кукольники охотно давали представления о докторе Фаусте. Кроме англичанина Кристофера Марло и немецкий драматург Лессинг также написал «Фауста» в драматической форме.

Но только Гёте достиг того, что позволило Виссариону Белинскому сказать, что Фауст «есть целое человечество в лице одного человека». Каждый эпизод «Фауста» полон символики. В мыслях, действиях, ошибках, выводах Фауста очень много биографического. В большом смысле тема произведения — человек и мироздание, цель и место человеческой жизни. Почти пророческими стали слова Фауста:

Живейшие и лучшие мечты
В нас гибнут средь житейской суеты...

Сначала Фауст ищет смысл жизни в науке, потом — в народных гуляньях и пирушках, наконец в любви. Всюду разочарования. Тогда к нему является Мефистофель и предлагает заново пройти жизненный путь.

Вторая часть произведения особенно сложна и философична. Вот путь, который хочет пройти Фауст:

Мой дух, от жажды знанья исцелен,
Откроется всем горестям отныне:
Что человечеству дано в его судьбине,
Все испытать, изведать должен он!
Я обниму в своем духовном взоре
Всю высоту его, всю глубину;
Все счастье человечества, все горе —
Все соберу я в грудь свою одну,
До широты его свой кругозор раздвину
И с ним, в конце концов, я разобьюсь и сгину!

Мефистофель убежден в том, что человек не способен к совершенствованию. Заключив пари с Богом, он хочет доказать, что Фауст успокоится, как только удовлетворит свои низменные желания. Но он недооценивает Фауста, а заодно и род человеческий.

Фауст — символическое воплощение мужской половины человечества.

Гретхен — символическое воплощение женской половины. Гёте считал, что удел женщины — дом, семья.

1-я часть «Фауста» происходит в Микрокосмосе (малый мир, его судьба, любовь).

2-я часть «Фауста» — в Макрокосмосе (большой мир, общественная деятельность).

Образы 2-й части — это не жизнь, а поэтические символы.

Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!

По-своему ежедневно шел на бой и сам Гёте.

Приближаясь к семидесятилетию, Гёте все больше отдалялся от своего детища — Веймарского театра. Последний удар был ему нанесен, когда герцог, не вняв протесту Гёте, распорядился, чтоб в театре сыграли постановку заезжего актера и дрессировщика Карлстона «Собака Обри», в которой главным аттракционом было выступление дрессированной собаки. Собака на сцене театра, где шли пьесы Еврипида, Шекспира, Кальдерона, Расина, Мольера, Лессинга и Шиллера, — с этим Гёте примириться не мог. Глубоко оскорбленный, он подал в отставку с поста директора, и ничто не могло заставить его вернуться в театр.

История с собакой — лишь частный случай княжеского произвола, не раз дававшего знать о себе в годы руководства Гёте театром.

Можно спорить о достоинствах и недостатках его театральной системы, но бесспорно, что Гёте остается в истории театра одним из великих поборников высокой художественной культуры, деятелем, утверждавшим достоинство театра как важного элемента духовной жизни.

Фридрих Шиллер (1759–1805 гг.)

Мировоззрение эпохи Просвещения наиболее остро и конфликтно выражено в пьесах Фридриха Шиллера. Это он решил протестовать против «позорной немецкой действительности» в своих «Разбойниках», «Коварстве и любви», «Заговоре Фьеско».

Шиллера называли поэтом движения «Бури и натиска», а при постановках XX в. смело перемонтировали

текст, превращали разбойников в студентов, в одну пьесу вставляли более острые куски из другой.

Короткая жизнь «великого немца», как называли его исследователи творчества, началась в семье офицера и вся была проникнута запретами, наказаниями, невзгодами. Принудительное зачисление в военное училище, обучение юридической профессии, потом медицине, жестокий казарменный режим — все воспитывало в юноше непокорность и ненависть к насилию. К этому периоду относится тайное чтение вольнолюбивой литературы и такие же тайные первые драматургические опыты. Замечательно реконструирует картины юношества Шиллера театровед Г. Бояджиев: «Молодой лекарь Фридрих Шиллер прилежно штудировал старинные медицинские сочинения: изучал болезни, списывал рецепты, запоминал способы лечения. Так, однажды он отыскал в «Афоризмах» греческого врача и философа Гиппократа отличную мысль: «Что не излечивается лекарством — излечивается железом, что не излечивается железом — излечивается огнем, а то, чего не излечивает огонь, должно считаться неизлечимым». Конец фразы юноше не понравился, зато первая часть настолько пленила его, что он не только запомнил этот остроумный рецепт Гиппократа, но вписал его в виде эпиграфа на первую страницу своей тетради, в которой тайком от всех делал наброски будущих «Разбойников».

Шиллер отлично сознавал, против чего он обнажает шпагу. «Мы пишем такую книгу, которая будет сожжена рукой палача», — смело сознавался он другу. Писать открыто, конечно, было невозможно. Шиллер жил во владениях Карла Вюртембергского, обучался медицинским наукам в военной академии и находился под строгим надзором начальства.

Красивый, статный, умный юноша нравился герцогу, и тот охотно взял его под свое высокое покровительство. Выразилось оно прежде всего в том, что молодому человеку строжайшим образом запретили читать какие-нибудь

книги, кроме медицинских. Мудрый властитель искренне хотел уберечь своего подопечного от зловредных идей нового времени.

А юноша ночью тайком удирал из казармы, уходил в самую глубь леса и при свете луны и звезд сочинял трагедию. Порой вместе с поэтом в чащу забирались и его друзья, и тогда Шиллер, стоя под каким-нибудь столетним дубом, бледный и взволнованный, сжав правой рукой эфес шпаги, а левую подняв к небу, вдохновенно читал монологи Карла Моора.

Трагедия была закончена — автору шел двадцать первый год, писал он ее три года. «Разбойники» должны были увидеть свет, — этого требовали друзья, этого хотел сам поэт.

Скрыть произведение, направленное против тирании, было невозможно. Но найти издателя для «Разбойников» оказалось делом нелегким. Шиллер наскреб все свои сбережения и издал книгу за свой счет.

По цензурным условиям наиболее смелые места трагедии были выброшены. Фамилии автора на титульном листе не значилось. Но успех сочинения был огромный, и за какой-нибудь месяц имя Шиллера стало известно всей стране.

Через два года, 13 января 1782 г., трагедию поставили на сцене Маннгеймского театра, считавшегося по тем временам лучшим.

Шиллер тайно от герцога поскакал в Маннгейм. За два часа до начала спектакля, дрожа от волнения, он уже сидел в глубине темной ложи. Сегодня решалась его судьба, судьба поэта и гражданина.

Успех «Разбойников» превзошел все ожидания автора и актеров. Степенный Маннгейм не знавал еще подобной бури: стены театра никогда не оглашались такими восторженными криками, такими бурными аплодисментами. Один из зрителей писал: «Театр стал похож на дом умалишенных: горящие глаза, сжатые кулаки, топот ног, хриплые крики в зале! Незнакомые люди со слезами обнимали друг

друга, женщины близки были к обмороку. Это было всеобщее возбуждение, хаос, из мрака которого возникает новое творение». Придворная газета брюзжала и злилась: «В театре не было избранной публики. Как можно вообще считать успехом одобрение черни?».

Но успех был. О «Разбойниках» заговорили повсюду. Юный Шиллер, бросил казенную службу, врачевание, покинул ненавистный Штутгарт и вырвался из цепких лап сиятельного опекуна. Свобода! Свободно жить, свободно писать, отдаться целиком поэзии, посвятить жизнь высоким гражданским идеалам.

Сюжет драмы «Разбойники» был заимствован у немецкого писателя К. Шубарта, но усовершенствован. В предисловии к драме сам Шубарт писал: «О нас, бедных немцах, ничего не рассказывают, и молчание наших писателей должно навести на иностранцев мысль, что жизнь немца проходит в еде, питье, механической работе и сне, что в этом кругу он бессмысленно движется до тех пор, пока у него не закружится голова и он не упадет, чтобы не вставать более. Трудно выяснить характер народа, которому предоставлено так мало свободы, как нам, несчастным немцам: каждая характерная черта, которую мимоходом отметит перо беспристрастного наблюдателя, может открыть ему дорогу в общество колодников. Но, несмотря на то что господствующая у нас форма правления не дает немцу возможности проявлять свою активность, все-таки мы — люди, не лишенные страсти, и при случае действуем не менее энергично, чем французы или англичане».

Шиллер был неуравновешенным и порывистым. Его постоянно привлекали контрасты. Идеальное преобладало в нем над реальным. Его называли и считали романтиком. Возможно, это было так, если судить по биографии и студенческим взглядам. Однако его практика тесно связана с конкретным просветительским движением эпохи «Бури и натиска», а в более поздние времена — с просветительским реализмом.

Многословная чувственная трагедия «Разбойники» имеет девиз «На тиранов!».

Один из братьев, лицемер Франц Моор, убеждает отца, что второй его сын, Карл, недостоин отцовской любви. Обиженный Карл собирает банду разбойников. Но не жажда мести ведет его из отчего дома, а горькое сознание своего избранничества. Карл вскоре осознает ошибочность своей веры в благородное разбойничество и бессмысленность принесенных жертв. Мир не вылечишь активными действиями. Вот и брат его Франц произносит крылатую фразу: «Каков век, таков и человек». «Идеалиста» Карла и «реалиста» Франца сближает абсолютная трезвость в понимании «болезни века», ее симптомов и ее причин.

Трагедии часто приписывали тираноборческий пафос, выраженный в страстных риторических тирадах. Но В. Г. Белинский недаром назвал писателя «адвокатом человеческим». В пьесе очень важен нравственный суд. Шиллер не идеализирует разбойную толпу. Как и полагается разбойникам, они будут грабить, убивать. Но среди дикого разгула насилия и цинизма обнаружатся вдруг такие проявления человечности, которые в конечном счете приведут Карла к мысли о неизбежности нелицеприятного нравственного суда. Потому что если человек — нечисть, живущая во власти скотских побуждений, то нечего печалиться о тесных рамках отпущенной ему судьбы. Но если в человеке тлеет искра божья, то долг Карла Моора — раздуть ее в очищающее пламя протеста.

Переехав в Веймар в 1798 г. и подружившись с Гёте, Шиллер продолжал писать пьесы и сам их ставил. Интересно, что Шиллер писал и рецензии на собственные произведения, не делая себе поблажек. Так, например, в собственной рецензии на «Разбойников» Шиллер-критик, неумолимо и последовательно перечисляя пробелы и недочеты пьесы, сомневался в убедительности некоторых мотивировок, выдвинутых Шиллером-драматургом. Наибольшие нарекания вызвала фигура Франца Моора: «Откуда

у нашего молодого человека, выросшего в кругу мирной, беспорочной семьи, столь безнравственная философия?».

После написания и постановки трагедии «Коварство и любовь» Шиллера стали называть «немецким Шекспиром» за то, что его произведения вобрали в себя поворотные моменты истории и требуют огромных усилий и масштаба осмысления. Это пьеса о вмешательстве деспотической власти в личную жизнь и о покушении на права личности.

Ф. Шиллер писал историю любовной горячки, неистовой юношеской страсти, в которой были отчаяние и ревность, бешенство и безумие, исступление и преступление. Любовный пожар сжигал героев, разгораясь все сильней от внешних препятствий, и наконец сметал все вокруг.

Эту пьесу постоянно сравнивали с шекспировским «Отелло», хотя трагедия ревности у Шиллера — в рамках семьи. Старый музыкант Миллер привык жить «по правилам». Его дочь Луиза также принадлежит к людям несамостоятельным. Любя Фердинанда, она не решается бежать с ним, чтобы не поколебать «предустановленный порядок вещей». В то же время Фердинанд — человек весьма решительный, отчаянный ум и отчаянное сердце. Он не понимает мир коварства и свои обвинения обрушивает на невинную Луизу, упрекая ее в неверности.

Близок к шекспировскому Яго шиллеровский Президент фон Вальтер. Выпускник университета, он — тиран вполне просвещенный и рафинированный.

Президент получает чувственное удовольствие от своей рискованной, казалось, всесильной игры ума. Коварство — для него естественное состояние, не связанное ни моралью, ни религией ума. Он — человек рассудка, тонкой и замысловатой стратегии. Но ум этот — проклятый с точки зрения подлинной человечности. Ему ведома одна наука — лишить человека его достоинства, растоптать его и превратить в марионетку.

В пьесе «Дон Карлос» Шиллер предпринимает художественно-философское исследование трагических проти-

воречий истории. Это история несчастной любви наследника испанского престола и его молодой мачехи.

Тема революции затронута в «Вильгельме Телле». Исторической драмой является «Заговор Фиеско». В «Орлеанской деве» и «Марии Стюарт» — яркие женские судьбы, позволившие назвать эти пьесы «аналитическими драмами».

К финалу своей недолгой жизни Шиллер со всей откровенностью сделал такое заявление: «Я начинаю наконец овладевать сущностью драматургии и знанием своего ремесла». И это после того, как при жизни был признан великим мастером.

* * *

Необходимо обратить внимание на не очень удачную судьбу пьес Шиллера на русской и белорусской сценах. Еще Достоевский дразнил своих героев «шиллерами», когда возмущался их преувеличенной восторженностью и безумной доверчивостью. Долгое время считалось, что пьесы Шиллера не актуальны, не зрелищны.

Сценическая практика давала материал скудный и невыразительный. Лишь после того как появился ряд самых разнообразных шиллеровских спектаклей и приоткрылись новые, интересные возможности толкования драм «немецкого Шекспира», исчезло недоверие к Шиллеру.

Наиболее яркие постановки, бесспорно, принадлежат К. Марджанову и С. Ахметели. Но попытка первого («Дон Карлос», Малый театр, 1933) привела к тому, что на сцене торжествовала, по авторитетному свидетельству Луначарского, «нарядная мелодрама». А спектакль другого («Разбойники», Театр имени Ш. Руставели. 1933), интересный во многих частностях и актерских работах, был не свободен от влияний вульгарного социологизма.

Интересно перечислить тех, кто не ставил шиллеровских драм: Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров, Вахтангов... Важно отметить, что реформаторы мирового театра не считали эти пьесы подходящими

для реализации своих художественных задач. Властитель дум в XIX в., Шиллер затем переместился на почетную обочину путей сценического искусства. Его драмы казались давно исчерпанным и скучным материалом.

Перелом в отношении театра к Шиллеру связан с тем свойством его драм, которое было ранее неприемлемо и для Станиславского, и для Мейерхольда, и для Таирова.

Своеобразие Шиллера как драматурга связано с его острым интересом к идеям и их драматургическим возможностям. Но во всех его пьесах среди множества идей трудно найти такую, которая была бы непосредственным интеллектуальным достоянием Шиллера. Все они почерпнуты из широко известных в его просвещенный век учений: от Макиавелли до Руссо и французских материалистов. Первооткрытий маловато.

Прежде всего, писателя занимают идеи о пребывании человека в мире, укоренившиеся в самых глубинах личностного сознания. И он стремится выявить внутренний их предел, дать вызреть противоречиям.

Герои Шиллера часто были фанатиками идей, их мучениками. За идею страдали, болели, но и существовали за ее счет. К идеям мы нынче относимся весьма скептично. В случае с Шиллером часто забывалось, что он стремится не утверждать идеи, но постичь их природу, выявить все сокрытые в них возможности и противоречия. Для него важны не только ближайшие обнадеживающие перспективы, но и отдаленные, часто тревожные. Он избегает волевого нажима на материал, хотя временами это дается с большим трудом.

Появилось такое понятие — «шиллеровщина». Это когда наряду с попытками углубленного и острого толкования писательского стиля представляли старомодных героев в париках с буклями, безукоризненных камзолах, внешне благообразных и лощеных. В их речах много риторики и высокопарности.

Жизнь все расставила по своим местам. Шиллер — автор трезвый, философски и политически мудрый, склон-

ный к честным и безжалостным прогнозам. Его пьесы стали классикой благодаря заключенному в них человеческому теплу, искренней любви и способности к состраданию.

* * *

В Беларуси шли и продолжают идти многие пьесы Шиллера. Но главной сцене — купаловской — с этим автором не везет. Последний опыт — «Коварство и любовь».

Почему театр выбрал для постановки эту знаменитую и сегодня совсем не актуальную пьесу великого немецкого драматурга, остается загадкой. Почему для огромного и многословного произведения отвел Малую сцену, тоже не совсем понятно. Мог бы раскинуть огромное и пышное полотно трагической сентиментальности на сцене большой и собрать полной мерой всю хвалу и хулу, но, видимо, в коллективе посчитали, что данный эксперимент должен пройти скромно.

Ни открытая тенденциозность, ни социальные мотивы, ни высокопарная речь героев сегодня не интересны. Даже трогательная любовь юной Луизы и Фердинанда с их немецкой педантичностью и предрассудками вряд ли захватит всерьез нынешние молодые циничные умы. Пусть простит немецкий классик, все это нынче пресновато. Хотя можно и это произведение повернуть до неузнаваемости и сотворить концептуальное искусство. Но такой цели не ставилось.

Остается одно — всегда новое и вечное повествование о превратностях любви, или, иными словами, постановка «домашней трагедии». Ведь Шиллер искренне верил, что театр — редкостный «нравственный институт». Момента морализаторства в его произведениях хватает. Почему бы не сделать спектакль как урок любви?

Давайте проанализируем долю коварства и долю любви. Того непреодолимого коварства эпохи Просвещения, когда все становится препятствием, сейчас в нашей жизни практически не испугаешься. Верность сверхфанатичному

чувству долга, невозможность заключения брака между бедным и богатым, подметные письма, изоляция в тюрьме, чтобы не видеться с возлюбленным, выдать фаворитку замуж за нелюбимого — все эти козни сегодня легко распутываются и благополучно разрешаются. Конфликт между мещанской добродетелью и аристократическими пороками мало кого может взволновать.

Иное дело с любовью. Тут сердцу не прикажешь. Оно-то способно творить любые чудеса. Доля любви в пьесе велика и современна. Особенно воспетая Шиллером любовь родительская. Старый скрипач Миллер идет на Голгофу ради дочери и дает ей редкое по тем временам право личного выбора. Властный Президент испытывает родительские муки, но он привык к повиновению, силе и не потерпит поражения даже ценой потери сына.

По-видимому, о том, как любящие преодолевают преграды на своем пути, и была поставлена купаловцами пьеса «Коварство и любовь». Она очень сильно изменилась в процессе работы и многое потеряла, что неизбежно. При этом должна была приобрести новое качество: страсть и чувство сегодняшнего дня. С помощью современных и одаренных актеров все это в виде энергетики могло перекинуться в зрительный зал и, говоря языком эстрады, разогреть его. Разогрева не получилось.

Бертольт Брехт (1898–1956 гг.)

Основные, достаточно противоречивые открытия в театре XX в. связаны не только с литературой, философскими и эстетическими течениями, но также с научными открытиями в области психологии, психиатрии, социологии. Многие крупные западные режиссеры были увлечены теорией психоанализа Зигмунда Фрейда, экзистенциальными философскими идеями, искусством сюрреализма, авангардной архитектурой, живописью и музыкой, черпали нестандартные творческие решения в восточных религиях. Тогда и получил широкое

распространение термин «эпический театр», в основном благодаря теоретическим работам, пьесам и режиссуре Бертольта Брехта.

«Эпический театр» имеет в основе новаторские формы современной драмы, которые рождаются в произведениях передовых драматургов под влиянием новых проблем новой эпохи. Поиски эти объединяются при всем многообразии одной общей тенденцией: нарушением формообразующих принципов, которые соблюдались предшественниками как обязательные и специфические законы драмы. Само слово «эпическая» подразумевает отступление от драматической формы и осложнение драмы и театра эпическим началом. Подобные тенденции появились и раньше независимо от Брехта и его театра.

Когда-то Гёте в статье «Об эпической и драматической поэзии» писал, что самым трудным для драматурга является введение в драму рассказа о прошлом, потому что при этом индивидуальность говорящего персонажа не может раскрыться с такой непосредственностью и пластичностью, как это свойственно драматическому диалогу. Брехт сумел ввести в драму рассказ о прошлом без ущерба для живости действия и индивидуализации персонажа и воплотил в этой форме самые острые и существенные моменты действия.

Взгляды Брехта сложились в полемике с классическими театральными устоями, идущими от Аристотеля и античной трагедии. Брехт отверг как не соответствующую правде жизни «легенду» о красоте человеческого страдания, кротости и терпения. Его драмы, вопреки аристотелевской теории катарсиса, не учат примирению со злом как с фатальной неизбежностью и не взывают к «очищению трагедией». Предназначение своего нового «эпического театра» драматург видел в действенном диалоге со зрителем, в совместном размышлении о том, как можно предотвратить человеческие мучения, унижение и нищету, как бороться с социальной несправедливостью.

По-иному, нежели в традиционной драме, трактовал Брехт и профессию артиста. Владение искусством перевоплощения он считал недостаточным для «эпического театра». Драматург требовал от своих артистов, казалось бы, невозможного — демонстрации собственного отношения к происходящему на сцене и гражданской позиции ко всему, что происходит за ее пределами.

Основа новаторского «эпического театра» Брехта — несовпадение фабулы пьесы и ее сценического воплощения. Его спектакли, взывая к разуму, совести, сердцу зрителей, постоянно прерываются авторскими размышлениями, лирическими отступлениями, зонгами, хорами, нередко превращаются в диспуты на злобу дня.

Свои теоретические взгляды Брехт изложил в статьях: «Широта и многообразие реалистической манеры письма», «Диалектика на театре», «Круглоголовые и остроголовые». Новую эпическую драму он противопоставлял прежней аристотелевской. Брехт искал новые речевые формы в философских драмах-сказках, а также пьесах «Мамаша Кураж и ее дети», «Жизнь Галилея», «Восхождение Артура Уи», «Кавказский меловой круг».

Как гражданин Германии Брехт активно занимался общественной деятельностью. После прихода Гитлера к власти эмигрировал из страны. Жил в США, Финляндии, Дании. Вернувшись после войны на родину, создал театр «Берлинер Ансамбль». В этом театре огромных успехов добились актриса Елена Вайгель и актер Эрнст Буш.

Театральную теорию Брехта надо рассматривать с исторических позиций. Она родилась в Германии в эпоху, предшествующую фашизму, когда официальное искусство Германии подавляло интеллект. Театры ставили натуралистическую драму или устраивали помпезные зрелища, лишавшие публику всякой возможности рассуждения, анализа своей эпохи. Как реакция на такое искусство и возникла театральная эстетика Брехта. В контрасте с официальным искусством Брехт призывал зрителя остановиться

и подумать о происходящих явлениях. Он призывал к разуму, который только и мог спасти от массового психоза, обуревавшего Германию.

Брехт — драматург и режиссер искал новые театральные средства, способные социально активизировать публику, заставить ее анализировать, размышлять и сопоставлять.

С наибольшей полнотой и точностью принципы и возможности сценической выразительности эпического театра Брехта воплотились в спектаклях созданного им в 1949 г. театра — «Берлинского ансамбля». Уже в начале 1950-х гг. к театру пришла международная слава, а пьесы Брехта начали публиковаться и ставиться во многих странах мира.

Брехт двадцатых годов и Брехт послевоенный — не один и тот же художник. Он необыкновенно остро ощущал потребности дня, понимал, что театр может существовать только во времени. По Брехту, театр призван «поучать, развлекая».

Самая популярная пьеса Брехта «Трехгрошовая опера» с успехом идет на сценах мира, в том числе неоднократно ставилась в Беларуси. «Трехгрошовая опера» представляет собой вольную и модернизированную обработку «Оперы нищих», пьесы английского писателя XVIII в. Джона Гэя. В 1728 г. Гэй создал драматическую пародию на нравы современной ему Англии, на популярные в высшем свете итальянские оперы Генделя. Сюжет ему подсказал Джонатан Свифт. Спустя 200 лет, в период европейского увлечения варьете и кабаре, Бертольт Брехт с композитором Куртом Вайлем, работая над своей «Трехгрошовой», сохранили имена, характеры и главные сюжетные линии пьесы. Это пьеса обманчивая. Сюжет английского просветителя Брехт поместил в Германию 20-х гг. XX в. Берлин буквально заболел веселым и циничным зрелищем «Трехгрошовой оперы». На улицах насвистывали мелодии Курта Вайля. Критики вообще заговорили об особом стиле Брехт-Вайль. Ранняя пьеса написана о прошлом, но оказалась очень актуальной сегодня. По сути, она о том, как законопослушный мир срастается с уголовным. Ее идею сам Брехт определил так: «Пристрастие буржуа к разбойникам объясняется заблуждением: разбойник, дескать, не буржуа. Это заблуждение породило другое заблуждение: буржуа — не разбойник».

Брехт бесконечно переделывал пьесу, считая ее самым удачным и любимым произведением. В разные времена он пытался приглушить легкомысленные мотивы, например, связанные с сексом. И он сам, и его толкователи порядком запутались в том, что у него важнее: чувства или разум. Согласно своей новой эстетике, он изгонял из театра эмоции, все, что возбуждает, и призывал зрителей думать, думать. Этой цели служили и морализаторские зонги. Но каждое время и каждый режиссер прочитывали пьесу по-своему.

В Германии по поводу драматургии Брехта и его теорий шли отчаянные споры. Они перекинулись и на постановки пьес Брехта в Беларуси. После первого прочтения Брехта в театре им. Янки Купалы «Что тот солдат, что этот» последовали не менее удачные спектакли «Матушка Кураж» на других сценах.

Театральная публика была воспитана исключительно на психологическом театре и молилась на систему Станиславского. С Брехтом появилось что-то смелое, невиданное и непонятное, но ужасно притягательное. Артисты замечательно пели, чего не случалось раньше в таком масштабе. Автор ориентировался на активную реакцию зрителей, а мы были скромны, зажаты, молчаливы. Честно говоря, мы не знали, как на все это реагировать. Не то, что теперь... С перерывом в тридцать лет русский театр им. М. Горького поставил «Трехгрошовую оперу». Вторая постановка была менее удачной, чем первая. Нам предлагают включиться в происходящее вплоть до голосования. Формулу выдвигают известную: «Казнить нельзя помиловать». Надо только верно поставить запятую или точку. Тогда решится судьба лондонского мошенника по кличке Мэкки-Нож.

Фишка в том, что это деловой бандит, солидный вкладчик одного из английских банков, обаятельный разбойник, сентиментальный и жестокий, готовый взять власть и править нами. Как выясняется по ходу спектакля, общество нуждается в удачливых обаятельных бандитах и готово проголосовать за них. То ли роль выписана блестяще, то ли публика попала под обаяние певца и музыканта Алексея Шедько, но зал решает не казнить, а помиловать. Ясно, что нас в очередной раз одурачили. На то и магическая сила искусства. Напомню, что в пьесе помилование пришло от королевы с пожалованием в дворяне и пожизненной рентой.

Театр вылепил кассовый спектакль со всей мощью полуобнаженных молодых тел, с эффектом переодевания проституток, солдат, сутенеров и нищих. Напоминающая цирк сценография Александра Костюченко воздействует на чувства, так же как хореографические номера, сценические бои и музыкальная обработка мелодий. Вся развлекательная партитура спектакля выполнена в совершенстве.

Однако сегодняшнего зрителя трудно купить романтической метафорой. Особенно зрителя благополучного. Он, может, протянет тысчонку нищему, проспонсирует чье-то доброе дело сотенкой долларов, но имеющий хорошие деньги будет продолжать из денег делать деньги. Чего бы ни стоило.

В пьесе отсутствует положительный герой, хотя бы в виде какой-то положительной силы. Нежная сострадательная душа произведения есть в музыке Курта Вайля, в зонгах, задуманных как народные песни больших городов. В спектакле Русского театра как-то странно померкла музыка Вайля, очень ясная в мелодических интонациях, сотворенная в традициях Стравинского и Чарли Чаплина, где романтическая тема разыгрывалась с помощью иронии. Может, время другое. «Трехгрошовая опера» модно выруливает на мюзикл «Опера нищих», чему способствуют опереточные штампы, агрессивные лица массовки и стройные ряды грамотно раздетого кордебалета.

«Трехгрошовая опера» — яркое воплощение новаторских исканий и принципов драматурга. У Брехта все персонажи кажутся фантастическими, никаких конкретных ассоциаций они не вызывают. Немецкий критик Эрнст Шумахер сурово упрекал Брехта в «недостаточной диалектичности» и «неконкретности» сюжета, в том, что персонажи оперы — абстрактные англичане, а не современные Брехту немцы. Подавляющее большинство пьес Брехта отличается именно этой «неконкретностью», или абстрактностью.

Опыт эпического театра Брехта вошел в копилку театральных идей XX в. и положил начало знаменитому московскому театру на Таганке.

После того как появился Брехт, ставить пьесы любых драматургов, не принимая во внимание его театр, не используя его достижений, просто немыслимо. Это не значит, что надо слепо следовать букве его учения. Как любая теория, она требует творческого осмысления в неразрывной связи с днем сегодняшним. Величие поистине революционных преобразований Брехта в том, что его драматургия и теория дают все предпосылки для новых изменений современного театра.

Послесловие

Автор этой книги — не скрупулезный исследователь мирового театра, а увлеченный своим предметом педагог, внимательный читатель пьес и благодарный заинтересованный зритель. Потому книга не претендует на научную точность. Профессия театрального критика связана с изучением многочисленной и разноречивой литературы по теме. По этой причине использованы материалы энциклопедий и книг Г. Бояджиева, А. Аникста, М. Морозова, А. Бартошевича и других ученых, с которыми автор имел счастье быть знаком.

История театра в нашем вольном изложении аккумулировала многочисленные источники, в том числе и собственные рецензии автора. Мы постарались соединить классические образцы и первоисточники с современными взглядами на театральное искусство. К великому сожалению, не удалось осветить историю скандинавского и американского театра, а также русского. С этими театральными культурами Беларусь сохраняет самые тесные связи. Интересно, что Россия после принятия христианства всего за два столетия создала средневековую культуру гораздо более сильную, чем Европа за десять веков. Современный белорусский театр также за каких-то пять лет усвоил и преодолел в своей практике идеи абсурдистов. Будем надеяться, что об этих страницах истории театра удастся рассказать в части III и IV.

Содержание

Вступление 3
Путешествие начинается 5
Гимн театру 6

Часть I 11

Первые шаги 13
Греческий театр 18
Устройство древнегреческого театра 21
Актеры, или «мастера Диониса» 24
Танец 26
Мифы 27
Медея. Эдип. Трагедия 31
Происхождение драматургии 36
Маска. Лисистрата. Комедия 42
Древняя Греция. Прощай или здравствуй 50
Театр Древнего Рима 53
Устройство римского театра 57
Амфитеатр в Пуле 59
Колизей 61
Актеры 64
Драматургия 67
Зрелища 73
Древний Рим в белорусском театре 75
Непривычный Эзоп 78
Театр Средневековья 85
Драма 87
Моралите 90
Миракль 91
Роберт-Дьявол 92
Мистерия 98
Фарс 102
А дальше произошло вот что... 105

Часть II 107

Театр эпохи Возрождения 109
Английский театр 110
Кристофер Марло 115
Зрители времен Шекспира 120
Уильям Шекспир 122
Биография и «шекспировский вопрос» 122
Творчество Шекспира 126
Из беседы с Р. Янковским,
исполнителем роли Макбета 139
Шекспировская валюта надежнее евро 142
От «Глобуса» к «Олд Вику» и дальше 149
Бернард Шоу 151
Оскар Уайльд 154
Испанский театр 160
Идеалы рыцарской чести 162
Итальянский театр 167
Маски комедии дель арте 172
От Пульчинеллы к марионетке 184
Карло Гольдони 188
Карло Гоцци 191
Французский театр 194
Жан Батист Мольер 197
Пьер Огюстен Карон де Бомарше 202
Немецкий театр 208
Иоганн Вольфганг Гёте 211
Фридрих Шиллер 220
Бертольт Брехт 229

Послесловие 237

Научно-популярное издание

Орлова Татьяна Дмитриевна

История театра
в вольном изложении

Ответственный за выпуск В. Силенок
Технический редактор Д. Синявский
Компьютерный дизайн, верстка Ю. Андреевой
Дизайн обложки Д. Синявского
Корректор Н. Кучмель

Подписано в печать 05.10.2010. Формат 60x90 $^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 14,1. Уч.-изд. л. 9,4.
Тираж 200. Заказ 400.

Издатель и полиграфическое исполнение:
общество с ограниченной ответственностью «Медисонт».
ЛИ № 02330/0548592 от 09.07.2009.
ЛП № 02330/0150444 от 19.12.2008.
Ул. Тимирязева, 9, 220004, Минск.