

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Екатеринбургский государственный театральный институт»

Кафедра общих гуманитарных
и специальных театроведческих дисциплин

Е. И. Гапонов

ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕЛО
В ИСТОРИКО-ЭКОНОМИЧЕСКОМ
КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

Учебное пособие

Москва — Екатеринбург
Кабинетный ученый
2013

УДК 792.028.3
ББК Ш141.12-72
Г19

Рецензент

кандидат искусствоведения, доцент кафедры продюсерства
в области исполнительских искусств Санкт-Петербургской
государственной академии театрального искусства
Учитель Константин Александрович

Гапонов Е. И.

Г19 Театральное дело в историко-экономическом контексте эпохи : учеб. пособие / Е. И. Гапонов. — Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2013. — 152 с.

ISBN 978-5-7525-2987-0

В учебном пособии рассматривается феномен театра с экономической и организационной точек зрения. Книга посвящена анализу экономических особенностей различных исторических эпох и специфике театральной деятельности описываемого времени. Театральное дело представлено как процесс, подчиняющийся определенным законам управления, нуждающийся в специальном менеджменте.

Адресовано студентам специальности 55.05.04 «Продюсерство», педагогам, практикам театрального менеджмента и всем, заинтересованным в истории театра как социально-экономического института.

УДК 792.028.3
ББК Ш141.12-72

© Гапонов Е. И., составление, 2013
© Екатеринбургский государственный
театральный институт, 2013

ISBN 978-5-7525-2987-0

ПРЕДИСЛОВИЕ

О театре на сегодняшний день написано много книг: об известных актерах и режиссерах, об истории развития театра, о становлении театральных школ, их эволюции, о проблемах театроведения и проч. Но вместе с тем крайне мало литературы, исследующей феномен театра с экономической и организационной точек зрения, театра, как некоего процесса, подчиняющегося определенным законам управления, нуждающегося в специальном менеджменте. В этой связи студенты, занимающиеся изучением дисциплины «Организация театрального дела», вынуждены иметь дело с большим количеством разноплановой литературы: от учебников по экономике и менеджменту до книг по истории, социологии и театроведению. Данное учебное пособие, содержащее определенный объем исторических и экономических сведений, может стать подспорьем на начальном пути осмысления тех или иных закономерностей развития театра, его роли в обществе, причин неспешной эволюции в ту или иную историческую эпоху или, напротив, революционных, скачкообразных преобразований и в некоторой степени способствовать расширению профессионального кругозора студента, вовлекая в сферу его интересов гуманитарные и экономические науки. Через исторический контекст развития цивилизации, анализируя важнейшие, узловые моменты экономической и политической истории человечества, исследователь, изучающий предмет «Организация театрального дела», в общих чертах получит представление о том пути, который прошло театрально-дело за два с половиной тысячелетия.

В выделенном мелким шрифтом тексте приведены интересные факты, бытовые детали различных эпох, помогающие глубже вникнуть в закулисные театральные дела. В историческом разделе по каждой из рассматриваемых стран и эпох представлены сведения о стоимости билета в театр, средней заработной плате, примерная стоимость товаров и услуг. Подобная статистическая информация дает представление о некоторых социологических закономерностях европейской цивилизации: какую часть своего бюджета в древности люди тратили на посещение театра, какую часть бюджета тратят

сегодня. Есть ли что-то общее в этих расходах и как это связано с тем положением и значением в обществе, которое исторически отвоевывал театр у других зрелищ.

Берясь за написание этой книги, автор ставил перед собой следующие задачи:

1. Показать эволюцию театральной деятельности, начиная с античности и заканчивая нашими днями, глядя на развитие театрального процесса через экономико-социальную «призму».

2. Показать экономические особенности различных исторических эпох и специфику театральной деятельности описываемого времени.

Понимая, что данное пособие предназначено в первую очередь для «неэкономистов», автор не стал избыточно перегружать его экономической терминологией, оставив минимально необходимый для понимания сути объем специальных терминов, и по ходу изложения материала давал им краткое определение.

АНТИЧНЫЙ ТЕАТР

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ТЕАТРА В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

*Ab initio*¹

Говоря об истории возникновения театра, нужно сразу договориться, что речь у нас будет идти только об истории театра, неразрывно связанной с государством, о значении и степени влияния театрального дела на общественную жизнь в разные исторические эпохи; о театре, являющемся во все времена «зеркалом» общества, выполняющем культурную, идеологическую, развлекательную и другие функции, но, самое главное, занимающем свое место в системе управления государством.

Как известно, история античного театра берет свой отсчет с VI в. до н. э. в Греции. А почему история театра начинается с VI в. до нашей, а не, скажем, в VIII в. уже нашей эры? И почему в Греции, а не, предположим, в Персии, Египте или Индии? Это вопросы, над которыми студенты обычно не задумываются и которые, как правило, ставят их в тупик. Однако, ставя эти вопросы и отвечая на них, будем вместе учиться искать и находить в истории человечества экономические закономерности, каждый раз обосновывая тезис о «первичности экономики» во многих цивилизационных процессах.

Итак, перенесемся вглубь человеческой истории, «отмотаем» хронологическую рулетку нашей цивилизации на 10–12 тыс. лет назад. Этот период (эпоха неолита) — один из важных в жизни нынешней цивилизации, именно в этот период человек, вернее человеческое сообщество, перестает заниматься только собирательством и начинает заниматься производством.

Производство — «сознательное, постоянно повторяющееся преобразование веществ и сил природы с заранее поставленной целью: создать материальные и нематериальные блага, способные удовлетворить возрастающие человеческие потребности»².

¹ От начала (лат.).

² Гусейнов Р. М. Экономическая история. М., 2006. С. 23.

Данная эволюционная ступень коренным образом меняет жизнь человека, и с этого момента историческая спираль начинает закручиваться намного быстрее: усложняются орудия труда, совершенствуются оружие, одежда, развивается гончарное дело, осваиваются и обживаются новые территории. Идет активное расселение человека по прибрежным землям Средиземноморского бассейна. Подошла к своему логическому концу очень длительная (ок. 2,5 млн лет с момента расселения предков современного человека на территории сегодняшней Эфиопии) эпоха потребляющего хозяйства.

Вот некоторые важнейшие вехи неолитической эпохи:

4 тыс. лет до н. э. — изобретается колесо и открывается бронза;

3 тыс. лет до н. э. — египетские фараоны строят пирамиды; тексты пирамид (иероглифическое письмо);

2 тыс. лет до н. э. — критская культура и возникновение Вавилонского царства;

1,5 тыс. лет до н. э. — критская цивилизация, Кносский дворец (о. Крит); появление иероглифической письменности в Китае;

XII в. до н. э. — появление алфавитного письма; начало перехода от родового строя к классовому на территории современной Европы;

VIII в. до н. э. — появление греческого алфавита; «Илиада» и «Одиссея» Гомера; проведение первых Олимпийских игр (776 г.); основание Рима (753 г.);

VI в. до н. э. — первое представление трагедий в Афинах (534 г.)¹.

Итак, к VI в. до н. э. в Древней Греции складывается необходимый и достаточный комплекс условий для возникновения театра на государственном уровне. Во-первых, уже есть само государство, уникальная, не имеющая аналогов во всем остальном мире экономическая модель, получившая название «рабовладельческая демократия» (этакий экономический оксюморон). Завершившийся примерно к VIII в. до н. э. переход от родового строя к классовому способствует очень четкому социальному расслоению греческого общества.

В учебнике «Общая теория права и государства» предлагается следующее определение: государство — это «особая организация политической власти общества, располагающая специальным аппаратом принуждения, выражающая волю и интересы господствующего класса или всего народа»².

Греки активно начинают использовать рабов. Это в основном иноземцы, захваченные во время боевых действий, т. е. «чужие»,

¹ Гительман Л. И. Синхронистическая таблица. Факты. Имена. Даты. СПб., 1997. С. 8.

² Лазарев В. В. Общая теория права и государства : учебник. М., 1994. С. 23.

люди с другой культурой, говорящие на других языках, хотя позднее греки начнут закабалять (за долги или правонарушения) и своих сограждан. Если еще в «Одиссее» Гомера царь-вождь Одиссей живет своей родовой общиной и самостоятельно выполняет разные рутинные повседневные работы: ведет хозяйство, пашет землю, изготавливает деревянную кровать — царское ложе для себя и своей жены Пенелопы, а царевна Навсикая вместе с рабынями стирает белье и ткет, то греки VI в. до н. э., спустя примерно триста лет после описываемых Гомером событий, уже совсем по-другому устраивают свой быт: теперь рабы выполняют не только неквалифицированную и тяжелую работу по домашнему хозяйству или прислуживают. Принципиальным моментом становится активное использование труда рабов в сельском хозяйстве. Это обстоятельство быстро дает свои первые результаты: в Греции возникает класс людей, достаточно материально обеспеченных, чтобы вести тот образ жизни, который им нравится. Они полностью освобождены от рутинных повседневных бытовых проблем, у них образуется серьезный излишек свободного времени, и часть этих людей начинает заниматься саморазвитием. Именно с этого исторического момента в Греции стремительно развиваются философия, точные науки, строительные технологии, изобразительное искусство, архитектура, театр. Это развитие получает форму школ, знания систематизируются, накапливаются и активно внедряются в жизнь.

Обилие больших и мелких островов на Средиземноморье (особенно в восточной части греческих земель) способствует развитию мореплавания у греков и, как следствие, увеличению объема их торговли не только с соседями (другими греческими городами-полисами), но и с другими государствами. Становится возможным, перемещаясь морским путем и не теряя из виду спасительной суши, отходить от родного берега на очень значительные расстояния, проходить проливы и заходить в другие моря. Так, в известном древнегреческом эпосе аргонавты во главе с Ясоном плывут за золотым руном из Средиземного моря, минув два пролива в Черное море, к берегам Колхиды (западные территории современной Грузии). В восьмидесятые годы прошлого столетия британский путешественник Тим Северин, реконструировав древнегреческое морское судно, смог с командой энтузиастов повторить маршрут легендарного аргонавта, на практике доказав возможность подобных путешествий¹.

¹ Булкин И. Ю. История путешествий. Античная эпоха. М., 2011. С. 84.

Кстати, по одной из версий происхождения слова «кавказ», именно греки дали название огромному региону, простирающемуся от Черного моря до Каспийского — Кавказ. По-гречески слово «кавказ» означает «сияющий, блестящий»; греческие мореплаватели были искренне восхищены монументальностью увиденной горной системы, существенно превосходящей родные горы по габаритам, с ярко блестящими в солнечных лучах снежными шапками на вершинах пиков в заоблачной выси. Интерес представляет также древняя технология золотодобычи, ставшая источником предания о золотом руне. Наши предки использовали такую нехитрую технологию добычи золота из горных рек: в реку на достаточно продолжительное время опускалось руно (выделанная баранья шкура). Крупницы золотого песка застревали в шерсти — руно постепенно становилось «золотым». После чего шкуру вытаскивали из воды, сушили и сжигали, получая небольшой золотой слиток.

К описываемому историческому периоду, предшествующему возникновению театра в Древней Греции, можно отнести еще один важный элемент — появление у греков устойчивого денежного обращения. Увеличение объема торговых операций быстро показывает несовершенство натурального обмена и стимулирует появление универсального средства проведения расчетов — денег. В Древней Греции имели хождение несколько денежных единиц, наиболее распространены были обол и драхма, равная шести оболам. За половину драхмы можно было купить 10 кг зерна или ведро маслин, 1–2 драхмы стоило ведро вина среднего качества, баран стоил 5 драхм, 10 драхм просили за хитон. Наем комнатки в бедном квартале на год обходился в 30 драхм. Неквалифицированный рабочий зарабатывал примерно 2–3 оболы в день. Не густо, конечно, учитывая отсутствие (в современном понимании) социальной защиты гражданина, но жить на эти деньги было можно: на месячный заработок (исходя из 22-х рабочих дней в месяце) 7–11 драхм неквалифицированный работник вполне мог сводить концы с концами. Это были расценки в мирное время, которого, к слову, было не так уж и много в истории Древнего мира.

Греки постоянно с кем-нибудь воевали: если не было внешних врагов, таких, как, например, Персия, то греческие полисы начинали выяснять отношения друг с другом, теряя тем самым общую боеспособность как народ. Этими раздорами через некоторое время и воспользуется Александр Македонский для завоевания всей Греции, разбив полисы поодиночке. Ну а пока гребцы на кораблях в мирное время получают 1 обол, во время военной кампании — по 2 драхмы ежедневно¹. Другого порядка денежная единица фигурировала в ценах на предметы роскоши и состояниях богатых афинян — талант.

¹ Плутарх. Сравнительные жизнеописания. М., 1961. Т. 1. С. 168.

1 талант (27 кг серебра) был равен 60 тыс. драхм. Состояние от 2 до 5 талантов считалось в Афинах достаточным, в 10 талантов — значительным. Хороший участок земли стоил 1–3 таланта. Но были и люди, владевшие капиталом в 100 и даже 200 талантов.

Итак, распад родового строя привел почти во всей Элладе к созданию городов-государств (полисов), которые представляли собой общины свободных граждан, связанных племенным родством. Каждое такое государство состояло из небольшого города и примыкавших к нему деревень. Вся территория считалась собственностью государства, земельные наделы могли получать только свободные члены общины. Наряду со старыми поселениями, такими, как, например, Афины, появляются новые города: Коринф, Мегары, Фивы, Аргос, Халкида и др.

Особенно интенсивно шло образование городов в Малой Азии (территория современной Турции), которая за счет выгодного территориального расположения начиная с VIII в. до н. э. была экономически наиболее развитой частью Эгейского мира. Возникают Милет, Эфес, Смирна, Митилена на острове Лесбос и ряд других крупных торговых центров.

Существуют общие закономерности возникновения городов-полисов: как правило, они возникают либо в географически удобных для торговых операций (недалеко от моря, хорошая бухта) местах, либо в областях, богатых техническим сырьем. Возникновение Халкиды и Эретрии связано с медными рудниками; около Коринфа и Афин залегала глина — важнейший строительный и производственный материал древности; область Милета славилась шерстью. Несколько особняком от этих примеров стоит Спарта. Расположенная в плодородной долине далеко от моря, она долго вела натурально-замкнутое хозяйство, управляемая небольшой группой крупных рабовладельцев.

В каждом полисе был свой уклад жизни, существовали свои политические и этические нормы. Были полисы аристократические (Спарта), власть в которых принадлежала родовой аристократии. Были полисы демократические (как Афины), где все государственные вопросы решались народным собранием, где соблюдалось равенство граждан перед законом, свобода слова, право каждого гражданина быть избранным на государственные должности.

Развитие театра происходит именно в демократических полисах. В Спарте никогда не было ни драматургов, ни театра. Зато Афины становятся центром культурной жизни всей Греции. Здесь,

на аттической земле, расцветают науки и искусства. Это происходит потому, что именно в демократическом полисе, несмотря на недостатки и противоречия функционирующей экономической модели, были возможности для выявления способностей человека: каждый афинский гражданин в пределах своего государства считал себя равно- и полноправным членом общества. Он постоянно ощущал кровную связь с полисом и живо откликался на все вопросы политической и экономической жизни своего государства. Он стремился понять окружающий мир, законы, управляющие развитием общества, определить в нем свое место. Театр становится одним из мест, где афинские граждане активно обсуждают вопросы общественно-политической жизни, устраивают публичные чтения философских сочинений.

Появлению драмы в Греции предшествовал длительный период, на протяжении которого ведущее место занимали сначала эпос (героическая тематика — гомеровские поэмы «Илиада» и «Одиссея», дидактический эпос Гесиода), а затем лирика. Эпосу и лирике, в свою очередь, предшествовал фольклор — пословицы и поговорки, трудовые и обрядовые песни, гимны богам, мифы и другие виды устного народного творчества.

Мифология занимала в греческой культуре особое место. Как форма народного творчества она возникает очень рано и занимает лидирующие позиции в становлении всех видов античного искусства. Мифологические сюжеты, герои греческих мифов присутствуют во всех видах античной литературы.

Мифология греков, как и других древних народов, выросла из стремления понять и объяснить окружающий мир. Греческие мифы разнообразны по содержанию: в них рассказывается о происхождении мира, о греческих богах и героях, о возникновении обычаев, обрядов. Миф был тесно связан с языческой религией. При этом в Греции, в отличие от восточных государств, не было ни тоталитарной деспотии, ни замкнутой кастовости, которая препятствовала бы изображению богов в образе людей и мешала бы свободному созданию мифов и их поэтизации. Поэтому греческие мифы столь богато насыщены жизненными мотивами, наблюдениями, деталями. Впоследствии греческая драма синтезирует все достижения ранее сложившихся родов литературы.

Рождение греческой драмы связано с обрядовыми играми, с сельскохозяйственными циклами обработки земли и снятия урожая. Две основные сельскохозяйственные культуры, которые издревле

выращивают практически по всей территории Греции, — маслины и виноград. Одним из главных божественных покровителей земледелия в мифологии греков являлся бог плодородия Дионис. Символом Диониса считается виноградная лоза.

Дионис стоит особняком в греческом пантеоне. Долгое время он из-за своего «полубожественного» происхождения (отец — Зевс, мать — простая смертная земная красавица) не был включен в «официальный» список богов. Прибавить к этому можно и «трудное» детство бога, его долгие скитания на чужбине и торжественное возвращение домой в окружении шумной толпы козлоногих сатиров и вакханок, названных так по второму имени бога — Вакх.

В период возникновения нового общества — классового рабовладельческого — миф о боге Дионисе (Вакхе) приобретает новый философский смысл: его мытарства на чужбине в ранние годы, затем чудесное спасение и возвращение на родину сопоставляются греками как борьба добрых и злых сил с победой в итоге добра и восстановлением должной справедливости. Постепенно из обрядовых игрищ в честь Диониса вырастают два жанра: трагедия и комедия.

По одной из версий, слово «трагедия» происходит от двух греческих слов: «трагос» — козел и «оде» — песнь, т. е. «песнь козлов». Это название ведет к тем самым козлоногим сатирам — спутникам Диониса, которые ярко и эмоционально прославляли подвиги бога, его страдания и чудесное спасение. Слово «комедия» происходит от слов «комос» и «оде» — песнь комоса. «Комос» — это шествие на сезонных праздниках в честь бога Диониса подвыпившей толпы ряженных, осыпавших друг друга и встречающих людей *ямбами* (язвительными насмешками).

Греческая трагедия, как правило, брала сюжеты из мифологии, которая хорошо была известна каждому греку. Интерес зрителей сосредоточивался на авторской трактовке мифа, на той общественной и нравственной проблематике, которая разворачивалась вокруг всем известных эпизодов мифа. Используя мифологическую оболочку, драматург отражал в трагедии современную ему общественно-политическую жизнь, высказывал свои этические, философские, религиозные воззрения. Поэтому роль трагических представлений в общественно-политическом и этическом воспитании афинских граждан была огромна.

Уже во второй половине VI в. до н. э. трагедия достигла значительного развития. Исторические хроники говорят, что первым афинским трагическим поэтом был Феспид (VI в. до н. э.). Первая

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

Феспиду приписывается усовершенствование масок и театральных костюмов. Но главным нововведением Феспида было выделение из хора одного исполнителя, актера. Этот актер, или, как его называли в Греции, гипокрит («ответчик»), мог обращаться к хору с вопросами, отвечать на вопросы хора, изображать по ходу действия различных персонажей, покидать сценическую площадку и возвращаться на нее.

Таким образом, ранняя греческая трагедия была своеобразным диалогом между актером и хором. И хотя первоначально партия актера была невелика, а главную роль играл хор, именно актер с момента своего появления стал той самой движущей силой, которая стремительно выведет зародившийся вид искусства на новый эволюционный виток.

Ученик Феспида Фриних (ок. 540 — ок. 470 г. до н. э.) расширил сюжетные рамки трагедии, выведя ее за пределы греческих мифов. Фриних — автор ряда трагедий на исторические сюжеты, отражавших современные для греков события, в основном военные хроники, такие как, к примеру, «Взятие Милета» (ок. 492 до н. э.), где изображалось взятие и разграбление персами в 494 г. до н. э. города Милета.

В комедии гораздо шире, чем в трагедии, к мифологическим мотивам примешивались житейские, которые постепенно стали преобладающими или даже единственными, хотя в целом комедия по-прежнему считалась посвященной Дионису. Так, во время комоса стали разыгрываться небольшие сценки бытового и пародийно-сатирического содержания. Эти импровизированные сценки представляли собой элементарную форму народного балаганного театра и назывались мимами (греческое слово «мимос» обозначает «подражание», «воспроизведение»; исполнители этих сенок также назывались мимами). Героями мимов были традиционные маски народного театра: горе-воин, базарный воришка, ученый-шарлатан, простака, дурачащий всех, и т. д. Песни комоса и мимы — это главные истоки древней аттической комедии.

Греческая комедия V в. до н. э., так же как и трагедия, была сильно политизирована. В большинстве комедий затрагивались вопросы политического строя, внешней политики Афинского государства, вопросы нравственного воспитания молодого поколения.

Но вернемся к первоначальному вопросу: ответив, почему театр возник в VI в. до н. э., нам остается пояснить: почему именно в Греции он смог достичь таких профессиональных высот? Что происходит в этот исторический период в других государствах-цивилизациях, почему у них не могло зародиться ничего подобного греческому театру?

Существует два типа цивилизаций: европейская и восточная. В современном мире, безусловно, уже есть большое количество гибридов, вполне успешно существующих, но мы ведем речь об определенном историческом периоде, когда этих «полутонув» почти не было. Греческая цивилизация — цивилизация европейского типа. Она стала культурной прародительницей большинства европейских государств, на долгое время став для них если не эталоном культурных достижений, то, по крайней мере, одной из культурных основ. Александр Македонский получит классическое греческое образование и во многом поспособствует распространению греческого языка и греческой культуры на обширной завоеванной им территории. Римская республика, а затем и Римская империя будут использовать лучшие достижения греков в области театра, литературы, пойдя, впрочем, по своему собственному пути. И только Азия совершенно спокойно переживет эту «культурную» интервенцию от западных соседей; никаким существенным образом греческая культура не повлияет на восточную культуру (скорее наоборот). В последние годы своего правления Александр стал все больше проникаться восточным типом правления: ходил в роскошных одеяниях, увенчанный короной, требовал пышных дворцовых церемоний, объявил себя богом на земле.

Все восточные государства управлялись по одной из двух моделей: либо деспотия (во главе был царь, жесткая властная иерархия, принцип единоначалия), либо кастовый принцип. Мог ли театр, подобный греческому, зародиться в Древнем Египте с властью фараонов или жрецов, жестко ограничивающих распространение знаний и технологий за пределы своей группы, или, к примеру, в Древней Индии с ее кастовостью?

Кастовая система сформировалась на полуострове Индостан в конце II — начале I тыс. до н. э. Высшую социальную ступень в этой иерархии занимают вожди-раджи и жрецы-брахманы. Их социальная функция — руководить. На ступеньке ниже стоят аристократы-кшатрии, каста профессиональных воинов и чиновников высшего уровня. Эта каста выполняет функции «исполнительного директора», претворяет в жизнь управленческие директивы раджей и брахманов и полностью находится на государственном обеспечении. Далее идет каста

вайшья — земледельцев. Вайшья — экономическая основа всей системы, они главные производители материальных благ. В древних восточных деспотиях труд земледельцев ценился чрезвычайно высоко и считался весьма достойным занятием. Шудры — «презренная», самая низкая каста. Ее представители могли заниматься только торговлей или ростовщичеством. А где же в этой «стройной» системе рабы? Рабы, безусловно, были. Только находились они вне каст и выполняли самую грязную и тяжелую работу, которую не полагалось делать членам каст: уборка нечистот, работа с трупами и на каменоломнях; они же — палачи и... актеры.

Греческий театр, актерами которого были свободные и уважаемые в обществе люди, не испытывал никакой конкуренции со стороны той же самой индийской модели развития общества, где актер был существом вне каст, занимая самую низкую ступень на социальной лестнице — чандала-неприкасаемых (грязных). Мог ли индийский актер, пусть даже блистательной игрой, всколыхнуть, возбудить в сердцах сограждан высокие патриотические чувства или любовные переживания, если порой отношение к бездомной собаке в восточном обществе было гораздо гуманнее, чем к людям такого сорта? Таким образом, можно прийти к выводу о том, что ни в одном из восточных государств рассматриваемого периода (строящихся, как правило, по тоталитарному, недемократическому принципу) не существовало условий, при которых театр смог бы развиваться из игрищ и обрядов в профессиональное социально значимое занятие и занять достойное место в иерархии культурных ценностей общества — в идеологии восточной деспотии для театра места просто не было.

Организация театральных представлений

Итак, выйдя из народной зрелищной культуры, театр Древней Греции, едва родившись, практически сразу же был взят государством под опеку (т. е. стал государственным учреждением). Ряд греческих правителей оценили огромный идеологический потенциал, скрывающийся за возможностью периодического сбора почти всех граждан полиса в одном месте и на добровольной основе. В XIX в. Н. В. Гоголь сказал так: «Театр — это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра». При отсутствии иных средств массовой информации театр для древних греков стал той самой гоголевской «кафедрой», с которой обличались пороки общества, поднимался патриотический дух граждан во время Греко-персидских и междоусобных войн, культивировались важнейшие морально-нравственные категории.

У греков имелось три основных праздника в честь бога Диониса: Малые или Сельские Дионисии (декабрь-январь по нашему календарю); Ленеи (январь-февраль) и Великие или Городские Дионисии (март-апрель).

Драматические представления проходили как состязания, как мы бы сейчас сказали, в следующих номинациях: состязания драматургов, хорегов и актеров.

Хорег — в Древней Греции название богатого гражданина Афин, который брал на себя расходы по организации театральных представлений. Занятие было чрезвычайно затратным: нужно было готовить хор, актеров, костюмировать их и содержать весь период (несколько месяцев), начиная от подготовительного этапа и заканчивая самим праздником, зато это с лихвой окупалось тем уважением и общественным признанием, которым впоследствии окружался хорег. Немаловажным обстоятельством было и то, что весь творческий коллектив во главе с хорегом на время подготовки к драматическим состязаниям освобождался от военной службы.

В состязаниях участвовали по три трагических и три комических поэта. Каждый из трагиков должен был представить четыре пьесы¹: три трагедии и одну сатировскую драму. Трагедии были связаны единым сюжетом. Комические поэты представляли по одной комедии. Состязания продолжались три дня. Каждый день играли произведения одного драматурга: с утра исполнялись трагедии, а под вечер исполняли одну комедию. К участию в состязаниях допускались только новые произведения; если ставились старые, уже игравшиеся, то они шли вне конкурса.

Все без исключения драматургические произведения писались стихами, причем очень специфичным языком, с обильным употреблением оборотов и выражений, давно вышедших из разговорного обихода.

Победившие драматурги получали от государства гонорар и награждались плющевым венком — символом веселья и любви у древних греков. На долю хорегов, которые подготовили хор для победивших драматургов, выпадала еще большая честь: хорег имел право воздвигнуть памятник в ознаменование своей победы. На пьедестале памятника указывалось время представления, имя победившего драматурга, название его пьесы и имя хорега. Результаты состязаний вносились в особые архивные протоколы — дидаскалии.

¹ Эти четыре пьесы назывались «тетралогией».

Архитектура древнегреческого театра

Вслед за стремительной эволюцией самого театрального представления развивалась и видоизменялась архитектура древнегреческого театра. За очень короткий промежуток времени примитивный, утрамбованный участок земли круглой формы (орхестра), на котором выступал хор, а зрители толпились вокруг, трансформируется в более совершенную и отвечающую все возрастающим техническим требованиям сценическую площадку. Естественный холмистый ландшафт Греции подсказал наиболее рациональное устройство сценической площадки и зрительских мест: орхестра стала располагаться у подножия холма, а зрители размещались по его склону. Так возникает амфитеатральный тип сценической площадки.

Все древнегреческие театры были открытыми и вмещали огромное количество зрителей. Собственно, число мест в древнегреческом театре было приблизительно равно числу жителей города. Афинский театр Диониса вмещал до 17 тыс. человек, театр в Эпидавре — до 10 тыс., и всем им необходимо было обеспечить примерно одинаковые условия восприятия представления.

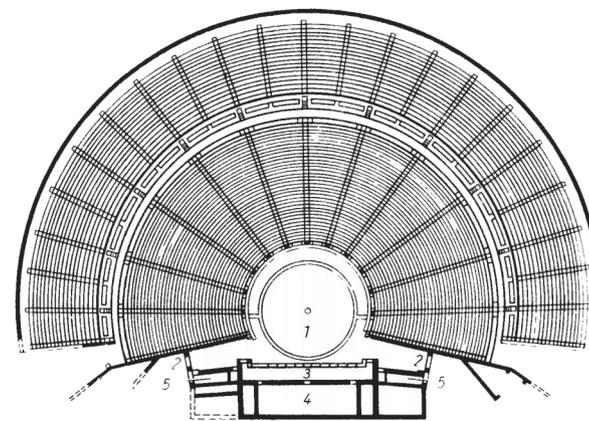
Амфитеатральная композиция ступенеобразно возвышающихся посадочных мест позволяет на сравнительно небольшой площади поместить значительное количество зрителей. При этом угол зрения на площадку с первого и последнего ряда будет отличаться всего на несколько градусов.

К V в. до н. э. в Греции складывается устойчивый тип театрального сооружения, характерный для всей эпохи античности. Театр имел три главные части: орхестру, театрон (места для зрителей) и сцену («скенэ» — палатка, позже — деревянное или каменное строение). Все эти термины в латинизированной форме вошли в большинство европейских языков: театр, сцена, оркестр.

Размер театра определялся диаметром орхестры (от 11 до 30 м). Сцена располагалась по касательной к окружности орхестры. Передняя стена сцены, проскений, имевший обычно вид колоннады, изображал фасад храма или дворца. К сцене примыкали два боковых строения, которые назывались параскениями. Параскении служили местом для хранения декорации и другого театрального имущества; при необходимости параскении, как и проскений, могли изображать фасад жилища или храма и обыгрываться по ходу действия драмы.

Между сценой и местами для зрителей находились проходы — пароды, через них до начала спектакля в театр входили зрители, а во

время действия вступали на орхестру хор и актеры, используя этот вход на сцену для обозначения персонажей, прибывших только что: «с поля битвы», «из чужой страны», «из гавани» и проч. В V и IV вв. до н. э. греческие актеры играли на орхестре перед проскением. Подобная организация сценического пространства, конечно, не подразумевала занавеса.



План греческого театра:
1 — орхестра, на которой стоял жертвенник и играли актеры; 2 — парод;
3 — проскений; 4 — сцена; 5 — рампа

Развитие древнегреческой драматургии привело к изобретению театральных механизмов, постановочной техники. Наиболее употребительными были экиклема и механэ (эорема). Первая представляла собой площадку на низких колесах, которая по ходу действия выдвигалась из центральной двери сцены и показывала зрителям, что произошло внутри помещения. Например, в «Орестее» Эсхила на экиклеме вывозили трупы Агамемнона и Кассандры, а затем — Эгисфа и Клитемнестры. Механэ (т. е. машина) представляла собой подъемник, с помощью которого герои оказывались наверху, например, попадая «на Олимп» (как Тригей в комедии Аристофана «Мир»).

Простота сценического оборудования была обусловлена отнюдь не слабым развитием античной техники. В театре классической поры внимание зрителей сосредоточивалось на развитии действия, на судьбе героев, а не на внешних эффектах.



Театр Диониса. Афины



Театр в Эпидавре

Остается до конца не выясненным вопрос, как древним строителям, при существующих тогда технологиях, удавалось обеспечивать в театре такую прекрасную акустику. Факт остается фактом: даже в наши дни во время проведения различных мероприятий (концертов, театрализованных представлений) в сохранившихся открытых театрах без всяких механических и электрических приспособлений чисто звучат голоса исполнителей и музыкальные инструменты¹. Лишь в некоторых случаях для усиления звука во время древнегреческих представлений среди зрительских мест размещались резонирующие, усиливающие звук сосуды (прообраз современных электрических усилителей звука).

Актерская техника. Организация зрителей

Как известно из истории древнегреческого театра, первоначально (со времен Феспида) в представлении был задействован один актер. Главенствующую роль в представлении играл хор. Позже Эсхил вводит второго актера², а Софокл — третьего актера и увеличивает численность хора до 15 хоревтов³. Малое количество актеров вынуждало их играть в спектакле несколько ролей. Эта проблема решалась простым сценическим приемом: большая часть действия происходила не перед глазами зрителей, и недостающую информацию о том, что произошло вне сцены, они получали от актеров, играющих роль слуг, прибывших «издалека» гонцов и прочих вестников, которые объясняли произошедшие события, зачастую помогая зрителям расставлять смысловые акценты. Все актеры в античном театре были мужчинами, которые играли и женские роли.

Выступления перед многотысячным зрительным залом требовали от актера особой техники. Он должен был обладать пре-

¹ В театре Эпидавра, в котором начиная с 1954 г. проходит знаменитый театральный Эллинский фестиваль (театр еще называют «домом античной драмы»), есть «фирменный» трюк для туристов: на орхестре (сцене) рвут газету, а на 55-м ряду театрона (зрительного зала) прекрасно слышен звук разрываемой бумаги. До середины XX в. театр в Эпидавре был лишь музеем под открытым небом, пока в чью-то светлую голову не пришла наконец гениальная мысль — использовать прекрасно сохранившийся археологический памятник по прямому назначению. Так спустя 2000 лет театр в Эпидавре обрел вторую жизнь.

² Благодаря нововведениям Эсхила, который считается изобретателем классического исполнительского стиля трагедии — пышного и торжественного, древние греки нарекли Эсхила «отцом трагедии».

³ Сформированный Софоклом классический состав трагедии: 3 актера, 15 хоревтов и музыкант с двойными дудками-авлами — станет исполнительским эталоном этого жанра и просуществует без изменений несколько столетий.

красно поставленным звучным голосом, безукоризненной дикцией и телесной выразительностью. Много внимания уделялось жесту. Активное использование масок и котурн (деревянная обувь на высокой подошве, увеличивающая рост актера, чтобы его было хорошо видно на последних рядах огромного зрительного зала) существенно сокращало диапазон выразительных средств, которыми могли пользоваться древнегреческие актеры, вынуждая их продолжительное время однобоко совершенствовать актерскую технику, не уделяя внимания развитию лицевой выразительности и более тонкой проработке телесной пластики. Все перечисленное при таком количестве зрителей и организации представлений было неэффективным.



Древнегреческие театральные маски

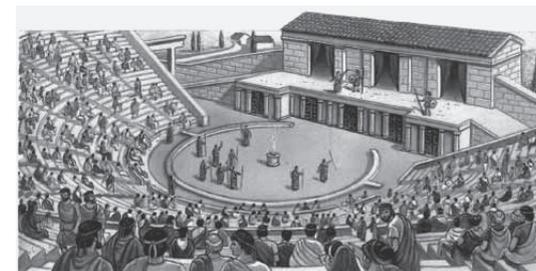
Во время театральных представлений, а они, как уже говорилось, проходили во время праздников в честь бога Диониса, политическая, экономическая жизнь города буквально замирала. Сворачивалась торговля. Если велись военные действия, то заключалось перемирие, должников на время празднеств отпускали из тюрем. В общем, все свободные жители полиса старались присутствовать на представлениях. Даже домашним рабам-слугам кое-где разрешалось посещать театр. Посещение театра было платным, однако плата была символической, выреченные деньги направлялись на компенсацию расходов, связанных с эксплуатацией театра. Одно время в Афинах неимущим свободным гражданам даже выдавали специальные театральные деньги — *теорикон* для возможности посещения представлений. Выдаваемая сумма — 2 обола (дневной заработок неквалифицированного работника) должна была компенсировать

их потери во время вынужденного простоя. Сведения об античных театральных билетах крайне скудны и противоречивы. Предполагается, что зрители заходили в театр и занимали свободные места. Между тем привилегированные места (те, что ближе к сцене) имели свою идентификацию, а порой и закреплялись за конкретным человеком. Дошедшие до наших дней костяные и металлические жетоны с невыясненной до конца учеными информацией позволяют делать предположения, что, возможно, некая нумерация мест зрительного зала все же существовала.



Античные театральные билеты

Обстановка в театре во время представлений была очень живая и непосредственная: зрители активно высказывали свои эмоции, одобрительно поддерживая игру понравившегося актера или смешками, свистом и улюлюканьем заставляя актеров прервать спектакль и покинуть сцену. Представления начинались ранним утром и шли весь световой день до самого вечера. Зрители не расходились, оставались в театре, ели и пили, обсуждали понравившиеся спектакли.



Древнегреческие актеры



Древнегреческие актеры на котурнах и в масках

В середине IV в. до н. э. Греция вступила в новую историческую эпоху, получившую позже название эллинизм.

Эллинизм — исторический период Восточного Средиземноморья, датируемый походами Александра Македонского (356–323 гг. до н. э.) до окончательного установления римского господства на этих территориях (ок. 30 г. до н. э.). Особенностью эллинистического периода явилось широкое распространение греческих языка и культуры на азиатских территориях и взаимопроникновение греческой и восточных культур, а также возникновение классического рабства.

Необходимо остановиться на эллинистическом периоде развития, ибо это очень важная, поворотная веха в истории древнегреческой цивилизации.

Начавшаяся между Афинами и Спартой в 431 г. до н. э. и длившаяся с очень небольшими перерывами почти 27 лет череда Пелопоннесских войн закончилась не только сокрушительным поражением Афин и потерей ими своего политического, военного и административного влияния во всем регионе. Эта затяжная междоусобная война настолько ослабила общую обороноспособность греческих полисов, втянутых в военные действия, что уже в 338 г. до н. э. в битве при Херонее вся Греция оказывается завоеванной небольшой Македонией, этой отсталой (с точки зрения Греции), периферийной греческой провинцией во главе с македонским царем Филиппом II. Главные греческие полисы мало внимания уделяли анализу тех политических событий, которые происходили в варварской (с точки зрения афинян) Македонии. Расположенная на севере от Афин, в центре Балканского полуострова, Македония за полтора столетия делает огромный рывок в своем развитии. До VI в. до н. э. Македония — область, населенная племенами, живу-

щими родоплеменным строем. Рабство практически не было здесь развито, экономика была сугубо аграрной. Однако с V в. до н. э. начало происходить постепенное объединение племен. Формирование македонской монархии завершилось при царе Филиппе II (правил в 359–336 гг. до н. э.). Филипп II провел реформы в области управления, финансов, военного дела и др., приведшие к ослаблению родовой знати и централизации государства. Упрочение экономических и политических позиций Македонии позволило ей приступить к захвату соседних территорий.

В 336 г. до н. э., после убийства персидским наемником Филиппа II, к власти пришел его сын Александр, который получил впоследствии благодаря своим военным успехам два прозвища — Македонский и Великий. Александр продолжил отцовскую внешнюю агрессивную политику, завоевав в течение двенадцати последующих лет почти весь известный к тому времени восточный мир. Новая империя простиралась на огромной территории, начинаясь с запада, с территории Греции, Египта, проходя через Малую Азию (территорию современной Турции), Сирию, Афганистан, на севере достигала территорий современных государств Таджикистана и Узбекистана, на юго-востоке частично захватывала Индию.

Александр кардинально изменил систему политического устройства греческих полисов. Хотя они и сохранили формальную независимость, но это был уже совсем другой экономико-политический уклад. Общественный вектор развития эллинистического общества сменяется на личностный. Общественное благо, интересы нации уже не так волнуют умы рядовых граждан. Управление государством носит отчетливо монархический характер, и это сразу сказывается на театральном мире. Уже нет прежней политической свободы, характерной для классического периода; в литературе, драматургии и, соответственно, в театре отныне запрещена любая критика общественного порядка и действий правителя, чья персона все больше и больше становится «священной».

Увы, как и следовало ожидать, огромная, наспех сколоченная империя оказалась нежизнеспособной, и после смерти Александра Македонского в Вавилоне (территория современного Ирака) в 323 г. до н. э. начинается ее распад. На полстолетия восточный мир погружается в бесконечную череду дворцовых переворотов, кровопролитной борьбы за власть. В беспощадной схватке между военачальниками, приближенными Александра, оспаривавшими право полного самостоятельного правления в своих сатрапиях, погибает и вся семья

девятнадцатого македонского царя. Законных наследников нет, как нет больше, собственно, и самой империи. В итоге она будет поделена между уцелевшими соратниками Александра на ряд крупных государств, имевших мало общего друг с другом.

Эти процессы напрямую отражаются на древнегреческом театре. Восточный мир с его особым менталитетом не очень много взял из достижений греческой цивилизации, после его завоевания Александром направление культурного обмена носило скорее обратный характер. Именно в этот исторический период в рецепт управления греческими государствами вводится монархический «ингредиент», взятый из восточных сатрапий. Наступает период достаточно жесткой цензуры, и жанр трагедии очень быстро теряет свою популярность, государство прямо декларирует, что не нуждается в остросоциальных драмах, перенося центр тяжести театральных интересов на семейно-бытовые отношения. Наступает время *новой аттической комедии*. Как писал Г. Н. Бояджиев, «на смену представлению о божественном миропорядке и вере в конечное торжество справедливости приходит убеждение о всемогуществе случая. Жизнь человека, его личное счастье, общественное положение — все зависит от воли случая. Случай определяет возникновение и разрешение конфликтов...»¹. Крупнейший представитель этого жанра — Менандр (343–292 гг. до н. э.), написавший около сотни комедий. Мастер тонкой психологической проработки сюжета, он был по праву признан величайшим драматургом своего времени. Несмотря на отсутствие политической составляющей, в новой комедии получили развитие передовые гуманистические идеи того времени.

Было бы неверным считать, что с этого времени происходит деградация и упадок театра. Просто драматурги стали исследовать материал из других областей человеческих взаимоотношений, таких как воспитание подрастающего поколения, «вечная» проблема взаимоотношений отцов и детей, отношение к женщине и проч. Изменения касаются и самой структуры комедии. В новой комедии, в отличие от классической, отсутствует ряд элементов: хор, парод. Новая аттическая комедия — одно из последних театральных новаторств Древней Греции. Эпоха великой Древней Греции заканчивалась, она уже никогда не приблизится к тем культурным вершинам, которые по праву принесли ей прозвище колыбели современной цивилизации. Покоренная Македонией, Греция в скором времени и надолго становится одной из римских провинций. Тем не менее

¹ Бояджиев Г. Н. История зарубежного театра. М., 1981. Т. 1. С. 48.

ряд греческих театральных открытий станет достоянием римского театра, и хотя римский театр пойдет по своему собственному пути, в основу лучших его классических достижений лягут традиции новой аттической комедии.

Контрольные вопросы

1. Назовите основные экономические и политические причины, способствующие возникновению и развитию в обществе театрального дела на государственном уровне.
2. Почему театр существовал не во всех греческих полисах?
3. Какую выгоду видело для себя государство, организовывая театральные представления?
4. Роль хора в первых театральных постановках и его эволюция.
5. Кто такой хорег?
6. Кто мог посещать театральные представления в Древней Греции?
7. Каковы были отличительные особенности актерской техники в Древней Греции?
8. Что такое теорикон?
9. Как часто проводились театральные праздники в Древней Греции?
10. В чем причины заката древнегреческой цивилизации?
11. Что такое период эллинизма в истории древнегреческой цивилизации?
12. Что такое новая аттическая комедия?

ТЕАТР ДРЕВНЕГО РИМА

*Panem et circenses!*¹

Истоки римского театра восходят, как и в Греции, к сельским праздникам сбора урожая. Еще с начала I тыс. до н. э. в небольших этрусских деревнях, расположенных на месте будущей столицы Великой империи, справлялись праздники, связанные с окончанием сельскохозяйственного цикла. Однако, в отличие от аттических игр, те далекие представления проводились не в честь Диониса, да и не одного бога вообще, а организовывались для празднования различных религиозных торжеств. В Древнем Риме поводов для театрализованных празднеств было куда больше, чем в Греции, причем наряду с государством право на проведение этих игр имели и частные лица, тогда как в Афинах игры устраивались только государством. Кроме постоянных, утвержденных празднеств (игры Римские 16 дней (4–19 сентября), игры Плебейские 14 дней (4–17 ноября), игры Цереры 8 дней (12–19 апреля), игры Аполлона 8 дней (6–13 июля), игры Кибелы 7 дней (4–10 апреля), игры Флоры 6 дней (28 апреля — 3 мая), игры Триумфа Суллы 7 дней (26 октября — 1 ноября)) существовало немало дополнительных поводов (юбилеи, похороны, так называемые чрезвычайные праздники, открытие новых общественных зданий и т. п.). Общая продолжительность этих празднеств в период республики была 66 дней, 14 дней из этого числа предназначено было для игр на ипподроме, 2 — для конного бега, 2 — для народных обедов и 41 — для сценических представлений. Во времена расцвета империи число праздничных дней стало 175, из них 10 предназначались для боя гладиаторов, 64 для игр в цирке и 101 для театральных представлений.

Римские сатирические пьесы имели более веселое и свободное содержание, нежели греческие их образцы. На сельскохозяйственных праздниках жители распевали веселые грубоватые песни (*фесценнины*). Существовала и другая форма примитивных зрелищ — *сатуры*. Сатуры были драматическими сценками бытового и комического характера, включавшими в себя диалог, пение, музыку и танцы. Также к ранним видам представлений следует отнести и комические сценки — *ателланы*, вероятно, получившие свое название от небольшого городка Ателла в Южной Италии. В ателлане существовало четыре комических персонажа: Макк,

¹ Хлеба и зрелищ! (лат.). Выражение, ставшее крылатым, из 10-й сатиры римского поэта-сатирика Ювенала, использованное им для описания устремлений его современников-римлян.

Буккон, Папп и Доссен (*Pappus, Bucco, Maccus, Dossenus*). Между этими персонажами и происходили различные конфликты. Лысый обжора Макк представлял собой дурака, которого все обманывали и били. Болтун Буккон был парнем себе на уме и отнюдь не простак. Папп — богатый, скупой и глупый старик, прообраз будущего купца Панталоне из средневековой итальянской комедии дель арте. Доссен — хитрец, невежда и шарлатан, умеющий галиматьей из ученых слов внушать людям уважение к себе (прообраз Доктора из средневековой итальянской комедии дель арте). Четкого текста не существовало, поэтому открывался широчайший простор для импровизации. Позднее, к I в. до н. э., ателланы были вытеснены *мимом*, причем вместе с ателланами были отодвинуты с центральных позиций в искусстве и драматические представления — яркое доказательство начала огрубления эстетического вкуса римского общества, так как мим был не чем иным, как разновидностью фарса.

Мимы отражали жизнь и быт столичного плебса. Под аккомпанемент флейты в них изображались плутовство, судебное крючкотворство, супружеская неверность, а в период республики — и политические выпады против властей. Большую роль играли в мимах всякого рода брань и побои. Судя по свидетельствам современников, за границей пристойного исполнители этого жанра оказывались чаще, чем в других видах комедии.

Первоначально увлечение римскими гражданами данными играми в дни праздников не считалось зазорным, однако впоследствии, с формированием устойчивого отношения общества к актерскому поприщу как к постыдному и презренному занятию, подобные инициативы свободных граждан в городах практически исчезают.

Социологические особенности древнеримского театра в республиканский период

Завоевав Грецию, римляне сталкиваются с культурой, стоящей несоизмеримо выше их собственной. Они перенимают многие достижения греческой цивилизации в сфере архитектуры, философии, математики и, конечно же, театра. В эпоху республики римляне берут из своей просвещенной провинции лучшие литературные образцы и переводят их на латинский язык. Одним из первых драматургов считается Ливий Андроник, грек по происхождению. Будучи плененным в зрелом возрасте, перевезенный в Рим Ливий долгое время жил в доме сенатора в качестве воспитателя, обучая его де-

тей греческому языку, философии и различным наукам. По случаю окончания 1-й Пунической войны между Римом и Карфагеном, длившейся 23 года и закончившейся победой Римской республики, Ливию Андронику было поручено подготовить по этому случаю представление, которое было показано в 240 г. до н. э. Эта успешная постановка дала толчок дальнейшему развитию римского театра. Из первых римских драматургов стоит отметить и имя Гнея Невия (ок. 280–201 гг. до н. э.), автора 6 трагедий и 37 комедий. Активно перерабатывая греческие сюжеты, Невий развивает жанр, получивший название *паллиата*, по названию греческого плаща — палия, который носили герои пьес. Однако дальнейшего серьезного развития римская (новоаттическая) драма не получила. Несмотря на попытки драматургов приспособить греческую трагедию к римским вкусам, она оказывалась для значительной части римской публики сложной для восприятия.

Римский плебс с большим удовольствием смотрел комедию, которая была понятнее трагического представления, не требовала серьезных умственных усилий и позволяла приятно проводить время.

Начиная примерно со II в. до н. э. по II в. н. э. (почти 350 лет!) в Риме существовала законодательно закреплённая практика бесплатной раздачи хлеба свободным жителям. В городе было построено несколько огромных амбаров для хранения стратегических запасов зерна. Первоначально эти благие намерения были направлены на минимизацию возможных проблем с неурожаем, предотвращение голода в столице, но быстро превратились в ежедневные популистские подачки со стороны власти для заигрывания с плебсом. В разные периоды количество дармоедов варьировалось от 150 тыс. до 320 тыс. человек, которые вели праздный, паразитический образ жизни, ничего не делая, не участвуя в сельскохозяйственных и производственных циклах. Именно для этого небольшого «государства»¹ циничных, наглых бездельников, которых нужно было не только кормить, но и почти ежедневно развлекать, занимая их свободное время, и устраивались многочисленные римские праздники.

Важное обстоятельство, которое необходимо упомянуть, — оплата интеллектуального труда. Длительное время получение денежного вознаграждения за поэтические труды и актерскую игру считалось унижительным (это занятие не воспринималось обществом как труд, требующий какой-либо оплаты).

¹ Население всей Древней Греции в III в. до н. э. составляло около 250 тыс. человек.

Только физический труд, как наглядно-производительный, имел в Риме денежный эквивалент, интеллектуальный труд и нематериальные услуги не оценивались деньгами. Физический труд был по преимуществу трудом рабским и поэтому находился в презрении. Умственный труд был уделом свободных граждан, и денежная оплата «продукта мозговой деятельности» считалась делом позорным, приближавшим лицо, получившее такую плату, к ремесленнику, человеку, стоявшему на более низкой ступени римской социальной иерархии. Это привело к существенному сужению возможных социальных групп, которыми могла быть теоретически представлена римская драматургия. Вышло так, что в цветущее время римской сцены ее глашатаями были большей частью не свободные римляне, а люди из низших сословий: школьные учителя-греки Ливий Андроник и Квинт Энний, вчерашний раб Публий Теренций, поденщик Тит Плавт¹ и др. Актерами же становились, как правило, отпущенники (бывшие рабы, которым хозяева даровали свободу) либо рабы, получившие образование и приносящие своим господам прибыль. Их задействовали в частных постановках, украшающих пиры вельмож, богатых людей империи, или сдавали в аренду для участия в общественных театрализованных мероприятиях. Как реkvизит.

Тем не менее в Риме были актеры, которые пользовались уважением римского народа, такие как трагический актер Эзоп и комический актер Росций (I в. до н. э.). Слава этих двух величайших актеров в немалой степени способствовала постепенному изменению отношения римского общества к этому виду искусства. Актерство становилось модным у римской знати и у правящей верхушки: начиная с Цезаря, все последующие императоры принимали участие в выступлениях на сцене в качестве актеров.

«Таким образом, — писал Л. И. Гительман, — отношение римлян к театру было изначально двойственным. Театр и привлекал, и отталкивал, был местом священнодействия и поругания, выглядел и диковинным, и привычным. Подобное соединение противоположностей объясняет специфику римского восприятия актеров и поэтов. Двойко трактуется даже такой факт, как освобождение

¹ Плавт считается основателем жанра трагикомедии, так как первым употребил этот термин в своей комедии «Амфитрион». Дерзкий экспериментатор, создавая свои произведения на границах разнообразных жанров, он одним из первых драматургов вводит в действие пройдоху-раба, помогающего своему господину и одновременно его дурачащего.

людей театра от военной службы. Одни считают это привилегией (наподобие жреческой), другие — свидетельством неполноправия»¹.

Римскому театральному искусству «некуда» было развиваться: рабы-актеры могли соревноваться лишь с рабами-наездниками и рабами-гладиаторами за сиюминутную популярность у плебеев. Ни в какие периоды своего развития сцена древнеримского театра не использовалась государством в качестве идеологического рупора. Римский театр всегда развлекал. Добавим, что, наряду с политическими и социальными причинами, не было и экономического стимула для развития театрального дела в Древнем Риме — вход на театральные представления был бесплатным. Решение о том, что вход на представления свободный, т. е. без оплаты, — на 100 % популистское, большинство свободных римских граждан, желая трудиться, вполне прилично зарабатывали и могли себе позволить какую-нибудь небольшую плату за интересующее зрелище. Так, например, согласно знаменитому эдикту императора Диоклетиана (III в. н. э.) мы можем судить о ценах на товары и услуги, а также о величине римских заработных плат в начале нашей эры. Из монет, которые были в ходу у римлян, наиболее популярными были асс, сестерций и денарий, соотносящиеся друг к другу: 1 денарий = 4 сестерция, 1 сестерций = 2,5 асса.

Кстати, слово монета — римского происхождения. В Древнем Риме один из первых денежных дворов, где чеканились деньги, был устроен в храме Юноны-Монеты (Юноны Уговаривающей). В скором времени эпитет Юноны, жены Юпитера, перешел на металлические деньги.

Заработная плата низкоквалифицированного работника (чистильщика пряжи, погонщика мулов) составляла 20–25 денариев в день, пекарь получал 50 денариев, художник, работающий на росписи стен, — 150 денариев в день, учитель по литературе — 200 денариев в месяц за одного ученика. У чиновников зарплаты были тоже недурными: прокуратор (префект), региональный наместник империи (вроде легендарного Понтия Пилата) получал 1 тыс. денариев в день или в переводе на современные деньги (1 сестерций примерно 2 доллара) чуть больше 2 млн долларов в год. Полулитровая кружка пива (1 секстарий) в Риме стоила 2 денария, 1 кг говядины — 300 ассов, завтрак в таверне (тарелка каши и кусок сыра) обходился в 3 асса или 0,25 денария, посещение общественной бани (термы) стоило 1 асс. Годовая оплата жилья в римской инсуле (многоквартирный

¹ Гительман Л. И. История зарубежного театра. СПб., 2005. С. 50.

дом) — 3 тыс. сестерциев в год. Вход на театральное представление — даром. Могли платить, но не хотели...

В более поздний, имперский период на драматургическом поприще начинают трудиться и известные римские граждане, такие как, например, Луций Сенека (приблизительно 4–65 гг. н. э.). Видный политический деятель, философ, поэт, драматург, Сенека был воспитателем императора Нерона, одно время занимал при нем высшие должности в государстве, фактически управляя государством, но затем был обвинен в заговоре против императора и по приказанию Нерона покончил с собой, вскрыв себе вены. От Сенеки дошли до нас 9 трагедий на сюжеты, взятые автором из греческой мифологии. Меж тем стоит отметить, что трагедии Сенеки предназначались скорее для чтения в узком аристократическом кругу ценителей театрального искусства, чем для постановки на сцене многотысячного театра. Одним из доказательств этого служит тот факт, что в пьесах Сенеки часто и очень подробно описываются действия и движения персонажей, в чем не было необходимости, если бы драмы шли на сцене.

Сенека сыграл большую роль в истории западноевропейского театра. С его произведений в эпоху Возрождения начинается изучение античной трагедии. Его пьесы изучали и использовали в своей творческой практике представители французского классицизма — Корнель и Расин.

Как мы видим, ни в идеологической концепции Римской республики, ни в эпоху империи достойного места для театра — хранилища нравственных и культурных ценностей, «зеркала» общества — не оказалось. Драматические театральные представления в Римской империи, безусловно, были, но они стали уделом лишь небольшой части ценителей этого вида исполнительских искусств, подавляющее большинство граждан интересовали иного рода культурные ценности.

Театр Древнего Рима в эпоху империи

В I в. до н. э. в результате гражданских войн республика в Риме пала. После победы над Антонием в 31 г. до н. э. Октавиан, получивший впоследствии почетное прозвище — Август (священный), стал единодержавным правителем Рима. По-своему понимая значение театра, Август способствовал его одностороннему развитию — в качестве средства отвлечения народных масс от политической деятельности. При Августе и при последующих императорах усиленно

шло театральное строительство как в Италии, так и в провинциях. Представления устраивались часто, но носили главным образом развлекательный характер. Такая тенденция особенно усилилась при преемниках Августа в последующие века, когда временами Римская империя напоминала восточную деспотию.

Снижение идейной роли театра сказалось, прежде всего, на его репертуаре. После установления диктатуры Октавиана римская трагедия переживает упадок. В эпоху империи если трагедии и ставились, то только в виде отдельных эффектных сцен, которые давали возможность актерам показать свое мастерство, причем зачастую только вокальное: арии трагедов (актеров) составляли главную часть представления. Исполнение арий из трагедий сохранилось в древнеримских представлениях вплоть до последних дней существования империи.

К началу нашей эры Рим был самым густонаселенным городом древности, в нем проживало около 1 млн человек, и примерно половина из них были люди, которые ничем не занимались и жили на весьма щедрое императорское пособие. Им искренне было безразлично, как зовут цезаря, какова его внутренняя и внешняя политика, они требовали от императора только хлеба и зрелищ: ярких, захватывающих дух, позволяющих приятно провести время до следующего зрелища.

В Древнем Риме кроме театральных представлений существовало несколько видов массовых зрелищ: конные скачки, выступления канатоходцев, жонглеров, навмахии (реконструированные морские сражения) и, конечно же, гладиаторские бои. Лошадиные бега устраивались на овальных стадионах, очень похожих на современные спортивные сооружения. Лошади, запряженные в тяжелые двухколесные колесницы (квадриги), управляемые искусными возницами, на огромной скорости описывали круги по стадиону. В азарте борьбы квадриги нередко сталкивались, что почти всегда приводило к серьезным травмам или смерти животных и возниц. Первое упоминание о цирке датируется 329 г. до н. э. Огромное сооружение было выстроено в самом центре Рима — на холме Палатин. К периоду правления императора Константина, в IV в. н. э., в Риме было 7 цирков, огромных стадионов в форме эллипса размером примерно 600 x 150 м. Бега берут свое начало от древних крестьянских культов, связанных с празднованием сбора урожая, когда по окончании сельскохозяйственного цикла устраивались скачки с использованием лошадей, мулов, т. е. животных, задейство-

ванных в получении урожая. Спустя всего пару-тройку столетий эта сакральная связь с древним ритуалом теряется, и бега превращаются в *circenses* — цирковое зрелище, входящее в невероятно развитую индустрию древнеримских развлечений.

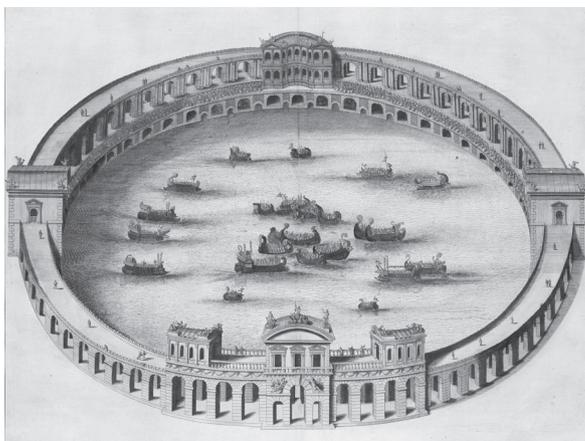
Имитацию сражения кораблей на море (*навмахия*¹) первым ввел в «репертуар» римских развлечений Юлий Цезарь в 46 г. до н. э. Празднуя свои победы над Галлией, Нумидией и Египтом, он на Марсовом поле распорядился выкопать искусственное озеро и выстроить вокруг него деревянное здание в несколько этажей со скамьями для публики. В инсценировке битвы, произошедшей между тирским² и египетским флотами, приняло участие два десятка галер и 2 тыс. бойцов. Суда сходились в абордажной схватке, приговоренные к смерти люди отчаянно сражались друг с другом, пытались продлить хотя бы на несколько мгновений свою, уже остановленную императорской волей земную жизнь. Доподлинно неизвестно, сколько человек погибло тогда, но представляется, что счет жертв этой «забавы» шел на сотни. Тела погибших в той резне просто бросили в воду. Через несколько дней водоем вынуждены были срочно засыпать, так как от него стало происходить сильнейшее зловоние. Спустя сорок лет император Август устроил очередную большую навмахию: был выкопан водоем 500 x 400 м. В реконструкции знаменитой греко-персидской битвы при Саламине приняло участие больше 3 тыс. человек. «Отметились» на этом поприще и другие римские императоры: Нерон, Домициан, Тит.

Кстати, императору Домициану, страстному поклоннику различных зрелищ и великолепию лучнику, попадавшему стрелой с нескольких десятков шагов между растопыренными пальцами руки раба, принадлежит авторство создания специального сооружения: здания-навмахии. Площадь арены Колизея, уже построенного к тому времени, показалась ему недостаточной для его грандиозного замысла, поэтому он строит искусственный пруд недалеко от Тибра и в 89 г. н. э. организует битву, в которой принимало участие почти столько же кораблей, сколько и в настоящем морском сражении.

Затмил всех своим размахом Клавдий I, устроивший в 52 г. н. э. на Фуцинском озере воистину грандиозную бойню: в навмахии Клавдия участвовало 19 тыс. человек и больше сотни кораблей.

¹ Навмахия, слово, произошедшее от греч. *Ναυμαχία* — «морская битва». Этим греческим термином римляне стали называть гладиаторское морское сражение, а позднее — любое шоу с имитацией морского боя. Из-за огромных затрат на организацию такие мероприятия считались особой роскошью среди римских массовых зрелищ.

² Город Тир — крупный торговый и культурный центр древней Финикии (совр. территория Ливана).



Древнеримская навмахия

Но большей популярностью у римлян пользовались, безусловно, гладиаторские бои. Этот театрализованный вид зрелищ достиг своего пика в эпоху империи: на аренах устраивались жестокие бои между людьми, людьми и животными, с назидательной (устрашающей) целью совершались массовые казни первых христиан. Так, во время открытия самой знаменитой площадки Древнего Рима — Колизея празднования длились сто дней подряд, и за эти сто дней было убито 9 тыс. диких животных, и не сусликов и бельчат, а несколько тысяч свирепых африканских львов, тигров, леопардов, пантер, буйволов и медведей. Получается, что в среднем каждый день на арене уничтожалось на потеху толпе по 90 крупных животных (а сколько их всего в нашем современном зоопарке?). Такой запредельной жестокостью империя хотела продемонстрировать свое могущество и величие, хотя системные экономические и политические проблемы уже начали изнутри разрушать казавшуюся незыблемой устойчивостью и жизнеспособностью Великого Рима.

Остановимся на боях гладиаторов. Простой вопрос — «Почему гладиаторский поединок не является в полном смысле театральным представлением?» — ставит большинство студентов в тупик. Только отсутствие в проводимом поединке театральной условности, в силу чего бойцы вынуждены сражаться друг против друга с оружием «не щадя живота своего»? Между тем все достаточно просто. В основе настоящего театрального представления лежит столкновение, конфликт двух мировоззренческих начал, и его нужно учиться иден-

тифицировать в драматургическом материале¹. О каком конфликте двух мировоззренческих начал можно говорить, когда дерутся два спортсмена и речь идет только о победе и физическом выживании?



Колизей. Рим. I в. н. э. 50 тыс. зрителей

Развенчаем мимоходом также один из множества мифов о гладиаторах. Речь идет о том обычае Древнего Рима, когда беснующаяся толпа в конце гладиаторского поединка часто якобы опускала большой палец правой руки вниз, приказывая победителю добить поверженного в схватке, но еще живого бойца. Это не соответствует реалиям, не было такого права у толпы — казнить или миловать участников зрелища. У этих «шоу» были свои «продюсеры», именно они принимали решения. По сути своей, гладиаторы — это высокооплачиваемые спортсмены древности. На их содержание, базовую подготовку, которая продолжалась не один год, правильное питание (доказано, они были преимущественно вегетарианцами), самую квалифицированную медицинскую помощь лангста (хозяин гладиаторской школы) тратил огромные деньги. Здесь совсем не упоминается тот смертельный риск, с которым они сталкивались, каждый раз выходя на бой. Уже эти соображения должны навести на мысль о том, что это было очень дорогое удовольствие — взять и без лишней необходимости убить гладиатора, когда бой завершен. В конце концов, львов или медведей можно было еще привезти из Африки или Европы (тогда еще очень густо покрытой лесом), решение проблемы упиралось только во время транспортировки животных от места их обитания до Рима. Деньги, как мы помним, очень долгое время на организацию практически ежедневных увеселений для римского плебса императоры тратили

¹ В качестве примера приведу «Ромео и Джульетту», где с первого взгляда видится конфликт между кланами Монтекки и Капулетти, в то время как подлинный конфликт — между поколениями.

не считая. С гладиаторами дело обстояло сложнее. Высококвалифицированного спортсмена нужно было вырастить, обучить, а на это требовалось несколько лет. Поэтому, как правило, поединки между известными гладиаторами проходили некровожадно. Разумеется, боец мог получить серьезное ранение или быть убитым в пылу боя, однако, когда поверженным, но живым он падал на песок арены и победитель символически касался его шеи мечом или трезубцем, поединок на этом заканчивался. Дать безусловный приказ — «добить» мог только цезарь, и свое решение он показывал жестом: кулак с отогнутым большим пальцем, параллельно земле и направленный на сердце, означал обнаженный меч и приказ — «добей его», жизнь гладиатору даровал сжатый кулак, означавший символические ножны. В отсутствие императора сделать это мог также и кто-нибудь из высокопоставленных и богатых граждан. Но при этом (в отличие от цезаря), вытягивая большой палец, они по закону должны были компенсировать ланисте финансовые затраты, связанные с преждевременной смертью его подопечного уже не во время боя. Желавших крупно раскошелиться, к счастью, обычно не находилось.



Жан-Леон Жером. Pollice Verso¹. 1872 г.

Архитектура древнеримского театра

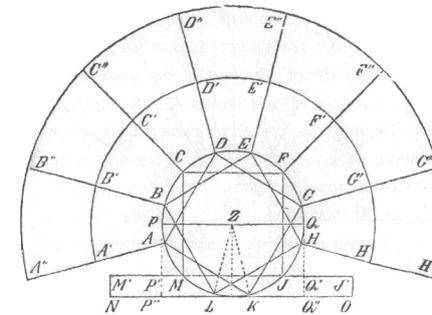
В античном мире существовало два вида театральных зданий: собственно театры и одеоны. Театральные здания рассчитывались на посещение огромным количеством зрителей. В них проводились театральные и музыкальные состязания, гладиаторские игры,

¹ С легкой руки французского художника Жана-Леона Жерома, написавшего в 1872 г. картину «Pollice Verso», этот жест стал известен и популярен в современном мире. Детально изучив быт, нравы эпохи, художник между тем неверно трактовал латинскую фразу про «отогнутый палец». Английский режиссер и продюсер Ридли Скотт был потрясен этой картиной Жерома и решил снять фильм об истории Древнего Рима. Так в 2000 г. появился фильм «Гладиатор», получивший 5 премий «Оскар» и окончательно закрепивший «неправильный» жест в массовом сознании.

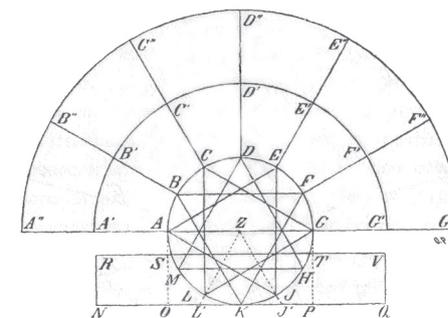
народные собрания, звериная травля и т. п. Существующие на тот момент строительные технологии не позволяли возвести над таким сооружением крышу, поэтому здания античных театров были некрытыми. Одеоны были существенно меньшими по размерам, часто крытыми зданиями, предназначенными для репетиций и вокальных исполнений. Театры всегда имели круглую форму, тогда как одеоны имели не только круглую форму здания, встречались «экспериментаторские» — прямоугольные варианты.

Все основные части театральных зданий были идентичны греческим образцам, хотя впоследствии стали видны некоторые отличия в организации внутреннего пространства помещения.

В греческой амфитеатральной модели театра театрон (места для зрителей) занимал пространство больше полукруга и был отделен от сцены открытыми входами в оркестру. В римском театре сегмент зрительских мест был сужен по сравнению с греческим вариантом, он был меньше полукруга и края его шли параллельно сцене, с боков к которой обычно примыкали пристройки.

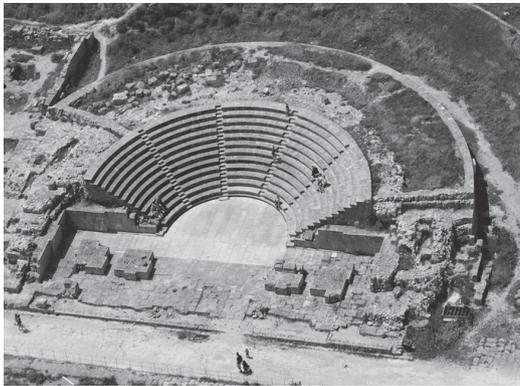


План греческого театра



План римского театра

Трансформация греческого типа театра в римский вариант произошла во многом из-за изменения самого театрального представления. Хор, утративший свое значение уже в новоаттической комедии, ко II в. до н. э. практически исчез из римской драмы. Поэтому те немногие хоревты, к которым был сведен хор, стояли уже не в оркестре, а рядом с актерами, что привело к приближению сцены к центру зрительских мест, сужению зрительского сектора и уменьшению глубины оркестры, тогда как ее ширина осталась неизменной. Зрительские места располагались концентрически и представляли собой каменные скамейки, отдельные места на которых обозначались линиями. Позади каменной скамейки шло место для ног зрителей, сидящих в следующем ряду.



Римский Одеон. Кипр. II в. н. э. 1 тыс. зрителей



Римский театр. Сиде (Турция). II в. н. э. 17 тыс. зрителей



Римский театр. Эфес (Турция). I в. н. э. 25 тыс. зрителей



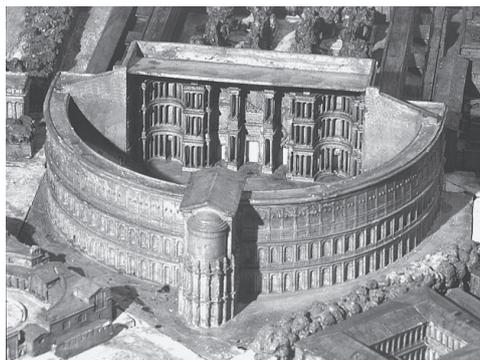
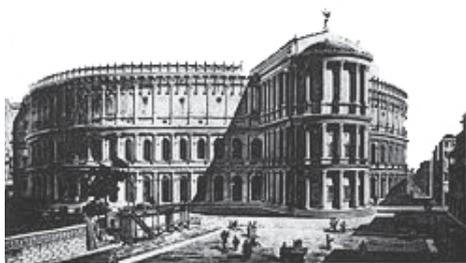
Каменные скамейки античного театра

Поверхность места сидения была, как правило, горизонтальной, хотя встречаются варианты каменной театральной мебели с небольшим уклоном назад или с углублениями — для подушек. В некоторых театрах был один или два ряда особых, как бы мы сейчас сказали, VIP-мест — каменных кресел, снабженных спинками, они располагались в непосредственной близости от оркестры. Такие места предназначались для знатных граждан, их семейств, гостей, важных иностранных персон, послов и т. п. В ряде случаев это были именные кресла с соответствующей надписью.



Персональные места знатных граждан в античном театре.
г. Хиераполис (Турция)

Трудно себе представить, но до I в. до н. э. для проведения традиционных игр использовались дорогие одноразовые деревянные постройки, которые по окончании празднеств демонтировались. В 55 г. до н. э. был построен каменный театр Помпея, чья военная слава уже начала клониться к горизонту. Постройка была фантастически дорогой, хотя осуществлена была в кратчайшие сроки — за 6 лет. Театр вмещал примерно 10 тыс. зрителей. Верх крыши возвышался над орхестрой на высоту 43 м, ширина просцения — более 90 м.



Театр Помпея. Реконструкция

Полукружный фасад театра состоял из открытых аркад, сделанных из блоков травертина. Интерьер театра был роскошно декорирован мрамором и стукком, вмещал многочисленные произведения искусства, некоторые из которых были найдены археологами, например, статуя Геркулеса из позолоченной бронзы (3,85 м), которая теперь находится в музее Ватикана. Огромная многоэтажная сцена была увенчана храмом Венеры-победительницы. На верхних этажах стояли статуи муз с Аполлоном. Две из этих скульптур сохранились, одна находится в Лувре, а другая — в Национальном музее Неаполя. За сценой находился четырехугольный сад с аллеей (180 x 135 м), украшенный произведениями искусства. Многочисленные аллеи и фонтаны дополняли его великолепный вид. За садом, на противоположной стороне от театра находилась большая прямоугольная курия, украшенная статуей Помпея. Театр Помпея являлся по своей сути огромным комплексом, состоящим из нескольких архитектурных частей: театр Помпея, сады и колоннады, курия (место для заседаний сената) Помпея, храмовый комплекс. До наших дней сохранилась только его небольшая часть, на территории которой ведутся постоянные археологические работы.

Плиний Старший и Сенека описывают роскошное убранство еще одного театра, правда, недолго просуществовавшего, — театра Эмилия Скавра, который затмил своим богатством все предыдущие театральные сооружения. Нижняя часть сцены была выполнена из мрамора, наборный пол, в основе которого лежали мозаичные живописные картины, своды, покрытые стеклом, несколько тысяч медных статуй... Рассчитанный на комфортное размещение нескольких десятков тысяч человек, театр потрясал воображение даже пресыщенных жизнью и знавших толк в роскоши римлян.

Плиний также рассказывает о «еще более безумном сооружении из дерева» — двойном театре Куриона — двух огромных деревянных театрах, вращавшихся при помощи особого поворотного механизма и бывших таким образом то театрами, обращенными в разные стороны, то, при повороте их друг к другу, превращавшимися в один амфитеатр. Это грандиозное сооружение было построено Гаем Курионом в 53 г. до н. э.

После театра Помпея в Риме были построены еще три каменных театра: театр Марцелла, который собирался построить Юлий Цезарь, но который был построен только Октавианом; театр Бальба, построенный Луцием Корнелием Бальбом и открытый в 13 г. до н. э., и театр Траяна, разрушенный императором Адрианом. О размерах

римских театров мы можем судить и по остаткам театра Марцелла, и по данным у древних писателей. Театр Бальба вмещал до 7,7 тыс. зрителей, театр Марцелла — до 14 тыс., театр Помпея — до 10 тыс. (а не до 40 тыс., Плиний Старший явно преувеличивает в своих письмах или это неточности поздних переводов), театры Скавра и Куриона были также огромны (хотя 80 тыс. зрительских мест в театре Скавра — еще одно очевидное преувеличение Плиния). Вне Рима строились, разумеется, и меньшие театры, но были и очень большие, как, например, хорошо сохранившийся театр в Оранже (во Франции), построенный в I в. н. э.

Гигантизм подобных сооружений древности дал новый эволюционный толчок развитию театральных технологий. В эпоху Великого Рима театральное здание превращается в особое, отдельно стоящее сооружение, не зависящее более от природного ландшафта. Как уже говорилось выше, сужается сектор зрительного зала, и между залом и сценической площадкой становится возможным проведение условной границы — четвертой «невидимой стены». Расположение зрителей и актеров по разные стороны от этой «стены» станет одним из главных древнеримских театральных новаторств и на столетия шаблоном для европейской сцены.

Бесценный исследовательский материал театральной жизни в римской провинции нам дают артефакты, найденные при раскопках двух городов — Помпей и Геркуланума. В 79 г. н. э., во время мощнейшего извержения вулкана Везувия, три римских города (Помпеи, Геркуланум и Стабии), расположенные на берегу Неаполитанского залива, оказались частично разрушенными и погребенными под 15-метровым слоем вулканического пепла.



Затвердевший пепел надежно «законсервировал» на века остатки инфраструктуры трех городов: булыжные мостовые, частные и общественные здания, предметы интерьера. В XVIII столетии города были случайно обнаружены, и в этих местах начались археологические работы. Первые раскопки проводились бессистемно и варварскими способами — копателей интересовали исключительно предметы, представляющие ценность: статуи, драгоценности, фрески и проч. Поэтому никаких работ по консервации архитектурных памятников не проводилось: обследованные здания попросту бросались или разрушались, если мешали дальнейшим раскопкам. Лишь в XIX в. эта работа приобрела научный характер, позволив реконструировать большую часть городов Помпеи и Геркуланум, а также восстановить до мельчайших подробностей быт минувшей эпохи. К сожалению, во время первых варварских раскопок очень сильно пострадал театр в Геркулануме — с него, собственно, и началась вторая «жизнь» стертого извержением вулкана города. Наткнувшись при рытье колодца в середине XVIII в. на скрытый землей древний театр, люди начали его грабить. Все статуи и любые мало-мальски ценные предметы искусства были извлечены и либо проданы за границу, либо ими были украшены дворцы итальянской знати. Театр Геркуланума вмещал около 2,5 тыс. зрителей (что составляло примерно половину населения города). Изначально его окружало два ряда арок и колонн, а на верхнем ярусе полукругом стояли бронзовые статуи, изображающие знатных горожан и членов семьи императора. Сцена была вымощена ценным мрамором нескольких насыщенных цветов. В настоящее время руины театра еще не раскопаны и увидеть этот памятник можно лишь пробравшись к нему через пробитые в толще породы туннели.

Немного больше повезло в этом смысле Помпеям, и до нас дошли почти в первозданном виде памятники, представляющие для нас профессиональный интерес. Уникальность подобных памятников архитектуры в том, что исследователи получают доступ хоть и к поврежденным немым свидетелям минувшей цивилизации, но, самое главное, без человеческого вмешательства. На протяжении длительного времени после упадка римской цивилизации многие оставшиеся общественные сооружения (амфитеатры, театры и проч.) неоднократно перестраивались, люди в разные исторические эпохи приспособивали эти здания под свои нужды. На территории Франции, например, где сохранилось значительное количество римских построек, нет ни одних руин, которые бы

дошли до нас в первоизданном виде. Часть театров была в позднее время разобрана (их материал использовался при постройке других сооружений), в амфитеатрах устраивали торговые рынки, конюшни, свинофермы, переоборудовали под общежития и проч. Всех этих антропогенных вмешательств были лишены общественные здания Помпей и Геркуланума, скрытые природой от человека на протяжении шестнадцати веков.

В Помпеях было два театра, Большой и Малый, а также амфитеатр, в котором могло разместиться все 20-тысячное население города. По античным меркам это был большой город. Построенный в 80 г. до н. э., амфитеатр города Помпеи является древнейшим из известных амфитеатров.



Амфитеатр. Помпеи

Большой театр был рассчитан на 5 тыс. зрителей. Построенный приблизительно в III–II вв. до н. э. с использованием естественного холма, он впоследствии был надстроен: древние зодчие существенно увеличили количество посадочных мест, применив конструкцию, поддерживающую верхние зрительские ряды. Что сберегла природа — разрушил человек, театр, как и ряд других зданий вернувшегося из небытия города, сильно пострадала во время бомбардировок Второй мировой войны.



Большой театр. Помпеи

Малый театр вмещал около 1,5 тыс. зрителей. Был крытым (сохранились фрагменты четырехскатной черепичной кровли) и предназначался для камерных театральных и музыкальных представлений.



Малый театр. Помпеи

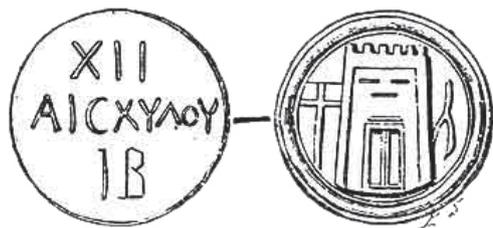
Общие сведения о размещении зрителей и об устройстве представлений

Известно, что в Римской империи имело хождение огромное количество монетоподобных жетонов — *конторниатов* и *тессеров* (жетонов кубической формы) в качестве входных билетов на зрелища, лотерейных билетов и т. д. Из подобных артефактов широкую известность в современной нумизматике получили *спинтрии* (лат. *spintria*), бордельные марки, — жетоны, использовавшиеся в Древ-

нем Рима как средство внутреннего расчета в *лупанариях* (публичных домах), в большом количестве найденные при раскопках Помпей.

В российской нумизматике термин «спинтрия» иногда применяется ко всем античным жетонам и монетам с эротическим сюжетом. Как правило, это изображение людей в различных позах в момент полового акта. На оборотной стороне жетона обычно находятся различные римские цифры (от I до XX), значение которых точно не установлено.

Что касается древних театральных билетов, то применение на них, в отличие от спинтрий, «художественных» образов, подчас очень туманных, делает сегодня возможным многозначное толкование портретов, имен, эмблем и цифр. По наиболее употребительной версии, дошедшие до нас театральные билеты, содержащие надписи на греческом языке и латинскую нумерацию, относятся к эпохе империи и могут нести информацию о конкретном месте в театре. Портрет или имя обозначали, вероятно, клин, сектор амфитеатра, а число на обратной стороне — ряд. Так как на жетонах не встречаются числа выше 15, можно предположить, что это были античные «пригласительные» для почетных гостей на нижние ряды. Из немногих подобных находок можно рассмотреть костяные жетоны, найденные при раскопках в Геркулануме¹. На одной стороне изображена башня, вилы и крест. На другой стороне по-латыни (сверху) и по-гречески (снизу) цифра «XII» и надпись в середине — «Эсхил».



Костяные театральные билеты. Геркуланум

¹ Город Геркуланум был уничтожен разбушевавшейся стихией не так, как его сосед. В отличие от Помпей, которые вулканический пепел заваливал в течение 4 суток, Геркуланум погиб практически мгновенно. Огромный пирокластический поток (400-градусная смесь вулканического пепла, газа и камней) со скоростью 500 км/час обрушился на город, разом убив все живое высокой температурой и погребя территорию в несколько квадратных километров под многометровым слоем вулканических выбросов. Благодаря такому способу консервации до наших дней дошло в уцелевшем виде большинство верхних этажей домов города и даже некоторый органический материал. В распоряжение ученых попали обугленная, но прекрасно сохранившаяся деревянная мебель, человеческие кости, окаменевший хлеб, фрагменты одежды, папирусные свитки и костяные театральные жетоны.

На организацию национальных праздников государство тратило огромные суммы. Император Август распорядился особым указом производить софинансирование расходов, причем доля государства в этих расходах была отнюдь не самой большой — примерно четверть от всех расходов. Привлечением частного капитала удавалось осуществлять грандиознейшие проекты античного времени, уже не говоря о расходах на строительство общественных зданий. В 51 г. н. э. Римские игры обошлись совокупному бюджету праздника примерно в 3,5 млн сестерциев¹, что в переводе на современные деньги составляет около 7 млн долларов. Думается, что сегодня в любом российском регионе, обладая бюджетом в 210 млн рублей на организацию десятидневного праздника, можно было бы также сделать яркое и захватывающее зрелище.

А между тем внешнее благополучие «столицы мира» не могло долго скрывать начинающийся политический и экономический кризис империи. Начиная с I в. н. э. имперские войска отчаянно и безуспешно пытаются удержать империю в существующих границах. На западе, на Британских островах, которые никогда не были полностью под властью римлян, идут непрекращающиеся столкновения с воинствующими племенами, и Рим, постепенно сдавая позиции и не в состоянии контролировать эту провинцию, в итоге одной из первых покидает ее. В Персии дела обстоят не лучше. Втянутые в многолетние, далекие изнурительные военные кампании, римские легионы терпят и здесь череду унижительных поражений.

Потеря влияния на востоке была серьезным ударом по могуществу империи. Неоднократно римские легионы пытались восстановить *status quo* в стратегическом регионе и взять под контроль торговые пути, делавшие доступным для Рима огромный рынок Персии, но, столкнувшись с новой военной тактикой, вынуждены были отступить.

Рост могущества восточного мира приходится на период правления Арташира, основателя династии Сасанидов, в 226 г. н. э. принявшего титул «царя царей». Именно Арташир, объединив под своим руководством огромную часть восточного мира, впервые начал успешную борьбу против Римской империи. Его клибанарии (всадники вместе со своими лошадьми, полностью закованные в броню, настоящий прототип средневекового рыцаря) наводили ужас на римскую пехоту. И хотя в этих военных стычках римляне устояли, Персию им пришлось оставить навсегда.

Утрата рынков Ирана привела к экономическому, а затем и политическому коллапсу. Примерно в 225 г. Арташир основывает ди-

¹ Эмихен Г. Греческий и римский театр. 2-е изд. М., 2012. С. 106.

настию Сасанидов, а уже в 235 г. в Риме начинается так называемый кризис третьего века с бесчисленной вереницей «солдатских» императоров и попытками сдерживать пограничные бандитские вылазки различных племен на территорию уже агонизирующей империи. Нашествие варваров выглядело совсем не так, как представляется. Изначально это были маленькие банды, шайки грабителей, а то и вовсе беженцев, пользовавшиеся развалом, царившим в империи, и неспособностью римских граждан хоть как-то защищать себя самостоятельно. Если же на границе вновь появлялись солдаты, набег тут же прекращались. Агония Рима продолжалась невероятно долго: в 410 г. вестготы входят в «вечный» город, а в 476 г. вождь вестготов Одоакр заставляет отречься от престола последнего западного римского императора Ромула Августа. История изобилует разными совпадениями¹: с Ромула и Рема начинался Рим, на Ромуле завершился его «золотой» период, 12-вековое владычество «вечного города». Позднее, в эпоху Средневековья, Рим вместе с другими городами-республиками, расположенными на Апеннинском полуострове, снова расцветет, но не сможет даже приблизиться к былому могуществу величайшей из известных империй древности.

Контрольные вопросы

1. Особенности архитектуры театров Древней Греции и Древнего Рима. Сходство и принципиальное различие.
2. Какие театральные жанры пользовались особой популярностью в Древнем Риме?
3. Как римские правители использовали «театральный» ресурс? Роль театра в идеологии древнеримского общества.
4. Когда в Риме появились первые каменные театральные здания?
5. Сколько стоил входной билет на театральное представление в Древнем Риме?
6. Как часто проводились театральные праздники в Древнем Риме?
7. Какие провинциальные театральные сооружения времен Древнего Рима вам известны?

¹ Российское историческое совпадение: с Михаила Романова в 1613 г. началась царская династия Романовых в России и в 1917 г. на Михаиле и закончилась. 2 марта 1917 г. последний российский император Николай II подписал отречение от престола за себя и наследника Алексея в пользу своего брата великого князя Михаила Александровича, который спустя всего сутки также отречется в пользу Временного правительства.

Список рекомендуемой литературы

Основная

- Бадак А. Н. История Древнего мира. Древний Рим / А. Н. Бадак, И. Е. Войнич. М. : Харвест, 1998.
- Бояджиев Г. Н. История зарубежного театра / Г. Н. Бояджиев. М. : Просвещение, 1981.
- Брабич В. М. Зрелища древнего мира / В. М. Брабич, Г. С. Плетнева. Л. : Искусство, 1971.
- Гиро П. Быт и нравы древних римлян / П. Гиро. М. : Русич, 2002.
- Головня В. В. История античного театра / В. В. Головня. М. : Искусство, 1972.
- Каллистов Д. П. Античный театр / Д. П. Каллистов. Л. : Искусство, 1970.
- Орлов О. Л. Праздники и зрелища Древней Греции и Древнего Рима / О. Л. Орлов. Л. : ЛГИК, 1991.
- Трубочкин Д. В. Античная литература и драматургия : пособие для студентов творческих вузов / Д. В. Трубочкин. М. : ГИИ, 2010.
- Эмихен Г. Греческий и римский театр / Г. Эмихен. М. : Либроком, 2012.

Дополнительная

- Базанов В. В. Театральные здания и сооружения / В. В. Базанов. СПб. : СПбГАТИ, 2007.
- Берестовская Д. С. Античная художественная культура : учеб. пособие / Д. С. Берестовская. Симферополь : Бизнес-Информ, 2003.
- Борзова Е. П. История мировой культуры / Е. П. Борзова. СПб. : Лань, 2005.
- Булкин И. Ю. История путешествий. Античная эпоха / И. Ю. Булкин. М. : Форум, 2011.
- Георгиева Т. С. Русская культура: история и современность : учеб. пособие / Т. С. Георгиева. М. : Юрайт-М, 2001.
- Гиттельман Л. И. Синхронистическая таблица. Факты. Имена. Даты / Л. И. Гиттельман. СПб. : СПбГАТИ, 1997.
- Грант М. Римские императоры / М. Грант ; пер. с англ. М. Гитт. М. : ТЕРРА-Книжный клуб, 1998.
- Гусейнов Р. М. Экономическая история. История экономических учений / Р. М. Гусейнов, В. А. Семенихина. М. : Омега-Л, 2006.
- История Древнего Рима / под ред. А. Г. Бокщанина и В. И. Кузицина. М. : Высшая школа, 1971.
- Кнабе Г. С. Древний Рим — история и повседневность : очерки / Г. С. Кнабе. М. : Искусство, 1986.
- Ковалев С. И. История античного общества. Греция / С. И. Ковалев. Л. : Гос. соц.-экон. изд-во, 1937.
- Кузицин В. И. Культура Древнего Рима / В. И. Кузицин. М., 1985. Т. 1–2.
- Маринович Л. П. Греки и Александр Македонский (к проблеме кризиса полиса) / Л. П. Маринович. М. : Наука, 1993.
- Орлов О. Л. Праздники и зрелища Древней Греции и Древнего Рима / О. Л. Орлов. Л. : ЛГИК, 1991.
- Плутарх. Сравнительные жизнеописания / Плутарх : в 3 т. М. : Академия наук СССР, 1964.
- Руперт М. Гладиторы / М. Руперт. М. : Мир книги, 2006.
- Стратановский Г. А. Фукидид. История / Г. А. Стратановский, А. А. Нейхард. Л. : Наука, 1981.

Торосян В. Г. Культурология. История мировой и отечественной культуры / В. Г. Торосян. М. : ВЛАДОС, 2005.

Фролов Э. Д. Греция в эпоху поздней классики / Э. Д. Фролов. СПб. : Гуманитарная Академия, 2001.

Хефлинг Г. Римляне, рабы, гладиаторы: Спартак у ворот Рима / Г. Хефлинг ; пер. с нем. Е. В. Ляпустиной. М. : Мысль, 1992.

Интернет-ресурсы

Великие греки. URL: <http://greek.kulichki.com>

Сколько стоили юридические услуги в Древнем Риме. URL: http://justlawyer.ucoz.ua/news/skolko_stoili_juridicheskie_uslugi_v_drevnem_rime/2012-08-29-20

Эдикт Диоклетиана «Цены в Древнем Риме». URL: <http://ahnaton.wordpress.com/2010/04/13/%D0%BE-%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D1%85-%D0%B2-%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D0%BC-%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B5/>

ЕВРОПЕЙСКИЙ СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ТЕАТР

*Nihil est in religione, quod non fuerit in vita*¹

Средневековый период развития нашей цивилизации занимает довольно внушительное место на хронологической рулетке — около десяти веков, примерно с V по XV в. Это время становления европейских государств, формирования их территориальных границ, национальных культур и языков, время смены экономико-политической системы, когда рабовладельческий строй повсеместно в Европе меняется на более прогрессивный — *феодальный* уклад хозяйствования. Новый строй дает основу зарождения первых социальных свобод: во-первых, вассал имеет базовые юридические права: его уже нельзя просто убить или лишить семьи по прихоти феодала, а во-вторых, пусть и в усеченной форме с точки зрения юриспруденции, но вассал владеет наделом земли и средствами производства. Европейский феодализм окажется довольно «живуч» — лишь в XV в. начнется постепенный переход к *капиталистическим* отношениям в экономике.

После падения Римской империи в V в. античная цивилизация, базирующаяся на достижениях греков и римлян, была практически стерта с лица земли. Пришли в упадок философия, литература, искусство, а место культуры в системе ценностей человека средневековой Европы на несколько столетий прочно заняла религия с ее мощным базисом о смирении плотского начала человека и сосредоточении всех земных помыслов на спасении души. Теоцентрическая модель мировоззрения лишь в эпоху Возрождения уступит место новым требованиям обновленного в социальном и экономическом аспектах европейского общества. На смену религиозным догматам в качестве новой «путеводной звезды» придет философия свободного человека с его эмоциональным, чувственным внутренним миром.

Около пяти веков (примерно с V по X в. н. э.) понадобится средневековой цивилизации для формирования устойчиво функционирующей экономической модели.

¹ Нет ничего в религии, чего не было бы в жизни (лат.).

В структуре средневековой экономики особое место занимала внешняя торговля, преимущественно оптовая и транзитная. В раннем Средневековье в этой области лидировали восточные страны, особенно Китай. Спустя 1 тыс. лет после заката античных цивилизаций центр мировой торговли вновь перемещается к Средиземному морю, а первенство начинают удерживать итальянские купцы. В этом регионе главными объектами торговли были предметы роскоши, золото, серебро, оружие. В это же время начинает формироваться северный торговый район, включающий Балтийское и Северное моря. Особым спросом на этом торговом пространстве пользовались повседневные товары.

Оба товарных потока сливались в один торговый сухопутно-водный маршрут, шедший через альпийские перевалы, по Рейну, а также вдоль Атлантического побережья Европы каботажным способом. Вообще, развитие перевозок товаров и грузов водным способом было самым перспективным. «Морской транспорт был наиболее дешевым. По подсчетам некоторых современных исследователей, транспортировка тканей по морю обходилась всего в 2 % от стоимости груза, по суше же — в 15–20 %. Конечно, перевоз более громоздких и дешевых товаров обходился дороже (зерна, например, в 15 %, квасцов в 33 %), но все равно он был более выгоден, чем сухопутный вариант, при котором нередко накладные расходы в полтора раза превышали первоначальную стоимость товара»¹. Развитие внешней торговли к концу Средневековья способствовало складыванию единой хозяйственной системы европейских стран, вовлеченных в интенсивный обмен на основе международного разделения труда.

К X в. формируются города как политические и экономические центры жизни общества. В городах появляются цеха — профессиональные сообщества ремесленников и торговые союзы. Начинается постепенный подъем уровня жизни. Активно применяются новые архитектурные и строительные решения. Благодаря применению готической стрельчатой арки и крестового нервюрного свода, стало возможным решить большое количество технических проблем, возникавших при строительстве больших зданий, например, соборов.

Использование в предыдущем романском стиле простых полужидрических сводов иногда делало невозможным устройство окон, достаточно больших, чтобы хорошо осветить внутреннее пространство церковного храма. Крестовые своды

¹ Самаркин В. В. Историческая география Западной Европы в средние века. М., 1976. С. 263.

дали возможность уменьшить толщину стен, снять с них избыточную нагрузку массивной кровли и сделать большие верхние окна.



Кафедральный собор в Уэльсе, Англия. Ок. 1175–1240 гг.

Усовершенствуются и другие технологии: вода активно применяется в качестве источника энергии в сельскохозяйственных работах, наряду с ветряными мельницами появляются водяные; наблюдается прогресс в добыче полезных ископаемых и обработке металлов: появляются домны — печи высотой в 5 м, в которых можно было получать до 1,5 т чугуна в сутки; применение новой конной упряжи позволило в разы увеличить эффективность использования конной тягловой силы при транспортировке грузов или обработке земли.

С древних времен практиковался способ крепления тягловой конной упряжи непосредственно к голове животного. При перемещении тяжелых повозок вся нагрузка была сосредоточена в области головы и шеи животного, что мешало лошади нормально дышать и, соответственно, доставляло страдания. Изобретение хомута, позволившего переместить точку крепления груза на мощное основание лошадиной шеи, было воистину одним из революционных технологических прорывов Средневековья. С X в. лошадей в Европе начинают подковывать.

В этот исторический период очень непросто пришлось европейскому театральному искусству: длительное время оно было гонимо церковью, считалось ересью и подпадало под компетенцию инквизиции. Подлинным мужеством должны были обладать средневековые артисты, скитаясь с импровизационными сценками, они рисковали не только жизнью, но и своим загробным существованием: их, как и самоубийц, было запрещено хоронить на территории церковных кладбищ.

Во времена раннего Средневековья с его натуральным хозяйством центр политической и общественной жизни переместился из городов в деревни и отдельные поместья. В сельской местности обрядовые традиции были особенно ярко выражены. Объяснение простое — все тот же сельскохозяйственный цикл. Как и в античные времена, деревенские жители активно устраивали театрализованные игры, посвященные смене времен года, началу посевной, осеннему празднику урожая и др. Несмотря на официальные церковные запреты, эти языческие обряды никуда не делись, народ, сохранив дохристианские обычаи, интегрировал их в действующую религию.

Это мы можем наблюдать и сегодня в России, когда наряду с официальными христианскими торжествами отмечаются праздники, имеющие языческие корни, такие как Масленица, Семик (четверг перед праздником Святой Троицы, «седьмой четверг» после Пасхи), день Святого Валентина, день Ивана Купалы и многие другие.

Постепенно ритуальные праздники начинают трансформироваться, усложняться, все большее значение приобретает художественная сторона обряда. В скором времени из народной среды выходят люди, начавшие профессионально организовывать театрализованные игры и активно в них участвовать.



Представление фарса. Фрагмент картины Питера Бальтена «Крестьянский праздник». Середина XVI в.

Средневековый театр стоит на «трех китах». Первый «кит», или же направление развития — народный театр. Из этого направления позже выйдут уличные представления и фарсы. Яркие, шумные представления и сценки, часто далеко выходящие за рамки пристойного, традиционно сопровождали любые народные гуляния. В период развития мистериальных постановок, различных торжественных шествий и въездов в город официальных гостей к ним добавляются сатирические импровизации или фарсовые «домашние» заготовки. Бытовые картины из жизни, бюрократическая волокита и крюкочтворство чиновников, богохульство в виде пародий на библейские сюжеты — вот неполный список тем средневековых фарсов.

Начиная примерно с XI в. в документах встречаются упоминания о первых представителях зрелищного искусства. В разных странах их называли по-разному: в Германии это были шпильманы (от нем. *spielmann* — играющий человек), во Франции — жонглеры, в Англии — менестрели, в Италии — мимы, в Испании — голиарды, в России — скоморохи. Было и универсальное европейское название этих людей — гистрионы¹.

Гистрион мог быть одновременно музыкантом, танцором, певцом, рассказчиком, гимнастом, дрессировщиком животных и т. д.

К середине XIII в. происходит профессиональная дифференциация гистрионов по видам творчества: странствующие комедианты, потешавшие народ на площадях и ярмарках, подражавшие пению птиц, показывавшие обезьян и т. п., назывались буффонами; актеры, развлекавшие высшие сословия в замках рассказами повестей или чтением стихов, играющие на музыкальных инструментах, — жонглерами; а «придворные» сказители (постоянно живущие в замке у феодала), обладающие даром слагать стихи, воспевающие в своих произведениях рыцарскую славу и доблесть, — трубадурами.



Жонглеры. Гравюра 1588 г.

¹ От лат. *histrion* — актер, трагик. В Древнем Риме так называли профессиональных актеров.

Однако это деление в значительной степени условно: гистрионы, как правило, использовали всю палитру возможностей своей профессии. С укреплением феодальных традиций часто проводить при дворах различных баронов, графов и монархов пышные театрализованные празднества часть гистрионов оседает при дворах феодалов и переходит на постоянную службу. Такие потешники, превратившиеся в придворных певцов и музыкантов, получили название менестрелей¹.



Жонглеры и трубадуры перед германским королем.
Картина 1480 г.

Можно выделить в отдельную группу исполнителей, которых современники называли *вагантами*.

Вагантами² назывались в Средневековье духовные лица, которые, получив рукоположение, в то же время не получали в монастырях или при церквях определенной должности и вследствие этого, не имея средств к существованию, бродили в поисках заработков. В компанию к этим «духовным» лицам можно смело занести и средневековых странствующих студентов, составлявших как бы особое подвижное сословие или братство во Франции, Германии, Англии и Италии. Начиная с XI в. в европейских государствах открываются университеты. Старейший из европейских университетов, открытый в 1088 г., находится в итальянской Болонье, центр

¹ От лат. *ministerialis* — служилый, дворовый.

² От лат. *vagantes* — бродячие.

будущей Сорбонны — Парижский университет распахивает свои двери для студентов в 1215 г., история Оксфордского университета не менее туманна, чем сам Альбион, но доподлинно известно, что в 1096 г. в нем уже велось преподавание.

Собираясь группами, гонимые жаждой новых знаний и впечатлений, средневековые студенты путешествуют из одного города в другой. Пеструю компанию из беглых монахов, недоучившихся студентов и прочих деклассированных представителей нового общества объединяло не так много: тяга к путешествиям, веселый нрав и латинский язык. Именно его они берут за основу своих литературных опытов, в том числе рифмованных стихов, слагаемых по образцу латинских церковных гимнов.

Однако по содержанию поэзия вагантов не имела ничего общего с духовными гимнами и прочей назидательной церковной литературой. Ваганты или иначе «голиарды¹» (это название пошло от имени библейского исполина Голиафа, выбранного учеными бродягами в качестве своего покровителя) являются авторами поэзии, заключающейся по преимуществу в застольных песнях (ваганты — авторы знаменитого студенческого гимна «*Gaudeamus igitur*») и любовных описаниях, доходящих иногда в своих подробностях до крайнего бесстыдства. Хотя встречаются в сборниках и редкие образцы совсем других стихов, дышащих восторженными воззваниями к красоте природы и земным радостям.

Знаменитый гимн «*Гаудеамус*» (лат. *gaudeamus* — возрадуемся) — студенческая песня на латинском языке. Название образовано по первому слову песни. «*Gaudeamus*» упоминается в исторических документах 1267 г. под названием «*Gaudeamus igitur*»).

Одним из самых больших сборников поэзии вагантов является так называемый монашеский сборник «*Carmina Vagana*» (Кармина Вурана). Название манускрипта на латыни означает «Песни Бойерна» (название средневекового баварского монастыря, где рукопись была найдена в 1803 г.). Составлен сборник в Южной Германии в XIII в. и насчитывает 315 текстов различного объема.

Кстати, популярная в советское время песня «Во французской стороне...» («Прощание со Швабией») является вольным переводом песни вагантов «*Hospita in Gallia*» из сборника «*Carmina Vagana*» (автор перевода — Лев Гинзбург, музыка Давида Тухманова).

Буйность, юношеский максимализм, стремление к правде, борьба за «чистоту церковных рядов» приводят еще к одному виду творчества голиардов — появлению пародий на церковные песнопения,

¹ Есть версия, что это слово произошло от старофранцузского *gualidor* — морочащий других. Такое презрительное прозвище было дано странствующим умникам за их непонятную для престололюдинов латинскую речь.

литургии, молитвы и т. п. Сохранились даже пародии на целую обедню (*Missa gulonis*) и на Евангелие от Марка (*Evang. secundum Marcam argenti*). Как водится, сатирические границы легко нарушались, и начиналось откровенное богохульство — «Обращаемся не к Богу всемогущему, а к Бахусу всепьющему...».

На XIII столетие приходится пик активности вагантов, и когда их движение приобретает размеры эпидемии, за них крепко берутся с двух сторон и церковь, и университетские школы. В этом им помогают и «коллеги» вагантов по творческому цеху — трубадуры всех мастей, к коим ваганты всегда относились с презрением за сентиментальность и условность их творчества. Явление вагантов, как таковое, попадает под запрет так же, как и плоды их творчества. Из-за прямого противопоставления творчества вагантов литургическим драмам «свободные художники» преследовались церковью с особой жестокостью.

К концу XV в. слабые ручейки некогда мощного творческого течения бесследно растворяются в реках национальной литературы, утратив сатирическую остроту. Их авторы, вынужденно отказавшись в своих произведениях от латыни, творят отныне уже на народных диалектах.

Церковный театр

Второе направление развития средневекового театра — церковное и связано оно с кардинальным изменением отношения церкви к театральному искусству. Признав неэффективной свою борьбу с язычеством и оценив пропагандистские возможности зрелищ, начиная примерно с IX в. церковь начала включать театральные элементы в проводимые службы. Причин тому было несколько. Несмотря на интенсивное формирование национальных языков, еще длительное время латынь остается на территории Европы универсальным языком общения. Не будучи уже родным языком ни для одного европейского государства, этот язык, тем не менее, оказался самым распространенным: на нем говорили все образованные люди того времени, да и само академическое обучение велось исключительно на латинском языке. Деловая переписка и фиксирование официальных событий были также на латыни. Не были исключением из этого ряда и церковные службы: миряне слушали в храмах проповеди на языке Сенеки и Вергилия. Однако большая часть прихожан латинского языка не знала. Слушая на различных церковных церемониях проповеди и пение на незнакомом языке,

средневековые прихожане находили естественным, что общение с Богом происходит не на повседневном языке. Но это накладывало очень серьезные ограничения для более детального и подробного изучения простыми людьми Священного Писания, и постепенно к обычным литургическим церемониям священнослужители стали добавлять небольшие инсценировки событий, описанных в Евангелиях. Театрализованные интерпретации таких празднеств, как Рождество и Крещение, постановки на темы ветхозаветных сюжетов помогали неграмотным прихожанам глубже понять смысл библейских аллегорий. При продолжающемся преследовании церковью народного театра искусство бродячих профессиональных артистов получило частичную индульгенцию. Отныне «грешить» на благо церкви стало возможным на законных основаниях. В этих условиях зарождается и приобретает популярность *литургическая драма* — диалогический пересказ евангельских сюжетов. Короткие диалоги писались по-латыни, и их исполнение было строго формализовано. Развертывая театрализованное зрелище вокруг главных символов действия («гробницы Христа» или «яслей», где родился Спаситель), обыгрывая архитектурные особенности храма, церковники приводят в систему свои постановочные приемы. «Эта система характеризуется одновременным сосуществованием нескольких мест действия, так называемой *симультанностью*¹ установок, предназначенных для игры исполнителей. Различные части церковного здания, различные вещи (алтарь, кресло, кафедра) условно обозначают разные места действия, одновременно показываемые зрителю. ...Таких “мест” действия могло быть несколько в одной постановке»².

Таким образом, церковь фактически способствовала возрождению профессионального театра. Позже, к XII в., становится понятно, что литургическая драма полностью выходит из-под клерикального контроля. Фольклорная и бытовая стихии стремительно разрушают те правила, по которым священники выстраивают свои инсценировки. Дело в том, что с самого начала этого «церковно-театрального эксперимента» было жестко регламентировано, кто и какие роли играет в этих инсценировках. Естественно, что роли святых, мучеников и других положительных персонажей исполняли в меру таланта сами священники, а всех отрицательных персонажей действия играли профессиональные бродячие артисты. Нетрудно догадаться,

¹ От лат. *simul* — вместе, совместно.

² Гвоздев А. А. История европейского театра: театр эпохи феодализма. М., 2012. С. 53.

что очень быстро нравственный вектор театрализованных сценок из Священного Писания изменился почти на противоположный. Конечно же, публике в представляемых дьяблериях¹ больше нравились обаятельные и удивительно органичные «черти» в исполнении профессиональных артистов с их шутками и постоянными импровизациями, вызывающими под сводами храма веселый смех, нежели постная игра церковнослужителей. Не в силах совладать с выпущенным на свободу «театральным джинном», в 1210 г. папа римский Иннокентий III издал Указ о запрещении показа литургических драм во время церковных служб. Инсценировка евангельских сюжетов переносится на церковную паперть². К этому времени относится и несколько важных изменений в представлениях. Во-первых, видоизменяется язык, на котором ведется действие. Постановки становятся все более масштабными, в них задействуются одновременно сотни людей, разговаривающих только на диалектах. Соответственно, к латинским стихам энергично добавляются стихи на немецком, французском, итальянском языках, и в скором времени «вульгарный» язык полностью вытесняет классические тексты, сделав представление полностью понятным местному населению. Во-вторых, церковное песнопение заменяется чтением стихов, что, в свою очередь, позволяет начать разрабатывать диалоги с учетом особенностей разговорной речи.

Но церковь не хотела полностью отказываться от столь мощного средства привлечения народа к религии, и, наряду с ярмарками, проводившимися рядом с церковью на ее же площадях, санкционировала дальнейшие театральные эксперименты.

В Средневековье торговля самым тесным образом переплеталась с церковными службами. Издревле и сама торговля осуществлялась в храме: вспомним строки Священного Писания, когда Иисус выгоняет из храма торговцев. Люди приходили на ярмарку обмениваться товарами, заодно и попадали в храм на службу. Эта технология не потерялась за давностью лет. Еще совсем недавно, в советский период, во время безальтернативных выборов российских избирателей заманивали на избирательные участки, «выбрасывая» на продажу дефицитный товар, например, куриные тушки.

Литургическая драма трансформируется в полулитургическую драму. Это был один из первых эволюционных шагов средневекового искусства: религиозный театр начинает трансформироваться в светский.

¹ Сцена в мистериях, где участвуют черти.

² Паперть — крыльцо, площадка перед входом в церковь.

Из других жанров, составляющих эту линию развития средневекового церковного театра, можно отметить *мистирию*, *миракль* и *моралие*.

Мистерия

Название жанра произошло от сокращенного латинского слова *ministerium*, что значит служение, обряд. Содержание мистерии составляли библейские сюжеты. В ней постоянно сталкивались и сочетались религиозная мистика и житейский реализм, вносимый исполнителями (главным образом любителями-горожанами), набожность и богохульство. В связи с ростом влияния городов мистерияльная инсценировка становится своего рода демонстрацией благосостояния города и способом привлечения в него жителей из окрестных деревень и других местностей. Постановка мистерий приурочивается к ярмарочным дням и серьезно способствует усилению товарообмена, укреплению политических связей между населенными пунктами.

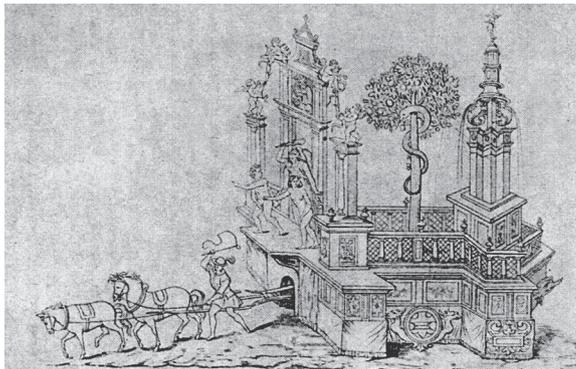


Мистерия «Мучение Святой Аполлонии».
Миниатюра Жана Фуке. 1461 г.

Вышедшему из церковных стен средневековому театру становится тесно на паперти. Начинаются эксперименты с различными площадками: выступления проходят на городских площадях, где сооружают деревянные помосты — *эшафоты*¹; появляются и передвижные варианты, когда мистерия оформляется в виде процессии, шествующей из одного района города в другой. В Англии первыми начинают применять для передвижения по городу отдельных

¹ Эшафот (фр. *echafaud* — театральные подмостки) — сооружение на городской площади для проведения различных публичных мероприятий, в том числе и казней.

элементов мистерии, связанных общим сюжетом, специальные телеги. В данном случае зрители оставались на местах, а телеги с декорациями и артистами перемещались в другое место, и на них разыгрывались сценки перед другой группой зрителей. Так как мистерия разбивалась на пять и более эпизодов и эти сценки показывались одновременно, то получалось, что весь город был как бы вовлечен в театральное представление. Симультанность (непрерывность, общность) театральной постановки проявлялась еще и в том, что зрители, располагаясь вокруг подъехавших телег, на которых выступали артисты, видели сразу все места, где происходило действие. Так, одна из телег обозначала, к примеру, рай, другая — ад, третья — грешную землю. Имелись определенные правила, все знали, что устанавливать рядом «рай» и «ад» было категорически недопустимо, эти места действия максимально разносились в противоположные стороны. Переход артистов с одной телеги на другую, соответственно, означал смену места действия.



Движущаяся живая картина на городских празднествах.

Рисунок Г. Боонена. XVI в. (библейский сюжет о грехопадении Адама и Евы; колеса телеги укрыты декоративными щитами)

Организуемая на деньги муниципалитетов, мистерия являлась мощным катализатором средневековой торговли. Становится понятным, почему городские власти охотно покрывали дефицит, образующийся при постановке мистерий. Так, например, в городе Монсе (Бельгия) в 1501 г. расходы на мистерию превысили постановочный бюджет на 943 ливра (что-то около 400 тыс. современных рублей). Мистерия в этом старинном бельгийском городке длилась 8 дней подряд и привлекла на ярмарки огромное количество людей.

Налоговые поступления в казну по окончании праздника с лихвой окупали понесенные властями затраты. Иногда мистерии организовывали на денежные средства, собранные путем займа или подписки среди незанятых в постановке жителей города (как, например, в городе Компьен в 1470 г.), иногда — совместно с монастырями и духовенством. Во Франции и Нидерландах городские власти имели особый фонд, предназначенный на раздачу призов во время мистерийных представлений¹.

К XVI в. происходят некоторые изменения в организации городских мистерий. Теперь представления проводятся не самим муниципалитетом. Городские власти, оставляя за собой общий контроль и цензуру сюжетов, поручают проведение мистерий различным ремесленным цехам и профессиональным гильдиям. Естественным считалось распределение эпизодов представления по профессиональному признаку. Так, например, в разыгрываемом в XV в. Йоркском цикле мистерий (Англия) были задействованы 49 профессиональных сообществ, представлявших практически всю промышленность города: эпизод с построением Ноева ковчега отдается корабельщикам, «Вознесение» — портным, «Тайная вечеря» — пекарям, «Поклонение волхвов» — ювелирам и т. д. Дальше всех уходит в своей эволюции организация мистерий в Италии. В XV в. в европейских городах возникают театральные братства — профессиональные союзы, занимающиеся только организацией театральных представлений. Итальянский театальный союз «Гонфалоне» представлял свои мистерии в знаменитом римском Колизее, причем взимая плату со зрителей. Ряд союзов, первоначально помогавших на общественных началах «отцам» города проводить празднества, продолжили свою деятельность уже на коммерческих началах. Они преобразуются во временные предприятия (сейчас мы бы это назвали антрепризой) с расчетом на извлечение прибыли. В качестве примера можно привести организацию постановки «Страстей» группой частных лиц во французском городе Валансьен в 1547 г. В течение 25 дней шли представления на библейские сюжеты. Как было отмечено в сохранившемся отчете о том событии, после выплаты вознаграждений всем участвовавшим и оплаты всех расходов чистая прибыль организаторов составила 1 230 ливров (примерно 650 тыс. современных рублей).

¹ Удивительно напоминает древнегреческие «театральные деньги» — теорикон, денежные средства, направляемые греческими правителями на популяризацию театра.

В XVI в. из-за увеличения доли комедийных и бытовых элементов в структуре мистерии данные предприятия вызывают гневные преследования со стороны духовных и светских властей, и через некоторое время во всех европейских государствах выходят полные запреты на представление мистерий. Парижский парламент издает приказ о запрете играть мистерии в 1548 г., протестантская Англия — в 1672 г. Дольше всего из европейских стран мистерия существует в Испании, написанием *autos*¹ занимались все великие драматурги «золотого века»: Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Педро Кальдерон де ла Барка. Религиозные представления на телегах переходят в ведение профессиональных актерских групп, причудливым образом переплетаясь с представлениями в корралях. Официальный запрет на показ мистерий испанский король Карл III подписал лишь в 1756 г.

Любопытно, что в XIX и XX вв. интерес к мистериям возрождается: известны несколько мистерийных постановок в Париже перед собором Нотр-Дам и городе Обераммергау (Германия).

Самобытна и уникальна история с проведением «живых инсталляций» в небольшом баварском городке Обераммергау на юге Германии. В 1633 г., во время эпидемии чумы, Совет деревни торжественно поклонился перед церковным распятием в регулярных постановках «Страстей Христовых» в случае спасения. Через несколько месяцев смерть от чумы прекратилась. Сегодня, как и почти четыре столетия назад, с интервалом в 10 лет жители Обераммергау, остающиеся верными клятве своих предков, оживляют страницы святого Писания, рассказывая о духовных и физических страданиях Христа в последние часы его земной жизни.



Средневековая мистерия, изображавшая страсти Христа. XV в.

¹ Испанское слово *auto* (от лат. *actio* — действие) означает представление.

Миракль

Мираклем (от лат. *miraculum* — чудо) называют средневековые мистерии, сюжетом которых было чудо или житие святого либо чудо Богородицы. Миракли произошли из гимнов в честь святых и из чтения их житий в церкви. Латинские миракли большей частью сочинялись (в рифмованных стихах) и разыгрывались студентами и молодыми клириками накануне праздника святому. В большинстве средневековых мираклей главным действующим лицом является святой Николай Чудотворец. Миракли с участием святой Девы составляли целый цикл так называемых *Miracles de Notre Dame*. В этих сюжетах Дева Мария обычно вызволяла людей из их различных невзгод и была покровительницей молодых дев и простодушных добродетельных жен. «Миракли Notre Dame отличались особенной интимностью сюжетов и житейской определенностью общего колорита, делающими эти религиозные пьесы прямыми предшественниками светских бытовых драм»¹.

Моралите

Моралите — это особый вид средневекового театрализованного представления, в котором действующими лицами являются не люди, а отвлеченные понятия. Отличительный признак моралите заключается в условно-аллегорическом характере персонажей. Истоки этого жанра ведут к мистерийным постановкам, в которые с течением времени вводились аллегорические типажи: Добро, Скука, Рыцарство, Простой народ, Храбрость, Смирение, Времена года и т. д. В отличие от бытовых персонажей, аллегорические фигуры попадали в мистерии не стихийно, а были результатом творческого поиска, нововведением, в котором органическая морализирующая тенденция мистерии осуществлялась в своем чистом виде.

А. А. Дживелегов указывает, что «мистерия всегда ставила перед собой дидактические цели, но дидактика мистерий была заключена в форму религиозных историй и к тому же часто теряла свой смысл из-за соседства бытовых комических сцен. Моралите освободило морализацию как от религиозных сюжетов, так и от бытовых отступлений и, обособившись, обрело большую дидактическую целенаправленность»².

¹ Дживелегов А. А., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года. М., 1941. С. 214.

² Там же. С. 247.

Для того, чтобы сюжет был более понятен зрителям, исполнители моралите выступали с пояснительными табличками, одетыми на шею, с соответствующей надписью, указывавшей на характер персонажа. Бывали случаи, когда изменение душевного состояния персонажа обозначалось сменой надписей: табличка «Верующее сердце» была сменена табличкой «Покорное сердце».

Благодаря типизации персонажей, этот аллегорический жанр принес средневековому драматическому искусству большую пользу. В сравнении с мистериальными постановками уменьшается количество действующих лиц, сюжет становится более цельным. Жанр моралите способствовал выходу средневекового драматургического материала за рамки религиозных нравоучений.

Светский театр

Третья линия развития средневекового театра — бюргерская, толчок которой также дала литургическая и особенно полулитургическая драма. В Средние века появились единичные, еще совсем робкие опыты создания светской драматургии. Одна из самых первых форм светского театра — поэтические кружки «пюи» — литературные и музыкальные празднества цехов ремесленников. Эти ассоциации, изначально возникшие при церквях и имевшие ярко выраженную религиозную ориентированность, в связи с развитием городской культуры приобретают к XIII в. светский характер. История сохранила имена всего лишь нескольких средневековых светских драматургов.

Трувор (музыкант, поэт и певец) Адам де ла Аль из города Арраса (север Франции), автор ряда драматических произведений, баллад и стихов. Написал пьесы «Игра в беседке» (1276) и «Игра о Робене и Марион» (1275). Пьеса, рассказывающая о романтических отношениях пастуха Робена и пастушки Марион, — наиболее крупное и значительное произведение поэта-композитора. Талантливый писатель смело экспериментирует с драматическим действием, вставляя в него народные песни, танцы и соленый юмор. Вообще, все его произведения носили комический характер, являясь своего рода первыми комическими операми, в которых весьма реалистически подавался городской и крестьянский быт.

«Игра о Робене и Марион» — одна из первых нерелигиозных пьес не только в творчестве де ла Аля, но и, пожалуй, во всей средневековой драматургии.

Несмотря на несколько рафинированную лирическую основную линию, автор вносит в материал и элемент социальной критики: пасторальную картину отношений Робена и его возлюбленной омрачает (впрочем, ненадолго) сцена похищения Марион рыцарем Обером. Это, правда, только отдельный штрих, робкий протест против сурового «права первой ночи» средневекового сеньора на девушку. Поэт предпочитает только обозначить остросоциальную проблему, в пьесе же ситуация наивным образом решается: рыцарь внимает мольбам девушки и просто ее отпускает.

Произведения Адама де ла Аля принято считать образцами французской бытовой песенно-ганцевальной музыки. В творчестве талантливого аррасца, его персонажах и способах их подачи ученые находят зачатки будущего театра Возрождения и жанра фарса. Но жанр фарса достигнет своего расцвета лишь в XV в.

Гросвита (Росвита) Гандерсгеймская (ок. 932 — ок. 1002). Эта фигура — абсолютно нетипичное явление для раннего Средневековья. Древнейшая немецкая писательница благородного происхождения получила образование и провела большую часть своей жизни в гандерсгеймском монастыре. Свободно владела латинской прозой и стихом. До нас дошли восемь нравоучительных «легенд» в стихах и шесть драм в прозе. К сожалению, творчество Гросвиты было мало известно современникам, широкую популярность оно получило лишь в XVI в., когда были обнаружены ее рукописи. «Соединяя примитивный бытовой комизм с высокими патетическими сценами жестоких испытаний, героически переносимых христианами, Гросвита добивалась совершенно новых художественных эффектов, чуждых античной драматической традиции, но зато развивающихся в дальнейшем в драматургии Средних веков. Мастерски владея латинским стихом, Гросвита выступала в своих пьесах как поэтесса-новатор. Она широко использовала опыт средневековых латинских поэтов, обратившихся к рифме. Рифмовка и различные виды ассонансов и аллитераций, проникшие в X в. в латинскую поэзию, делают пьесы Гросвиты звучными, музыкальными. Оставаясь прежде всего явлением литературы церковной, драматургия Гросвиты вместе с тем насыщена земными чувствами и мотивами»¹.

В эпоху феодальных отношений, накануне возникновения европейского профессионального театра, существует и активно развивается по нескольким направлениям любительский театр.

¹ История всемирной литературы : в 9 т. М., 1984. Т. 2. С. 458.

А. А. Гвоздев в своей книге «История европейского театра. Театр эпохи феодализма» определяет такой театр как «буржуазный и самодеятельный». На наш взгляд, определение емкое и удачное: именно этот «буржуазный и самодеятельный» театр, в названии которого прямо указано на зарождение нового класса общества, сможет, используя все многообразие имеющихся в арсенале выразительных средств, стать первым этапом того пути, по которому пойдет после античности европейская театральная история.

Контрольные вопросы

1. Назовите особенности периодизации истории европейского театра в Средние века.
2. Перечислите основные театральные направления средневекового европейского театра.
3. Как развивалась литургическая и полулитургическая драма в XI — середине XII в.?
4. Что такое симультанное действие?
5. Что такое театральное братство? Каковы были его функции?
6. Охарактеризуйте историю развития мистерияльной драматургии. Каковы ее особенности и перспективы?
7. В чем специфика аллегорического жанра моралите и его историческое значение?
8. Кто такие ваганты? В чем их вклад в развитие средневекового театра?

Список рекомендуемой литературы

Основная

- Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV–XVIII вв. / Ф. Бродель. М. : Прогресс, 1986–1992. Т. 1–3.
- Гвоздев А. А. История европейского театра. Театр эпохи феодализма / А. А. Гвоздев. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012.
- Горбунов А. Н. От сотворения мира до его конца / А. Н. Горбунов // Мистерии Йоркского цикла. М. : Ладомир, 2014. С. 767–829.
- Самаркин В. В. Историческая география Западной Европы в средние века / В. В. Самаркин. М. : Высшая школа, 1976.
- Хейзинга Й. Осень Средневековья / Й. Хейзинга. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.

Дополнительная

- Барг М. А. Исследования по истории английского феодализма в XI–XIII вв. / М. А. Барг. М., 1962.

- Гене Б. История и историческая культура средневекового Запада / Б. Гене. М. : Изд-во Академии наук СССР, 2002.
- Грацианский Н. П. Из социально-экономической истории западноевропейского средневековья / Н. П. Грацианский. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1960.
- Дюби Ж. Европа в Средние века / Ж. Дюби. Смоленск : Полиграмма, 1994.
- История экономики : учебник / под общ. ред. проф. О. Д. Кузнецовой. М. : ИНФРА-М, 2002.
- Карсавин Л. П. Культура средних веков / Л. П. Карсавин. Киев : Символ, 1995.
- Карташев А. В. Вселенские соборы / А. В. Карташев. М. : Республика, 1994.
- Контамин Ф. Война в средние века / Ф. Контамин. СПб. : Ювента, 2001.
- Корсунский А. Р. Упадок и гибель Западной Римской империи и возникновение германских королевств (до сер. VI века) / А. Р. Корсунский, Р. Гюнтер. М. : Изд-во МГУ, 1984.
- Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Ж. Ле Гофф. М. : Прогресс-Академия, 1992.
- Лозинский С. Г. История папства / С. Г. Лозинский. М. : Политиздат, 1986.
- Тарасов Н. Г. Культурно-исторические картины из жизни Западной Европы IV–XVIII веков / Н. Г. Тарасов, С. П. Моравский. М. : Типография товарищества И. Н. Кушнерев и Ко, 1903.
- Ястребицкая А. Л. Средневековая культура и город в новой исторической науке / А. Л. Ястребицкая. М. : Интерпракс, 1995.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

*Ex primis inter pares*¹

Профессиональный итальянский театр — *комедия дель арте* — возник примерно в середине XVI в., когда эпоха Возрождения уже заканчивалась. Остановимся на этом интереснейшем периоде западноевропейской истории, во время которого театральное дело получило новый толчок в своем развитии.

Говоря о культурном феномене, получившем название Возрождение (или во французском варианте *Ренессанс* (фр. *Renaissance*)), обычно понимают эпоху в истории европейской культуры, пришедшей на смену культуре Средних веков. Эволюционные процессы в культурной жизни разных стран протекали в разное время и с разной скоростью, поэтому можно дать только общие, достаточно размытые рамки описываемого периода. Примерные хронологические рамки эпохи — начало XIV — последняя четверть XVI в., а в некоторых случаях захватываются первые десятилетия XVII в. (например, в Англии и, особенно, в Испании). Отличительная черта эпохи Возрождения — светский характер культуры: мироощущение теоцентризма поменялось на принципиально новую — антропоцентристскую — модель мироздания. Влияние церкви на все стороны жизни средневекового общества по-прежнему сильно, но в то же время происходит революционная смена ценностей общества, возрождается интерес к античной культуре, откуда и возник термин «Возрождение». Конечно, происходит не буквальное возрождение античной культуры, но возвращение и актуализация античных гуманистических идей развития общества.

Возрождение возникло в Италии. Территория Италии — это Апеннинский полуостров, расположенный в южной части Европы, в центре Средиземного моря, ряд крупных и мелких островов, а также Южные Альпы. Контролируя важнейшие торговые пути, итальянские города долгое время будут занимать ведущее место

в мировой торговле. В силу выгодного географического расположения в Италии раньше, чем в других странах, начинают происходить изменения в общественных отношениях: возникают города-республики, прочно встает на ноги новое сословие граждан, находящихся вне устаревающей системы феодальных отношений. Появляются купцы, банкиры, мастеровые и ремесленники, объединяющиеся в союзы и цеха (прообразы современных профсоюзов). В городах возникают светские центры науки и искусства, деятельность которых выходит из-под контроля церкви. Новое мировоззрение складывалось под влиянием гуманистических идей античности, реабилитируя телесность и возрождая культ чувственного отношения к жизни. Изобретение во второй трети XV в. немцем Иоганном Гутенбергом книгопечатания на основе наборного шрифта сыграло огромную роль в распространении античного наследия и новых взглядов по всей Европе.

Некоторые историки называют дату начала эпохи Ренессанса с точностью до дня: 8 апреля 1341 г.¹ Именно в этот день в Риме на Капитолийском холме, впервые со времен античности, был вручен лавровый венок поэту Франческо Петрарке, имеющему полное право называться первым человеком эпохи Возрождения. В биографии Петрарки есть один очень интересный факт. Весной 1336 г. он совершил восхождение на гору Ванту лишь для того, чтобы насладиться пейзажем, открывающимся с высоты двух тысяч метров. Из письма Петрарки к другу: «Сегодня я поднимался на самую высокую в нашей округе гору, движимый только желанием увидеть ее чрезвычайную красоту...»² Подобное путешествие было просто немислимо для обычного сознания средневекового человека. За много поколений люди, приспособившись к жизни в суровом внешнем мире, привыкли не делать ничего просто так, любой совершаемый ими поступок диктовался бытовой или физиологической потребностью, и Петрарка своим нерациональным, эмоциональным поступком разрушает стереотипы мышления, допуская иные взаимоотношения с природой и Богом.

Как уже было сказано, в Италии раньше других европейских государств начинают складываться капиталистические отношения, однако дальнейшего развития эта новая форма общественных отношений не получит. Причина кроется в политической раздробленности итальянских городов-республик. Длительное

¹ Первые среди равных (лат.).

¹ Шайтанов И. О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения. М., 2001. С. 15.

² Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 84.

время, автономно развиваясь, каждый из крупных городов никак не зависел от экономической ситуации, которая была у соседей. Более того, почти все время между республиками происходили гражданские войны, подрывая общую обороноспособность страны. Испания, Англия, Франция позже Италии вступят в новый этап политической и экономической жизни государства и, преодолев свою раздробленность, станут мощными державами с абсолютной монаршей властью (Испания, Франция), порой имевшей политические ограничения (Англия). Италия, первая «стартовав» в этой средневековой «гонке» к экономическому могуществу, не преодолев политические центробежные силы, препятствующие национальному объединению, первой же и «сходит с дистанции», оказавшись не способной противостоять мощной экспансии со стороны окрепших соседей.

Италия перестает прогрессировать и безвозвратно теряет экономическую инициативу: «...главным видом деятельности и источником экономического могущества итальянских купцов была местная торговля импортными сукнами и их перепродажа в другие страны»¹, промышленность развивается недостаточно интенсивно, нет централизованной власти. Правда, есть деньги, много денег. Почти до середины XVI в. итальянские деньги являются признанным во всем средневековом мире расчетным средством. Золотой флорентийский *флорин* в течение почти трехсот лет сохранял свою «чистоту», избегая порчи (уменьшения веса монеты и замены одного металла на другой) и являясь безоговорочным эталоном при конвертации других валют. Но этого было недостаточно для сохранения лидирующих экономических позиций. Нужно было развивать свое собственное производство, а не перепродавать чужой товар. Слишком поздно венецианские и генуэзские купцы это поняли.

После взятия турками Константинополя в 1453 г. и открытия португальцами и испанцами морского пути в Индию вокруг Африки происходит существенное изменение средневековых логистических схем.

В 1499 г. португальский мореплаватель Васко да Гама открывает новый морской путь в Индию — вокруг мыса Доброй Надежды, что дало возможность Португалии напрямую торговать с Индией. Часть пряностей, доставляемых в Европу, пошла этим путем. В 1501 г. в Антверпене появляется первый португальский перец. В 1515 г. Венеция не смогла обеспечить даже собственные потребности в специях и вынуждена была закупать их у Португалии.

¹ Луццатто Дж. Экономическая история Италии. М., 1954. С. 327.

Теперь везти товар в Европу через итальянские портовые города становится невыгодно: Османская империя контролирует Малую Азию, египетские шейхи берут огромные пошлины за пропуск восточных торговых караванов через Красное море. Постепенно значение Италии в европейской торговле сводится к статистической величине. Города приходят в упадок, часть итальянской территории оказывается оккупированной Испанией. Начинается период в истории, названный «католической реакцией». Церковь, стремясь вернуть былые позиции в обществе, начинает активную кампанию по уничтожению всего нового и прогрессивного, отличающегося от религиозных догматов. На территории Европы начинают пылать костры инквизиции, унесшие жизни десятков тысяч прогрессивно мыслящих людей. Периодически издаются «индексы запрещенных книг» — только за чтение недозволенной литературы можно было попасть на костер иезуитов.

Из всех итальянских городов дольше всего оставалась экономически и политически независимой Венеция. Искусно лавируя между опасными политическими рифами, иногда демонстрируя военную силу, но больше используя дипломатические приемы, Венецианская республика стала оплотом всего нового, прогрессивного. В Венеции искали и находили приют многие передовые мыслители и художники. История подчас не лишена иронии: город, созданный на воде, стал единственной свободной землей Италии. Здесь творили Тициан и Тинторетто, стажировался Альбрехт Дюрер, а неутомимый общественный деятель Пьетро Аретино в течение тридцати лет боролся с Римско-католической церковью. Будучи центром итальянского книгопечатания в XV в., Венеция выпустила в три раза больше книг, чем Рим, Милан и Флоренция вместе взятые.

В 1494 г. именно в Венеции математик Лука Пачоли опубликовал трактат, в котором впервые подробно описал принцип двойной бухгалтерии (тогда это называлась «ведение учетных книг по венецианскому образцу»). Принцип одновременного отображения торговой операции в разделах «дебет» и «кредит» используется в бухгалтерии и по сей день. Венецианское стекло с острова Мурано столетия было эталоном качества и изящества для стеклодувов Европы и Востока. Лучшие ювелиры Средневековья работали в Венеции. Венецианское плетение таких ювелирных изделий, как цепочки, всегда считалось необычайно прочным и износостойким благодаря оригинальному соединению звеньев. Только ювелиры высочайшей квалификации выполняли столь тонкую работу. В Венеции был изобретен и до сих пор активно используется в отделочных работах способ оштукатуривания стен, известный как «венецианская штукатурка» — декоративное покрытие, состоящее из нескольких слоев, имитирующее фактуру ценных пород мрамора. Эти примеры из различных сфер жизни должны дать наглядное представление о месте Венеции в культурной жизни Италии.

Поэтому совсем не удивительно, что новый профессиональный театр родился именно в этом месте «апеннинского сапога»¹.

Эволюция театра пойдет двумя путями, навстречу друг другу, это предопределяет неизбежность встречи первых наработок новой драмы в исполнении просвещенных любителей, с могучей стихией итальянских карнавалов и народных фарсов, зародив национальный театр — комедию дель арте. Рассмотрим подробнее оба пути.

Ученый театр

Так называемый «ученый театр» возникает, как уже говорилось, в просвещенном обществе — в университетских кругах. Ученые-гуманисты проводят «инвентаризации» монастырских библиотек, где изучают античные манускрипты и переводят эти бесценные труды с латыни на *вольгаре* — итальянский язык, тем самым закладывая основы популяризации новых гуманистических идей. На некоторое время центром по изучению античного наследия становится Рим. Профессор римского университета Помпонио Лето (1427–1497) воссоздает театральные представления по римскому образцу. Довольно быстро на эти представления возникает мода и в многочисленных дворцах разных городов показывают комедии Плавта и Теренция. За ничтожно малый, по историческим меркам, срок 30–40 лет, на рубеже XV и XVI вв. возникает итальянская национальная драматургия: Лодовико Ариосто «Комедия о сундуке» и «Подмененные», Никколо Макиавелли «Мандрагора», Джордано Бруно «Подсвечник», Бернардо Довици «Каландрия» и др. Успешному развитию жанра «ученой комедии» (*la commedia erudita*) способствовал тот факт, что традиционная театральная схема, взятая из античных комедий, о борьбе юноши, в компании с ловкими слугами-пройдохами, за свою любовь с несговорчивыми, строгими родителями возлюбленной прекрасно ложилась в русло современных итальянских бытовых традиций.

Наряду с комедийным развивались еще трагедийный и пасторальный жанры. Занимая промежуточное положение между трагедией и комедией, в обстановке социальной напряженности в обществе и сильнейшего кризиса, пастораль стала излюбленным жанром при дворцах, давая, пусть даже мнимые, ориентиры желанной гармонии без мирских забот на лоне природы. Несмотря на все несовершенство жанра, пастораль имела серьезное историческое

¹ Как вы думаете, случайно ли Шекспир назвал одну из своих пьес именно «Венецианский купец», а не, скажем, генуэзский или римский? В этот же прекрасный город он поселяет и Отелло с Дездемоной.

значение: именно в пасторальных пьесах формировались высокие нравственные идеалы общества, изучался внутренний мир героев, поэтизировалась речь.

Для каждого жанра было свое, четко установленное, сценическое воплощение, со статической, несменяемой декорацией: для пасторали это была роща или лужайка с ручьем, трагические события проходили на дворцовой площади, а все комедийные нелепости совершались на городской улице. Однако декорации, служа лишь фоном для персонажей, только обозначали место действия, а не являлись им.

В ренессансную эпоху на смену средневековому симультанному принципу организации театральной площадки приходит новая система сценического оформления с использованием недавно открытых законов живописной перспективы. Живопись, перестав быть плоской, утверждает эти правила и в смежных областях. Отныне на сцене устанавливаются декорации, которые видятся зрителям в реальных масштабах. По обеим сторонам сцены устанавливались, в зависимости от жанра, деревья или ряд колонн, уходящих вдаль, создавая иллюзию настоящего мира в правильном масштабе и пропорциях. Для того, чтобы зрителям были хорошо видны детали заднего плана, планшет сцены был выведен из горизонтальной плоскости и поднят на 5–7 градусов. Всеми этими нововведениями актеры были поставлены в очень непростое положение: чтобы не разрушить оптическую иллюзию, им приходилось играть преимущественно на авансцене. Уход актера вглубь сцены тотчас разрушал тщательно подобранные пропорции между декорациями по бокам площадки, живыми людьми на переднем плане и куклами на заднем, имитирующими людей вдали.

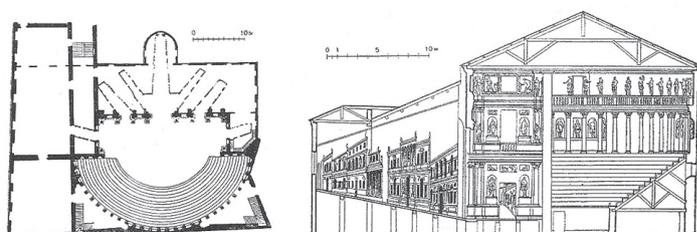
Так как первые представления проходили в основном в дворцовых залах, имеющих прямоугольную форму, а за основу брались все римские достижения в театральной технике, то итальянские зодчие в прямоугольную коробку зального пространства «помещают» римский амфитеатр почти без изменений. Еще длительное время зал будет сохранять амфитеатральное расположение зрительских мест, постепенно уступая место новой схеме размещения зрителей: в партере и ярусах.

В XVI в. два великих итальянских архитектора Себастьяно Серлио (1475–1522) и Андреа Палладио (1518–1580) на базе античных театральных канонов разработали основные принципы строительства театральных зданий. В качестве образчика театральной

архитектуры позднего Ренессанса можно привести пример театра Олимпико, построенного архитектором Андреа Палладио на севере Италии в городе Виченце в 1584 г.



Олимпийский театр г. Виченца



Виченца. Театр Олимпико. 1580 г. Палладио

Место в истории театрального дела театр Олимпико занимает уникальное: построенный в 1585 г. по образцу античных открытых амфитеатров (вместо круга применен овал), это один из первых¹ в мире постоянных (и действующих) театров, ставший образцом для многих театров по всему миру. Декорации театра Олимпико — старейшие в мире. Здание чудом сохранилось, пережив за четыре столетия многочисленные пожары в зданиях по соседству, а также бомбардировки Второй мировой войны. Олимпийский театр внесен в реестр мирового культурного наследия ЮНЕСКО.

¹ Известно, что в Ферраре в 1528 г. было построено театральное здание по классическим канонам, но через 4 года оно было уничтожено пожаром.

Первоначально здание не имело крыши (ее заменяла натянутая парусина). Свой окончательный вид здание приобрело лишь в XIX в.

До строительства этого театра в Виченце уже был передвижной деревянный театр. Но в 1579 г. по инициативе Палладио для театра решили создать постоянное помещение. Заказчиком постройки была основанная в 1555 г. в Виченце Олимпийская академия, членами которой являлись культурные и общественные деятели — поэты и писатели, музыканты и врачи, философы и математики, и даже фехтовальщики и наездники, а также художники и архитекторы, включая самого Андреа Палладио.

Современная подсветка в этом помещении очень сложная, и не везде ее можно назвать удачной, что вполне объяснимо — ведь изначально театр проектировался для эксплуатации при естественном дневном освещении. Как уже говорилось, перекрытие в виде росписи с облаками было добавлено значительно позднее. Несмотря на существенные конструктивные изменения здания, архитекторам удалось сохранить оригинальную подсветку проходов сцены. И сегодня насыщенный синей и фиолетовой частью спектра свет, исходящий из задней части декораций, как и много лет назад, продолжает завораживать зрителя.



Вид на одну из улиц «идеального города»

Изначально театр был рассчитан на тысячу зрителей, однако сегодня, по соображениям безопасности, количество мест уменьшено более чем в 2 раза, до 470. Зрительный зал представляет собой полуовальный амфитеатр в тринадцать ступеней, нижняя ступень которого примерно на полтора метра выше уровня сцены. В стене просцениума имеются три двери, сквозь которые открывается вид на декорацию города, состоящего из трех улиц и двух переулков. Деревянные, покрытые штукатуркой декорации «идеального города» в Олимпийском театре не менялись с 1585 г. и прекрасно сохранились до наших дней.



Вид на сцену. Театр Олимпико

Этот театр сегодня не имеет постоянной труппы, на его площадке выступают разные исполнительские коллективы, охватывая всю творческую палитру — от театральных представлений до концертов. Весной, с апреля по май, в театре проходят концерты, исполняются джазовые и классические произведения, сентябрь и октябрь — время театральной классики. У театра есть официальный канал на YouTube, там можно посмотреть отрывки представлений. В театре нет отопления, нет кондиционирования, так же как нет и современной системы пожаротушения и различных электронных пожарных детекторов — городские власти заняли принципиальную позицию по сохранению здания в первозданном виде, а проблему пожарной безопасности решили просто и гениально — ставя возле театра на время представления дежурить пожарную машину.

Это здание по праву считается шедевром зодчества, но в то же время выразительно подчеркивает неразвитость театрального искусства своего времени. Глубина сцены всего 4 м, но за счет оптической иллюзии выглядит больше. Тем не менее, несмотря на эти визуальные ухищрения, физического пространства для артистов было мало: узкий просцениум лишал актерскую игру оживленно-

сти, а вероятность, излишне приблизившись к зданиям декораций, разрушить оптическую иллюзию заставляла актеров действовать однолинейно и статуйно.

Из дальнейшей эволюции театральных технологий можно отметить достижения ученика Палладио Джованни-Батиста Алеотти (1546–1636) при проектировании новых специализированных зданий. Отойдя от классических форм, Алеотти дает новый толчок к освоению сценического пространства. Театр Фарнезе в городе Парма очень сильно отличался от Олимпийского театра по многим ключевым параметрам. Во-первых, в новом театре было не три портала, а один большой, через который была видна вся сцена. Во-вторых, с развитием оперных спектаклей возникла необходимость больших передвижений и, как следствие этого, начали осуществляться первые попытки освоения глубинной части сцены. В это время на сцене активно применялись *теларии* — вращающиеся трехгранные призмы из деревянных рам, обтянутых холстом, которые вместе с задником составляли единую перспективную декорацию. На каждой из трех сторон телария были изображены части различных декораций, и их одновременный, согласованный поворот давал возможность быстрой смены фона театрального действия. В Пармском театре Алеотти усовершенствовал перспективные декорации: он заменил теларии плоскими кулисами. Тонкие расписные кулисы, устанавливающиеся одна за другой, в количестве, ограничивающемся почти только фантазией организатора представления, произвели настоящую революцию в искусстве устройства сценического пространства. В 1519 г. в Ватиканском дворце был показан спектакль «Подмененные» Ариосто. Декорации к этому спектаклю написал Бальдассаре Перуцци (один из архитекторов собора Святого Петра в Риме), а к занавесу приложил руку сам Рафаэль. Как и его создатель, занавес был конструктивно уникальным: он не поднимался и не раздвигался, а падал вниз в специальный желоб.

«Ученый театр», зародившись в недрах образовательных учреждений, эволюционно сливается с неотъемлемой частью итальянских обрядов и празднеств — масочными карнавалами. Создается новый театр с новым театральным языком. Спектакль оформляется как единое целое с непрерывным развитием действия, закладываются принципы коллективности актерского творчества, определяются амплуа.

Получив в пользование специализированное помещение с неплохо развитой сценической техникой, драматическое искусство

Италии застыло очередной мраморной статуей в великолепии новоиспеченного храма Мельпомены, чтобы ожить, подобно Галатее, на импровизированных подмостках комедии дель арте.

Комедия дель арте

С конца XV в., особенно интенсивно в Венеции, складывается несколько любительских театральных сообществ. Состояли они первоначально из представителей самых разнообразных профессий: сапожники, булочники, гондольеры, столяры и проч. Когда возникала необходимость в организации какого-либо зрелища, они готовили и проводили его на городских площадях или в домах богатых горожан. По окончании мероприятия каждый возвращался к своей профессии. Постепенно из этой среды выделяются люди, желающие заниматься только искусством. Они уже не ждали, когда их куда-нибудь пригласят, а имея возможность быстро набрать творческую «бригаду», активно выступали с предложением своих услуг.

В начале XVI в. в Италии еще не существовало зданий, где на регулярной основе можно было бы давать представления. Правда, зрелища активно организовывались у знати во дворцах, и лидером на этом поприще была Феррара — соседка Венеции. Разделенные всего сотней километров, жители двух городов поддерживали тесные и дружеские отношения. Как известно, Феррара была самым театральным из всех итальянских городов. Немаловажную роль в этом статусе сыграло то, что в описываемый период город находился в сфере интересов могущественной семьи Борджиа, главой которой был римский папа Александр VI. В городе постоянно находилось много знатных и богатых людей. А это напрямую влияло на количество организуемых увеселительных зрелищ. Существование рядом двух, пока не пересекающихся, творческих миров: сообщества полупрофессиональных венецианских комедиантов и феррарского придворного театра — обозначало широту художественной палитры итальянского театра, его возможности. Нужна была личность, способная на смешение театральных красок. И такой человек в Италии найдется, этого художника звали Андже́ло Бельо́ко. Этот талантливый артист и поэт был основоположником комедии дель арте. Черпающий вдохновение из народных зрелищных форм, он смог придать стихийному народному творчеству художественную завершенность. Работая над реалистичностью и естественностью создаваемых им на сцене образов, в первую очередь персонажа Рудзанте (итал. балагур, пересмешник), Бельоко экспериментировал

с песнями и танцами, активно использовал народные прибаутки, поговорки. В поисках той самой сценической естественности много значения уделял диалекту как одному из способов точного отображения народных характеров.

Новый театр возник не сразу. Необходимо пояснить этимологию названия театра. В словосочетании *la commedia dell'arte* слово *la commedia* означало не «комедию», а «театр»; *dell'arte* означало профессию, изначальное отношение артистов к тому, чем они занимаются — профессиональный театр. Толкование этого термина как «комедия масок» появилось существенно позднее.

Со второй половины XVI в. в разных городах возникает множество театральных коллективов, все больше крепнет тенденция к превращению полупрофессиональных содружеств в команды профессионалов.

Основой спектакля в комедии дель арте является сценарий, в котором дается сокращенное изложение всего сюжета. Сам сюжет разделен на акты и сцены. Сцены, в свою очередь, подробно описывают действующих лиц и их взаимодействие. В отличие от «ученой комедии», делившейся на пять актов, комедия дель арте была ориентирована только на три акта. Артисты, дорожа вниманием публики, стремились сделать действие более динамичным. На протяжении всего спектакля, ни на секунду не ослабевая, на голову зрителя низвергался водопад шуток, потоков слов, акробатических номеров, песен, танцев. Количество артистов, задействованных в спектакле, варьировалось от девяти до тринадцати.

Театральное искусство мастеров импровизации стремительно охватывает новые территории. Итальянцы много гастролируют по Европе. Они дают представления в елизаветинской Англии, передают опыт театрам Германии, покоряют темпераментных зрителей Испании, удивляют своим искусством Россию. Но чаще всего артисты бывают на французской земле. Франция XVII в. — самый успешно действующий заграничный «филиал» комедии дель арте. Череда французских правителей благоволила комедиантам: Мария Медичи, Людовик XIII, а после его смерти некоторое время фактически управлявший страной кардинал Мазарини (естественно, внимательный к своим землякам). С 1620-х гг. итальянцам было разрешено ставить спектакли в Бургундском отеле (уже тогда их труппа получает название *La Comedie Italienne*). В дальнейшем Людовик XIV распорядился выделить иностранной труппе для представлений стоящий недалеко от Лувра дворец Пале-Рояль. Эту

площадку итальянцы делили с труппой Мольера, а после смерти последнего и объединения королевским указом в 1680 г. нескольких трупп в национальный театр «Комеди Франсез» здание Бургундского отеля было передано итальянцам целиком.

С приходом XVIII столетия для комедии дель арте наступает время кризиса. Культура новой эпохи — Просвещения диктовала новую философию, новое искусство, в котором нуждалось социально обновленное общество. На родине комедии дель арте венецианец Карло Гольдони начинает театральную реформу. Итальянский Мольер (так назовут его современники), несмотря на трудности и инерцию театральной среды, добился замены комедии масок на комедию характеров. Реалистическая комедия Гольдони заменила на театральных подмостках комедию дель арте. В комедии масок на диалектах разговаривали только маски, в диалектальных комедиях Гольдони на диалектах заговорили все персонажи.

«...Выработав изначальные законы сценического творчества, театр масок не смог органически перерасти в театр живых характеров. Выразив дух времени, комедия дель арте не стала его “зеркалом”»¹. В чем же причина? Ведь главные гуманистические идеи уже были высказаны и нашли отражение в творчестве многих «буревестников» новой эпохи: вышли в свет сонеты Петрарки, Данте написал «Божественную комедию», а Боккаччо — «Декамерон»; великий Джотто расписал стены храмов в Ассизи, Падуе и Флоренции. И рядом с этими бессмертными творениями несколько веков в театральной сфере почти ничего не происходит: итальянский театр едва отходит от многодневных мистерий с симультанным действием на городских площадях да «жития святых».

Как ни парадоксально, но причиной такого «анабиозного» состояния театрального искусства было... отсутствие зрителя, одного из важнейших «ингредиентов» исполнительского искусства. До тех пор, пока новые идеи были уделом небольшой группы образованных людей, широкие слои населения (тот самый средний класс — основа общества) не могли принять новую образную систему. И потребовалось немало времени, чтобы возник необходимый синтез триединства драмы, сценической площадки и достаточно большого количества неоднородной (что принципиально важно) по своему составу публики.

Дав мощнейший толчок развитию всего европейского театра, комедия дель арте останавливается в своем развитии, уступая место

¹ Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения Л., 1973. С. 11.

новым формам сценического творчества. На место импровизации приходит эволюционно обусловленная необходимость скрупулезного следования авторскому тексту.

Контрольные вопросы

1. Что такое Ренессанс (Возрождение)? Дайте краткую характеристику эпохи.
2. Приведите пример из истории античного мира, аналогично которому развивалась экономика итальянских городов позднего Средневековья.
3. Перечислите итальянские театральные новаторства описываемого периода.
4. Что такое «ученый театр»?
5. Что такое комедия дель арте?

Список рекомендуемой литературы

Основная

- Бояджиев Г. Н. История зарубежного театра / Г. Н. Бояджиев, А. Г. Образцова. М. : Просвещение, 1981.
- Гительман Л. И. История зарубежного театра / Л. И. Гительман. СПб. : Искусство-СПб, 2005.
- Дживелегов А. К. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. М. : Искусство, 1941.
- Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия / А. К. Дживелегов. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1962.

Дополнительная

- Гительман Л. И. Синхронистическая таблица. Факты. Имена. Даты / Л. И. Гительман. СПб. : СПбГАТИ, 1997.
- Гуковский М. А. Итальянское Возрождение / М. А. Гуковский. Л. : ЛГУ, 1990.
- Луццатто Дж. Экономическая история Италии. Античность и средние века / Дж. Луццатто. М. : Изд-во иностранной лит-ры, 1954.
- Смирнова Л. Н. Популярная история театра / Л. Н. Смирнова, Г. А. Гальперина, Г. В. Дятлева. М. : Просвещение, 1980.

ЗОЛОТОЙ ВЕК ИСПАНСКОГО ТЕАТРА

*Difficilis est ars regendi rem publicam*¹

Почему Испания, страна, пережившая в своем историческом развитии совершенно фантастические взлеты к вершинам могущества, процветания и богатства, за сравнительно короткий исторический промежуток теряет доминирующее влияние в мировой политической конъюнктуре, превратившись к началу третьего тысячелетия в «европейский огород»? Испания сегодня — государство с одним из самых высоких в еврозоне уровнем безработицы, доходящим, по некоторым экспертным оценкам, до 25 %² (при нормальном показателе 5–7 %). Что же помешало Испании (и другому государству, Португалии, ее ближайшему соседу, тоже некогда могущественной морской державе) остаться на вершине политического Олимпа? Ведь, как мы уже выяснили, ухудшение экономического состояния государства напрямую отражается на всех сферах жизни общества. В частности, негативно сказывается и на развитии театра.

Остановимся вкратце на существенных моментах, имеющих отношение к пониманию той ситуации, в контексте которой и развивалось испанское театральное дело описываемого периода, который сами испанцы называли *Siglo de Oro* («Золотой век»), хотя хронологически этот промежуток времени был длиннее столетия. Его временные границы составляют примерно 150 лет, с конца XV по середину XVII в.

Длительное время Испания вела освободительную войну против мавров (арабов и берберов), захвативших Пиренейский полуостров примерно в первой половине VIII в. Многовековая освободительная война *Реконкиста* (исп. и порт. *Reconquista* — отвоевывание) закончилась лишь в 1492 г., хотя уже к началу XIV в. христиане контролировали почти 4/5 площади полуострова, а мавританские правители удерживали только небольшую часть Пиреней на самом юге.

С окончанием Реконкисты (в Португалии она окончилась в силу ее географического положения раньше, чем в Испании, почти на сто

лет) масса мелкопоместных дворян — идалго, для которых война с маврами была единственным занятием, — осталась без дела. Эти дворяне презирали все виды деятельности, кроме войны, и многие из них очень скоро оказались в долгу у городских ростовщиков. Естественно, что в этой ситуации витавшая в воздухе идея возможности быстро разбогатеть за счет морских экспедиций в Африку и восточные страны представлялась этим рыцарям Реконкисты, оставшимся без дела и без денег, особенно увлекательной. Умение воевать, приобретенное ими в многолетних войнах с маврами, тяга к приключениям, жажда военной добычи и славы вполне годились для нового трудного и опасного дела — открытия и завоевания неизвестных торговых путей, стран и земель. Именно из среды небогатых португальских и испанских дворян вышли в эпоху Великих географических открытий XV–XVI вв. смелые мореплаватели, принешие славу, огромное богатство своему государству и многочисленные несчастья покоренным народам и цивилизациям по всему свету. Воображение европейских искателей наживы поражали фантастические барыши купцов, благополучно вернувшихся с грузом восточных специй из далеких и крайне опасных экспедиций, а также рассказы путешественников о сказочных богатствах этих далеких стран. Особую популярность в Европе получили опубликованные в XIII в. записки венецианского купца Марко Поло, длительно жившего в Китае и во многих других странах Востока.

Португалия и Испания (в отличие от Италии) не имели своих прямых путей торговли с восточными странами. Длительное время их торговля, осуществляемая через ряд посреднических государств, не приносила желаемой выгоды. Торговый баланс с Востоком был пассивным, что приводило к постоянному оттоку металлических денег, делая все более острым дефицит благородных металлов. Падение Константинополя в XV в. и завоевательные походы турков в Передней Азии¹ и на Балканском полуострове перекрывают очень важную европейскую торговую артерию: караванный путь на Восток через Малую Азию и Сирию. Оставшийся торговый путь через Красное море полностью контролировался египетскими султанами, взимавшими очень высокие пошлины за проход торговых судов. Это приводит в XV в. к постепенному упадку средиземноморской торговли, и с открытием испанцами и португальцами морского пути

¹ Сложное искусство — управлять государством (лат.).

² Выпуск *Euronews* от 23.04.2012 г.

¹ Передняя Азия — обширные территории от турецких берегов Черного моря до южной оконечности Аравийского полуострова. Простираются на восток до Афганистана включительно.

в Индию и Китай итальянские портовые города окончательно теряют свое ключевое значение в европейской торговле.

Королевский двор и богатые граждане Португалии и Испании охотно ссужали деньги на морские экспедиции, которые сулили им быстрое обогащение, но главное — обладание важнейшими торговыми путями и, соответственно, главенствующее положение в европейской торговле. Кроме того, многочисленные воинственные дворяне, оставшиеся без привычного дела, представляли серьезную опасность для существующего строя, так как их могли легко задействовать в своей политической борьбе крупные феодалы, выступающие против объединения страны и усиления королевской власти. Поэтому кроме весомой экономической выгоды существовала и серьезная политическая необходимость рассредоточить эту орду «рыцарей без страха и упрека» по планете и направить их энергию в нужное королевскому двору русло.

Длительные морские экспедиции стали возможными во многом за счет нескольких очень важных технических усовершенствований и открытий. Были усовершенствованы сами корабли: португальцы первыми заменили многоярусное гребное судно легким парусником — *каравеллой*. Каравелла имела небольшой экипаж, очень вместительный трюм, киль и революционную по тем временам систему прямых и косых парусов, позволявших судну двигаться даже при практически встречном ветре. Свою лепту в эффективность и безопасность дальних путешествий внесло также усовершенствованное огнестрельное оружие и применение навигационных приборов: астрлябии и компаса.

Примерно за четверть века отважные мореплаватели огибают Африку, выходят в Индийский океан, налаживают торговлю с Индией, Китаем, совершают кругосветное путешествие, пересекают Атлантический океан, начинают колонизацию островов Карибского бассейна, юга Северной Америки и северную часть южноамериканского континента. Васко да Гама, Фернандо Магеллан, Бартоломео Диас, Христофор Колумб... Сегодня имена этих знаменитых испанских и португальских морских первооткрывателей знает любой культурный человек.

Христофор Колумб был итальянцем, родом из Генуи, чужестранцем-авантюристом в глазах испанского высшего света. Умер в Испании в полной нищете. Шестнадцать долгих лет убеждал правительства родной Италии, а также Португалии, Франции и Испании профинансировать далекую экспедицию, сулящую огромные выгоды. Нехотя согласилась только Испания, отрядив для этого предприятия три крошечных корабля, плохо приспособленные для океанских

странствий. Именно на них и были сделаны Колумбом важнейшие географические открытия, легшие в основу экономического могущества испанской нации на последующие двести лет.

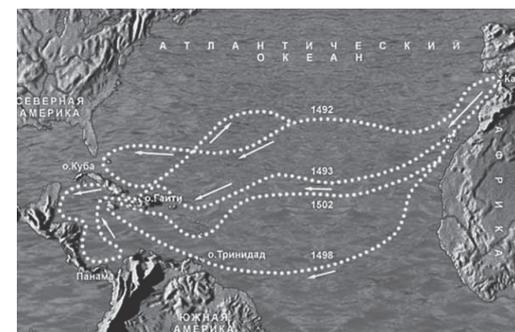


Схема экспедиций Колумба



Флагман Колумба — каравелла «Санта-Мария» (современная копия)

Итак, в начале XVI в. испанцы владеют монополией на ключевые морские торговые пути. Более того, сохранился в европейском архиве один просто фантастический документ: соглашение между Испанией и Португалией от 1494 г. о разделе *всего* существующего мира! Совершенно серьезно два монарха разделили сферы влияния на открытых территориях, договорившись также, как будут делиться вновь открываемые территории. Договор, подписанный в испанском городе Тордесильяс и заверенный подписью папы римского Александра VI (для большей надежности), сохранял свою юридическую силу до тех пор, пока преобладание Испании и Португалии в Новом Свете, Азии и Африке оставалось бесспорным.

Однако уже в XVII в. пункты этого договора звучат как анахронизм: инициатива колониальной экспансии переходит к Англии, Франции и Голландии, а Испания и Португалия теряют в оказавшейся для них непосильной борьбе значительную часть своих заморских владений. Разгромив испанскую Непобедимую армаду (крупный военный флот, состоящий из 130 кораблей, созданный и собранный Испанией в 1586–1588 гг. для вторжения в Англию), королева Елизавета I сделала первый шаг на пути к желанному экономическому статусу Англии как безраздельной «владычицы морей». Из той экспедиции домой в Испанию вернулось около 60 кораблей и ¼ от той армии, которая уходила в поход. По некоторым оценкам, из 30 тыс. испанских солдат, участвовавших в боевых действиях, выжило около 7 тыс. человек. Среди этих счастливиц был и 26-летний моряк Лопе де Вега — будущий величайший испанский драматург, поэт и прозаик, автор, оставивший после себя 4 тыс. стихов, 800 пьес и 14 детей. Судьбе угодно было оставить его в живых и вернуть на родину невредимым из смертельно опасного похода. Именно после этой неудачной для испанской короны военной операции и начинается фантастически плодотворный творческий путь знаменитого Лопе, творца, которому по силам оказалась реформа основ испанской драматургии. Смело объединяя в своих пьесах элементы комического и трагического, Лопе де Вега создает классический тип испанской драмы.

Испанский «золотой век» в области искусства и литературы, о котором написано немало книг, приходится на счастливое и сытое время, когда золото текло в Испанию не просто рекой, а финансовым весенним паводком. «В последнее десятилетие XVI в. на ее долю приходилось 60 % мировой добычи золота и 90 % добычи серебра, но эти цифры находятся в весьма красноречивом контрасте с положением вещей внутри страны»¹.

Увы, испанцы не смогли разумно распорядиться свалившимся на них богатством: король своей неограниченной властью тратил деньги полностью по своему усмотрению, и пока колонии давали достаточное количество благородных металлов, он мог позволить себе легкомысленно не считать огромные расходы на содержание королевского двора, на ведение постоянных войн и другие излишества. При всем этом в Испании не было никакого производства, и, соответственно, ввозимые тоннами в страну серебро и золото также тоннами и вывозились за ее пределы. За золото покупались ткани,

¹ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М., 1962. С. 110.

материалы для строительства, оружие, драгоценности, и когда золотой поток иссяк, вдруг выяснилось, что в стране ничего нет: ни денежных запасов, ни промышленного производства, словом, ничего, кроме «старого доброго» сельского хозяйства, которое, к слову сказать, тоже находилось в страшном запустении из-за непомерных налогов. Государство в прямом смысле «проело и прогуляло» свое национальное богатство, основная масса которого теперь была сконцентрирована в странах Востока, поставлявших в огромных количествах в Испанию ковры, шелка, специи (так полюбившиеся европейцам), и в Нидерландах, куда в огромных количествах вывозилось сырье — шерсть, а обратно испанцы получали качественные фландрские ткани. Приток дешевых импортных тканей наносил страшный удар по зарождающейся испанской промышленности, прежде всего потому, что в Испании вследствие слабого развития мануфактуры была очень высока цена производства. В Испании XVI в. цена производства была в 4 раза выше, чем во Франции¹. Уместно процитировать здесь строки Александра Пушкина из романа «Евгений Онегин». Не будучи экономистом, поэт между тем гениально сформулировал всего в нескольких фразах всю «соль» экономического развития общества, характеризуя главного героя романа как человека, понимающего глубинные эволюционные процессы:

Бранил Гомера, Феокрита;
Зато читал Адама Смита,
И был глубокий эконом,
То есть, умел судить о том,
Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золота ему,
Когда простой продукт имеет.
Отец понять его не мог
И земли отдавал в залог².

Самую большую экономическую выгоду из торговли со своим высокомерным соседом сумела извлечь Англия. Испанское золото сыграло в английской экономике не последнюю роль, поспособствовав становлению первых в Европе (да и в мире) капиталистических отношений, пришедших в Англию на смену отжившему свое феодальному строю.

¹ Литаврина Э. Э. Из истории средневековой Европы (X–XVII вв.). М., 1957. С. 173.

² Пушкин А. С. Евгений Онегин. СПб., 2004. С. 8.

Но вернемся в начало XVI в.: счастливое и комфортное (пока) для Испании время, когда ежедневная жизнь жителей городов была просто немыслима без театральных представлений.

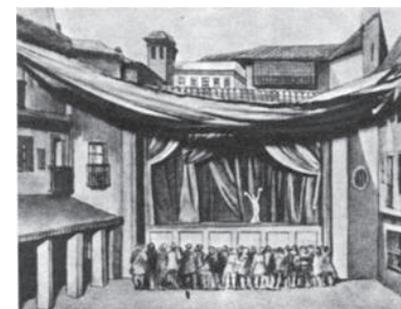
Организация театральных представлений церковными братствами

Развитие средневекового театра в Испании имело свои отличительные особенности. Пользовавшийся у простого народа большой популярностью, религиозный театр гораздо позже, чем в других европейских странах, был вытеснен за пределы соборов. Только к середине XVI в. происходит окончательное запрещение представлений литургической драмы в церкви. Сопутствовало выходу религиозных представлений на паперть и городские улицы и введение театральной монополии. В отличие от других стран, где представления мистерий организовывались муниципалитетом совместно с различными городскими цехами ремесленников, в Испании право организовывать подобные мероприятия получили два церковных братства: Братство святых страстей и Братство Богоматери скорбящей. Братства нанимали площадки, пригодные для представлений, и пересдавали их актерским труппам. Доходы от спектаклей шли на нужды монастырей.

Для показа спектаклей отлично подходили гостиничные дворы — *корралы*. Корраль (исп. *corral* — огороженное место, двор) — внутренний двор гостиницы или общее место, получаемое при угловом примыкании четырех зданий — специфичном методе застройки в средневековой Испании. Около одной из стен устанавливалась сцена — деревянный помост высотой примерно полтора метра (под ним располагались гримерные закутки); на сцене находились очень простые декорации (в силу ряда причин испанцы долгое время не уделяли нужного внимания декорационной составляющей своих представлений). Рядом со сценой ставилось несколько скамеек в один-два ряда, хотя подавляющее большинство зрителей наблюдали за действием стоя, окружая сцену с трех сторон. Имеющиеся балкончики, лестницы и окна за сценой также шли в постановочное дело, увеличивая количество мизансцен; балконы и зарешеченные окна, стены дома напротив сцены и боковых домов служили привилегированными местами для обеспеченных и знатных граждан, самая непритязательная публика имела возможность бесплатно смотреть спектакль с крыш соседних зданий.

Наблюдавшие за порядком алькальды (полицейские) сидели на сцене. Игровое пространство делилось на несколько частей.

Основная сцена не имела занавеса и представляла собой прямоугольник шириной около 8 м и глубиной 5 м. При таких габаритах в глубине сцены даже в яркий полдень всегда царила полутьма, и любое происходившее там действие нуждалось в дополнительном искусственном освещении. Занавес активно использовался в декорировании и разделении на несколько частей задней части сцены, которые по мере надобности могли открывать перед зрителями новые действующие места, закручивая интригу или доводя комичность ситуации до предела. Неплохо была развита и театральная машинерия: различные подвесные механизмы, поднимавшие и опускавшие актеров и декорации, устройства, позволявшие создавать иллюзию мгновенного исчезновения, пандус, по которому на сцену могли въезжать всадники верхом на лошадях. Все это в совокупности позволяло ярко и убедительно реализовывать национальный драматургический материал.



Испанский корраль



«Корраль-де-Комедьяс» в Альмагро

Спектакли проходили, как правило, днем (начинались представления примерно в 2 часа) и потому не нуждались в искусственном освещении, кроме некоторых эпизодов, играемых на задней части сцены. В ряде случаев часть двора сверху затягивалась парусиной, спасая публику от палящего солнца или от осадков. Стоимость входного билета на представления существенно варьировалась в зависимости от места: стоячие места рядом со сценой стоили около 20 *мараведи* (одна из испанских денежных единиц), что составляло примерно 1/3 дневного заработка квалифицированного работника; стоимость мест в «VIP-зоне» (верхних ложах) доходила до 550 мараведи — таково было месячное жалование матроса¹ испанского королевского флота. Несложно увидеть, что лучшие места стоили почти в тридцать раз дороже самых дешевых стоячих мест. Такая дифференциация наглядно отражала всю социологическую палитру испанского зрительного зала: в нижних и верхних ложах занимали места дамы и кавалеры высшего света. Боковые скамьи и те, что находились перед сценой, занимали богатые горожане, галерка была занята детворой. Стоящие зрители образовывали шумную и чрезвычайно пеструю толпу из крестьян, ремесленников, торговцев, солдат, слуг, бродяг и прочего лихого народа. Если добавить к этому еще толкающихся продавцов орехов, апельсинов, халвы, а также воров-карманников, высматривающих, где что плохо лежит, картина будет почти полной. Купцы и ремесленники, постоянно посещавшие спектакли, часто приходили на представления, одетые в плащ и вооруженные кинжалом и шпагой. Эта темпераментная часть публики получила в «золотом веке» прозвище «мушкетеров». Часто от их «залпов» — восторженных криков или негодующего аплолюканья — зависела судьба постановки.

Социологический «портрет» испанского театра

Опыт исторических реконструкций был еще неведом испанцам, поэтому актеры играли героев любых эпох и национальностей в современных им костюмах. Дорогая обувь, роскошное оружие, атласные ткани, расшитые золотыми нитками, одежда с золотыми застежками — все это являло серьезный контраст скромности сценического убранства и помогало актерам блистать на сцене, создавая феерические образы праздничной жизни, наполненной яркими красками. «Если в начале XVII в. новое платье кабальеро

¹ Чекуров М. В. Так гласил морской закон (очерки истории морской службы в эпоху парусного флота). М., 1998. С. 10.

стоило 181 реал (1 реал стоил примерно 34 мараведи), то актер мог покупать сценическую одежду за 600 реалов...»¹

К середине XVI в., достаточно разбогатев на театральных представлениях, церковные братства начали строить стационарные театральные помещения, которые еще долгое время будут называться корралями. В Мадриде «Корраль-де-ла-Пачека» открылся в 1574 г., «Корраль-де-ла-Крус» — в 1579 г., «Корраль-дель-Принсипе» — в 1582 г. Такие же театральные помещения действовали и в других городах — Севилье, Валенсии, Барселоне, Гранаде и др. Архитектура этих строений принципиально не отличалась от внутреннего гостиничного двора, у здания не было крыши, навес существовал только над сценой.

Любовь к театру в Испании была всеобщей. Спектакли показывались ежедневно, и ежедневно в корралях был аншлаг. Церковные и светская власти, всерьез озабоченные такой популярностью театрального искусства, пытались вводить различные запреты: в 1596 г. церковь запрещает играть женщинам, а в 1598 г. король Филипп II своим королевским указом запрещает представление комедий. Запрет, впрочем, просуществует недолго: новый монарх Филипп III разрешает театральные представления, правда, с определенными цензурными ограничениями и только тем труппам, которые будут иметь королевский патент. В 1603 г. таких трупп в Мадриде было восемь, к 1615 г. — уже двенадцать.

В Средние века испанцы редко путешествовали по своей стране, совершая дальние поездки в исключительных случаях. В отличие от Италии, которой в наследство от великой Римской империи досталась прекрасно организованная и разветвленная сеть дорог (многие из них эксплуатируются и сегодня), Испания не развивала свою дорожную инфраструктуру, разрабатывая лишь морские торговые пути. Внутренних сухопутных дорог не было, провинции существовали почти автономно друг от друга, темные леса кишели разбойниками и разным беглым народом, так что отправляться в длительное путешествие без хорошо вооруженной компании было форменным самоубийством. По этим причинам обмен театральными коллективами между провинциями был мало развит.

Бродячая труппа в основном обслуживала небольшой район, находящиеся рядом населенные пункты, лишь по великой необходимости выбираясь за пределы своего ареала. Сервантес в «Дон Кихоте» описывает встречу Рыцаря печального образа с бродячими

¹ Гительман Л. И. История зарубежного театра. С. 118.

артистами. Дон Кихот встречает телегу, в которой сидят профессиональные актеры, причем все в гриме и нарядах: Император с короной, Купидон, Ангел с большими крыльями, Смерть и Дьявол. На недоумевающий вопрос Дон Кихота, кто они такие, Дьявол отвечает: «Сеньор, мы актеры. Ныне утром, на восьмой день после праздника Тела Христова, мы играли в селе, что вон за тем холмом, Действо о Судилище Смерти, а вечером нам предстоит играть вот в этом селе — его видно отсюда. Нам тут близко, и, чтобы двадцать раз не переодеваться, мы и едем прямо в тех костюмах, в которых играем»¹.

Главным героем испанской драмы является *идальго*, бедный, но гордый дворянин, основное богатство которого — плащ и шпага. Он преданный слуга благочестивого короля и святой церкви и готов биться за свою честь до последней капли крови. На театральных подмостках перед глазами зрителей проходит калейдоскоп всевозможных персонажей, показываются пестрые картины событий, спираль интриги (и, как правило, не одной) закручена максимально туго с самого начала действия, но только идадьго позволено по мере развития сюжета продемонстрировать свои высочайшие нравственные качества, способные выдержать любую бурю человеческих страстей.

Наряду с образом благородного рыцаря, поборника правды и защитника чести, все чаще в испанских пьесах появляется и образ его слуги — *gracioso*, изображавшийся обычно, в противоположность идадьго, парнем «себе на уме»: хитрым, плутоватым и меркантильным. Обе интриги разворачивались почти по одному и тому же сценарию и разрешались совершенно одинаково, но параллельная интрига давала массовому зрителю некоторое моральное удовлетворение из-за выравнивания, пусть даже и сценического, значения тех или иных событий в судьбе персонажа из народа. Конечно же, нельзя говорить о полном разрушении иерархической лестницы социальных отношений в театре: вторая интрига подчиняется коллизиям первой, а сюжеты, когда действующим лицом в пьесе выступает крестьянство («Овечий источник» Лопе де Вега), демонстрируют единение народа с монархом и произвол отдельно взятых чиновников, изображенных как бы вне существующей политической системы.

Становление национальной драматургии

В XVI в. самой прогрессивной в культурном плане среди европейских стран была Италия. А так как часть Италии была окку-

¹ Сервантес М. де. Дон Кихот. М., 2013. С. 92.

пирована Испанией¹, то совершенно естественным было желание некоторых испанских родителей отправлять своих чад на обучение в университеты к своему более высокоразвитому соседу. Испанцы жадно перенимали все культурные достижения наследницы Великого Рима: они первыми из европейцев познакомились с трудами Петрарки, Боккаччо и Данте. В Неаполе и Риме жили, изучая латинское культурное наследие, пионеры испанской драмы: Хуан дель Энсина, Торрес Наарро, Мигель Сервантес. Основателями испанской драмы считаются Торрес Наарро Бартоломео (ум. ок. 1530) и Лопе де Руэда (1510–1565).

В комедии «Нуменеа» Наарро впервые на сцене выдвинул вопрос дворянской «чести», который сыграет большую роль в дальнейшем развитии испанского театра. Торрес Наарро дал также развитие характера на сцене, строя на нем драматический сюжет, освещая его в разных сценических положениях. В конце XVI в. Лопе де Вега скажет о своем талантливом предшественнике-тезке: «Комедия начинается от Руэды, которого слышали многие, кто и теперь живет». Совмещавший обязанности антрепренера, ведущего актера, драматурга (автора 4 пьес, нескольких стихотворных диалогов и десятка *pasos* — бойких сенок из обыденной жизни) и главы труппы странствующих актеров, сам талантливый актер, называвшийся по тогдашнему обычаю «автором» комедий (*autor de comedias*), Руэда сделал очень много для развития национального театрального искусства, заслужив по праву титул основателя народного испанского театра. Кстати, Руэде приписывают деление пьес на акты. Собрание его сочинений впервые вышло в 1567 г. и до 1588 г. выдержало несколько изданий; новое издание появилось в Мадриде в 1896 г.²

Необходимо в этой главе сказать несколько слов и о таком феномене испанской культуры, как *коррида*. Коррида — театрализованый бой с быками. Это и захватывающее зрелище, и высокая трагедия, и гениально продуманная драма, в которой проявляется вся полнота жизни человека. «Испания — единственная страна, где смерть является национальным зрелищем», — говорил великий испанский поэт Федерико Гарсиа Лорка. К теме корриды в разные времена обращались в своих произведениях выдающиеся испанские мастера слова: Мигель де Сервантес, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Висенте Бласко Ибаньес, Рамон дель Валье-Инклан, Фе-

¹ С XIII в. Арагонская династия владела Сицилией, а к середине XVI в. добавила к ней и Неаполитанское королевство.

² Державин К. С. Драматургия Лопе де Вега : в 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 87.

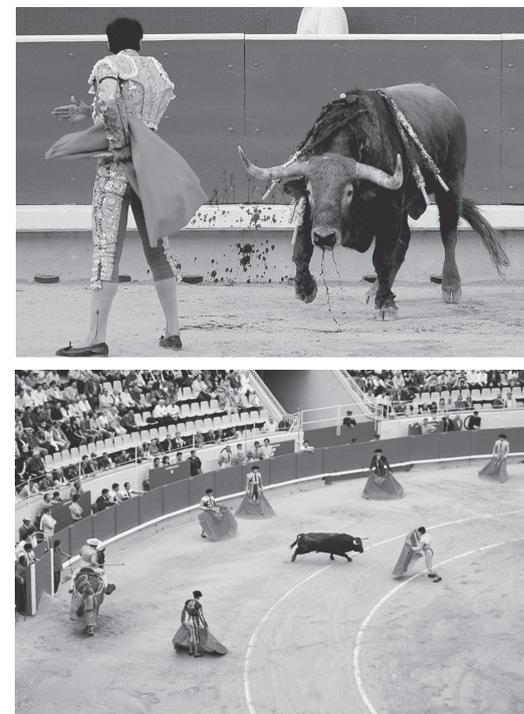
дерико Гарсиаа Лорка и др. В чем причина? Да в том, что испанцы, несколько столетий ведя освободительные войны, мерили жизнь самой большой из возможных мер — смертью, и это стало для них почти генетической потребностью.

Коррида берет свое начало с античных ритуальных боев специально обученных охотников с животными. Позже, как это водится, процедура утрачивала древний смысл и превращалась просто в шоу. Кровавые противоборства человека и животного активно включались в многочисленные развлекательные программы в Древнем Риме со II в. до н. э. Существовали бои с медведями, леопардами, тиграми, львами и быками. Опытные бойцы (бестиарии) могли в день проводить до 10 смертельных схваток с крупными животными. До наших дней сохранился только один вариант — бой человека с быком. Назвать это поединком, конечно же, можно — человек в схватке подвергается смертельному риску, но шансы человека и животного на выживание совсем не равны: человек может погибнуть, а может выжить, быка же убьют в любом случае.

После завершения Реконксты и объединения Испании коррида становится развлечением благородного сословия. С быком сражается кабальеро, рыцарь на коне. Те, кто еще недавно бились с маврами и готовились встретить смерть на поле брани, теперь могли испытать себя и показать мужество и отвагу на арене в присутствии тысячной толпы. В XVI в. без корриды не обходились уже многие крупные праздники. В Мадриде бои устраивались на центральной площади города, на Пласа Майор. Коррида в этот период становится неотъемлемой составляющей испанской культуры. Пешая коррида (где протагонистом является матадор без коня, вооруженный шпагой и красным плащом-мулетой) появляется в начале XVIII в.

Кстати, как было доказано научными исследованиями, быки — дальтоники, и им абсолютно все равно, какого цвета тряпка перед их глазами. На неподвижно висящую ткань (в том числе и красную) они никак не реагируют. Однако вид колышущейся тряпки-мулеты (которую матадор специальным образом потряхивает) приводит быка в ярость. Красный цвет мулеты — один из театрализованных приемов этого зрелища, символизирующий прольющуюся в скором времени на арене кровь. Быка или матадора.

Это происходит из-за начавшихся гонений на этот вид народных забав со стороны церкви и короля Филиппа V, постепенно превратившись в праздник людей низших социальных слоев, не имевших собственных лошадей, обычай, дошедший с той поры до наших дней в почти неизменном виде.



Коррида

«Коррида, — писал Г. Н. Бояджиев, — приучила испанскую толпу к зрелищам обостренно событийным и динамическим. Этой толпе мог прийти по душе только такой театр, который бы выдержал сравнение с корридой. Иначе бы повторилась история, некогда случившаяся в Древнем Риме, когда сам великий Теренций не выдержал конкуренции сперва “канатных плясунов”, а затем гладиаторов»¹. Поэтому испанские драматурги так часто в своих произведениях и упоминали корриду, вводя в событийный переплет хорошо узнаваемые толпой элементы², рассчитывая в ответ

¹ Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. С. 123.

² Совершенно прекрасный прием! Точно так же действуют и современные режиссеры, вооруженные социологическими исследованиями о структуре зрительской аудитории, об их способности воспринимать новые художественные образы, наконец, об их потребностях в узнаваемых элементах, чтобы учиться реагировать на все узловые моменты спектакля. Испанцы в XVII в. действовали интуитивно правильно и наверняка очень бы удивились, узнав от теоретиков театра, случись такой разговор, как все это непосто.

на доброжелательный прием зрителями всего спектакля, даже если какие-то отдельные моменты, с точки зрения массового зрителя, могли показаться непонятными или вялыми. Смело можно заявить, что, наряду с зарождающейся национальной повествовательной литературой и драматургией, народным эпосом, коррида стала для испанского театра одним из его поддерживающих столпов, задавая для сцены высокую планку действенной напряженности и динамики происходящих событий.

Испанский «золотой век» подходил к концу. Дальнейшее развитие театрального дела в Испании с XVII по XX в. происходило очень и очень непросто. Практически три столетия в государстве не было никакой политической стабильности, страна находилась в постоянных внешних военных конфликтах и внутренних междоусобных сражениях за престол.

Последние заморские владения Испания утратила в результате поражения в испано-американской войне 1898 г. Это поражение обнаружило полный военный и политический упадок Испании, из которого страна к началу XXI в. по большому счету так и не выбралась. Были в истории этой великой державы кратковременные периоды стабильности и развития; можно перечислять на нескольких страницах имена величайших испанских философов, поэтов, живописцев, драматургов, архитекторов и писателей, снискавших заслуженно мировую славу, но все это были отдельные явления, и к рассматриваемому нами вопросу о развитии национального театрального дела и его поддержке на государственном уровне они имеют лишь опосредованное отношение. Смерть в 1681 г. Педро Кальдерона де ла Барка положила, как принято считать, конец одному из самых счастливых и фантастически плодотворных периодов в развитии театрального дела Испании.

Контрольные вопросы

1. Назовите причины, способствовавшие началу длительных морских экспедиций, предпринимавшихся испанцами и португальцами в XV–XVI вв.
2. Почему театральный мир Испании не развивался вплоть до XV в.?
3. Почему театральный мир Испании перестало интенсивно развиваться после XVII в.?
4. Что такое корраль?
5. Перечислите основные особенности, присущие испанским театральным площадкам описываемого периода.

6. Какова роль корриды в испанской культуре? Каковы причины возникновения этого национального зрелища?

7. Кто посещал театральные представления в Испании и сколько стоил входной билет?

8. Назовите основных испанских драматургов XV–XVI вв.

Список рекомендуемой литературы

Основная

- Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения / Г. Н. Бояджиев. Л. : Искусство, 1973.
- Бояджиев Г. Н. История зарубежного театра / Г. Н. Бояджиев. М. : Просвещение, 1981. Ч. 1.
- Гительман Л. И. История зарубежного театра / Л. И. Гительман. СПб.: Искусство, 2005.
- Силюнас В. Ю. Театр Золотого века / В. Ю. Силюнас. М. : РГГУ, 2012.

Дополнительная

- Базанов В. В. Театральные здания и сооружения: структура и технология / В. В. Базанов. СПб. : СПбГАТИ, 2007.
- Берковский Н. Я. Статьи о литературе / Н. Я. Берковский. М.: Изд-во худож. лит., 1962.
- Гительман Л. И. Синхронистическая таблица. Факты. Имена. Даты / Л. И. Гительман. СПб. : СПбГАТИ, 1997.
- Гусейнов Р. М. Экономическая история / Р. М. Гусейнов. М. : Омега-Л, 2006.
- Игра со смертью: коррида в испанской прозе, драматургии и поэзии / пер. с исп. В. Андреева, И. Лейтнер, Р. Линдер. СПб. : Азбука-классика, 2009.
- История зарубежного театра. Театр Западной Европы : учебник для культ.-просвет. и театр. учеб. заведений / под общ. ред. проф. Г. Н. Бояджиева. М.: Просвещение, 1971. Ч. 1.
- Литаврина Э. Э. Из истории средневековой Европы (X–XVII вв.) / Э. Э. Литаврина. М. : Изд-во МГУ, 1957.
- Мировая художественная культура : в 2 т. : учеб. пособие / под ред. Б. А. Эренгросс. М. : Высш. шк., 2005. Т. 1.
- Чекуров М. В. Так гласил морской закон (очерки истории морской службы в эпоху парусного флота) / М. В. Чекуров. М. : Транспорт, 1998.

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР XVI –XVII ВЕКОВ

*Totus mundus agit histrionem*¹

Располагая в нашем историческом обзоре рядом такие государства, как Испания и Англия, можно увидеть, каких разных результатов добились в своем развитии эти две страны. «Стартовавшие» примерно в одно историческое время, имея примерно равные условия: площадь, население, выгодное географическое положение, соперники проходят очередную «временную отсечку» с разным экономическим результатом. Англия в XXI в. имеет собственную твердую валюту — английский фунт и репутацию одной из самых могущественных держав мира. Об Испании мы уже говорили в предыдущей главе: неразумное расходование средств несколькими поколениями испанских монархов, средневековая инквизиция, сжегшая на «очистительных» кострах большую часть лучшего генофонда страны, хронические гражданские войны, потеря в конце XIX в. последних колоний, участие во Второй мировой войне на стороне фашистской коалиции, уничтожение национальной валюты после введения в обращение евро поставили сегодня Испанию в положение средневекового тонущего корабля, судорожно вцепившегося абордажными крючьями «в борт» Евросоюза, пытаюсь выжить и сохранить прежний высокий уровень жизни своих граждан за счет экономик других государств-участников союза.

Что же такого особенного было в Англии и помогало ей только наращивать свою экономическую и политическую мощь, тогда как Испания стремительно сдавала свои позиции средневековой сверхдержавы? Стратегические просчеты отдельных испанских монархов? Общая неблагоприятная ситуация в регионе? Несовершенство политического строя?

Дело в том, что еще с XIII в. в Англии начал свою работу парламент. Парламент помогал на протяжении столетий коллегиально

¹ Весь мир лицедействует (лат.). Древнеримское изречение, украсившее вход театра «Глобус». Свое название театр получил от украшавшей его вход статуи Атланта, поддерживающего земной шар. Этот земной шар («глобус») был опоясан лентой со знаменитой надписью.

принимать стратегически верные решения. Попробовал бы английский монарх объявить кому-нибудь войну или повысить налоги без согласования с парламентом — при всем уважении к его «божественному происхождению» решение не увидело бы свет. Сколько раз ни пытались различные короли и королевы обойти этот, по их мнению, политический рудимент, результат был один: в стране вспыхивали волнения, восстания, нередко и гражданские войны. Менялись правительства, уходили в прошлое и вновь реставрировались династии... А английский парламент работал. И в наши дни, сохранив, может быть, кажущиеся безнадежно устаревшими традиции и способ проведения заседаний, парламент Англии олицетворяет стабильность и незыблемость исторических традиций, тех традиций, которые позволяют больше 700 лет с минимальными изменениями эффективно эксплуатировать политическую модель, известную нам как конституционная монархия.

Сегодня, как и много лет назад, представители нижней палаты английского парламента собираются в помещении и проводят заседания по правилам, столетиями не претерпевавшим изменений. Две противоборствующие политические партии, их члены располагаются друг напротив друга. При выступлении ораторы не имеют права заступать красные линии, разделяющие два политических лагеря. Расстояние между линиями равно двум длинам средневекового меча. Видимо, в старину при обсуждении законов, чтобы остудить пыл оппонента, английские законотворцы использовали не только воду из графина...

Пройдя своим эволюционным путем раннее Средневековье, Англия вступила в ренессансный период с уже обострившейся внутриполитической обстановкой. Типичный политический средневековый кризис, которого английское феодальное общество не смогло избежать, вылился в кровавую гражданскую войну, известную в истории как Война Алой и Белой розы (1455–1485). Основатель династии Тюдоров, Генрих VII, положил конец междоусобью, начав процесс централизации политической власти. С момента его правления ни один феодал не имел права иметь войска — отныне это была прерогатива короля. Его сын, Генрих VIII (отец Елизаветы I) завершил политическую реформу. Более того, Генрих VIII пошел еще дальше. В 1534 г. он объявил Риму, что выходит из повиновения папы и сам становится главой церкви Англии, объединяя, таким образом, в одном лице духовную и политическую власть.

Поводом для разрыва отношений с Римской католической церковью стал отказ римского папы Генриху VIII в разводе с Екатериной Арагонской (королевой Испании и его законной женой). После многолетнего супружества у него не было наследника, из пяти общих детей выжила только дочь Мария. Став главой

английской церкви, Генрих VIII аннулировал свой брак с Екатериной, женившись тут же на ее фрейлине — Анне Болейн, матери будущей королевы Елизаветы I. Всего у Генриха VIII было 6 жен.

Конфисковав церковные земли, а католической церкви принадлежала почти треть английских земель, Генриху удалось сломить экономическое могущество церкви и полностью подчинить себе существующую религиозную инфраструктуру с ее управленческим аппаратом, заложив тем самым фундаментальные основы для стабильного развития государства. А есть государство — возможно и появление театрального дела.

Итак, мы будем вести разговор об английском театре эпохи Возрождения начиная со второй половины XVI в. К этому историческому моменту возник ряд предпосылок для того, чтобы театральный представление стало занимать умы большинства горожан. Длительный период правления королевы Елизаветы I (с 1558 по 1603 г.), последней из династии Тюдоров, был насыщен различными политическими, военными, экономическими и культурными событиями. Именно в это время окончательно формируется англиканская церковь, один из средневековых европейских центров противостояния папскому католицизму, английский флот становится самым лучшим и самым мощным флотом в мире, позволяя Англии контролировать важнейшие морские торговые пути и колонизировать ряд государств на вновь открываемых территориях.

Елизавета I активно занималась финансированием различных морских экспедиций, большинство из которых были откровенно разбойничьими и рискованными, но в случае успеха приносили баснословные прибыли. Так, поход знаменитого пирата, основателя английского флота, победителя испанской Непобедимой армады Фрэнсиса Дрейка в 1580 г. принес 4 700 процентов дохода на вложенный капитал.

Развивается мануфактурное и сталелитейное производство, промышленность, растет политическое влияние буржуазного класса. В это время обретают национальные черты английская литература и драматургия.

Английская литература и драматургия XVI в.

Целая плеяда молодых философов, поэтов, окончивших примерно в одно время Оксфорд и Кембридж, начинают в восьмидесятых годах XVI столетия заниматься сочинительством пьес. Причина такого массового «паломничества» в драматургию была более чем прозаической: молодой интеллигенции нужно было чем-то кормиться,

а актеры неплохо платили за пьесу: за нее можно было выручить от 6 до 10 фунтов. Яркие личности, «университетские умы», носители новых философских идей — Роберт Грин, Джон Лили, Томас Лодж, Томас Кид, Джордж Пиль, Томас Нэш и Кристофер Марло — вывели национальный театр, находившийся под влиянием средневековых изобразительных средств и канонов, на совершенно новый уровень. В пьесах этих драматургов произошло слияние двух культурных традиций, ранее мало соприкасавшихся: традиции средневекового народного театра и ученой гуманистической драмы. Сюжет заметно усложняется и приобретает реальные черты. После бесконечных историй, когда благородному герою приходилось терпеть длинную вереницу испытаний — в битвах с великанами, с колдовством, в кораблекрушениях, постоянно доказывая свою несокрушимость, на первое место в драматических произведениях выходит пусть не совсем обычный человек, но герой уже с «человеческим» лицом, персонаж, наделенный сложным внутренним миром.

Кристофер Марло (1564–1593) — гений дошекспировского периода английского театра, исследующий в своем творчестве тему человека и власти. Ему мы обязаны первым представлением образа Фауста в театре, он был автором пьес («Тамерлан великий», «Фауст», «Мальтийский еврей», «Эдуард II», «Парижская резня»), постановка которых сделала театр «Роза» местом, популярным среди различных сословий.

Яркой кометой пронеслась короткая жизнь этого человека. Будучи родом из семьи сапожника, он, благодаря своему неординарному уму и расположению архиепископа Кентерберийского Паркера, давшего стипендию юному дарованию, поступает учиться в Кембридж. Некоторое время служил в английской разведке на континенте, поставляя ценные сведения из Франции. Успехами на этом поприще заслужил благодарность самой королевы и покровительство первого министра Ее Величества. Его жизнь в искусстве длилась около 6 лет. В возрасте 29 лет был убит в кабацкой драке ударом ножа в правый глаз. Есть основания считать это убийство связанным с общественной и политической деятельностью Марло. Очень темная история, истинные мотивы которой мы вряд ли когда-нибудь узнаем...

В историю английской литературы Кристофер Марло вошел как смелый реформатор в искусстве, как революционер. В драмах Марло персонажи начали говорить белым стихом, значительно выходя за рамки возможностей средневекового монотонного рифмованного стиха. А. Парфенов писал: «Ни до, ни после Марло английская гуманистическая литература не знала столь резкого отрицания религиозного авторитета, социальных и моральных запретов,

сковывающих разум и волю личности. Вместе с тем, осознание не только внешних, но и внутренних противоречий идеала свободной личности подвело Марло к грани, за которой возможен распад гуманистической идеологии»¹.

Примерно за десять лет — с 1580-х по начало 1590-х гг. — стараниями «университетских умов» была подготовлена почва для появления на авансцене английской драматургии величайшего из драматургов всех времен — Уильяма Шекспира.

Исследование творчества Шекспира и его биографии не входит в круг рассматриваемых нами вопросов, но, тем не менее, здесь нельзя обойти вниманием существование так называемого «шекспировского вопроса». Дилемма, существующая уже 400 лет, звучит так: является ли актер театра «Глобус» Уильям Шакспер (именно так правильно произносится его фамилия) автором величайших в истории пьес или они написаны кем-то другим? И если да, то кем? В сущности, это интересно, но не более того. Поэтому скажем только, что существуют два лагеря — «стратфордианцы», историки, утверждающие, что известные нам произведения написал человек по имени Уильям Шакспер родом из маленького захолустного городка Стратфорда-он-Эйвон, и «нестратфордианцы», исследователи, доказывающие, что Шекспиром был кто угодно другой, но только не малообразованный мелкий ростовщик Уилл Шакспер². А о чем, собственно, спор? Почему вообще возник такой вопрос? Никто ведь не сомневается, что, например, Сократ, Леонардо да Винчи, Декарт или Ломоносов («самородок» из северной российской деревни) существовали вполне реально. Но если уже столько лет исследователи бьются над ответом, значит, загадка все-таки есть?

Произведения Уильяма Шекспира (английское слово *Shakespeare* переводится как «потрясающий копьем») свидетельствуют о том, что этот человек обладал гигантским, ни с чем не сравнимым объемом активного лексикона — от 20 до 25 тыс. слов, в то время как у самых образованных и литературно одаренных его современников, таких как, скажем, философ Френсис Бэкон — около 9–10 тыс. слов. Современный англичанин с высшим образованием употребляет не более 4 тыс. слов. Шекспир же, как сообщает Оксфордский словарь, ввел в английский язык около 3 200 новых слов — больше, чем его литературные современники Бэкон, Джонсон и Чапмен, вместе взятые.

¹ Парфенов А. Т. Кристофер Марло. Сочинения. М., 1961. С. 23.

² Эта версия лучше всего изложена в книге известного шекспироведа: Гиллов И. М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М., 1997.

Автор пьес хорошо знал латынь, греческий, французский и итальянский языки. Прекрасно ориентировался в вопросах географии, истории, юриспруденции, риторике, музыке, медицине, ботанике, придворном этикете, военном и даже морском деле. Не многовато для человека, не закончившего церковноприходскую школу, жена и дети которого были неграмотны, а от него самого не осталось ни клочка бумаги, написанного собственноручно?

Завещание Уилла Шакспера, составленное нотариусом с его слов, нашли через сто с лишним лет. Священник, который его отыскал, был в отчаянии. Он писал своему другу, что в завещании нет ни одного слова, которое могло бы быть связано с великим драматургом — Шекспиром. В документе были расписаны ложки, вилки, деньги, проценты, любимая мебель... А как же интеллектуальная собственность — бессмертные рукописи? Его современники — писатели, поэты, драматурги — зарабатывали на этом. Шакспер ни словом не обмолвился в завещании про рукописи, за которые, как уже говорилось, можно было получить вполне приличные деньги. Вместе с тем доподлинно известно, что за два причитающихся ему фунта длительное время таскал по судам неимущего должника.

Подводя черту под этим небольшим отступлением, можно заметить, что «шекспировский вопрос» возник из-за явного несоответствия между тем, что известно о жизни и делах Уильяма Шакспера, и стандартным набором фактов, присущих любому писателю: образование, образ жизни, наличие архива, дневников, черновых набросков будущих произведений, переписки с определенным кругом людей и т. п. И сегодня историки не прекращают исследования на эту тему, ведутся поиски документов, рассекречиваются и становятся доступными для научного изучения архивы разных стран. Может быть, в будущем мы сможем ответить на «шекспировский вопрос»...

Что же представлял собой театральный Лондон шекспировских времен? Столица Великобритании того времени мало походила на мегаполис, который мы знаем сегодня. Весь Лондон занимал приблизительно то место, где сегодня находится лондонский Сити. На Пикадилли, к примеру, находились уже пригородные усадьбы.

Улица получила название от Пикадилли-Холла, особняка, где жил Роберт Бэйкер, который в начале XVII в. сколотил состояние, торгуя модными воротничками — «пикадилами» (*piccadili*), жесткими воротничками с зубчатыми краями и широким шнурком, стягивающимся по краям.

То была разросшаяся деревня с лабиринтами маленьких улочек с населением примерно 200 тыс. человек¹. Дома стояли тесно друг к другу, образуя как бы сплошную каменную стену, в которой

¹ Булгаков А. С. Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма. Л., 1929. С. 20.

было много незаметных проулков и тупиков, пользовавшихся дурной славой. В городе царила жуткая антисанитария. Мощенные булыжником узкие улицы, скользкие от помоев, выводили порой идущего или едущего по ней на участки, совершенно непригодные для движения.

Эту картину прекрасно иллюстрирует анекдот: как-то утром горожанин, идя по своим делам, увидел посередине огромной дорожной лужи лишь голову человека в шляпе. «Сэр! Держитесь! Сейчас я сбегаю за палкой и вытащу вас из этой ямы!» — вскричал добрый горожанин. «О, не торопитесь, сэр! — ответил путник, — я сижу на лошади!»

Добавим еще несколько красок, рисуя картину лондонского быта XVI в. Ночные горшки (жорданы) выливали прямо из окон, нередко прямо на голову зазевавшимся прохожим. В городе не было никаких очистных сооружений, и река долгое время выполняла функцию очистительного коллектора. Набережные посещались гражданами только по необходимости — чтобы перебраться на другой берег. Запах, идущий от воды в городской черте, не навевал романтических мыслей: постоять у воды, полюбоваться закатом. Если поэтично настроенные любители пленэра страдали насморком, полноценно полюбоваться закатом все равно вряд ли бы получилось, уж больно мрачноват был вид: прикованные цепями к берегу преступники, ожидающие своей участи, да отрубленные головы, насаженные на пики у всех девяти лондонских городских ворот и на самом лондонском мосту.



Улица средневекового города

Лондонцы елизаветинской эпохи имели в наличии только один мост, поэтому обычно реку пересекали на многочисленных лодках, играющих (почти как в Венеции) роль такси. Ежедневная интенсивность пассажирских перевозок по Темзе из городской части в заречную оценивалась в 3–4 тыс. пассажиров, которых обслуживали 4 тыс. лодок¹.

Это был очень шумный город: уличные музыканты, демонстрирующие свое искусство, грохочущие по булыжникам мостовых колеса повозок, крики торговцев, шумные ссоры подмастерьев, драки из-за невозможности разъехаться, нежелания уступить дорогу и угрозы отправить встречного в грязную сточную канаву. Пытаясь преодолеть уличные шумы, обычный разговор в общественном месте приходилось вести громко. К этому можно прибавить и то обстоятельство, что большая часть жителей Лондона была, как правило, навеселе. Воду в городе попросту никто не пил (из-за боязни дизентерии), а чай еще не вошел в обиход. Эль (крепкое пиво) был обычным ежедневным напитком, употребляемым с каждым приемом пищи. И в промежутках между ними. Состоятельные граждане употребляли вино, которое почти все было импортным (преимущественно французским). Даже подрастающее поколение употребляло алкоголь: детям давали воду с добавлением небольшого количества вина — для дезинфекции питья. Одним словом, Лондон того времени никак нельзя было назвать городом трезвенников.

В этой главе очень много будет говориться о контрастах позднего Средневековья — без знания этих особенностей картина английского театра XVI в. будет рафинированной, выхолощенной.

Еще несколько примеров из быта интересующего нас времени. Блестящее королевское общество, в одеждах, отделанных драгоценными камнями и золотыми нитками, на пиршествах ело руками (вилки появились в Англии в 1611 г.). Мыло только входило в повседневный обиход и было в дефиците.

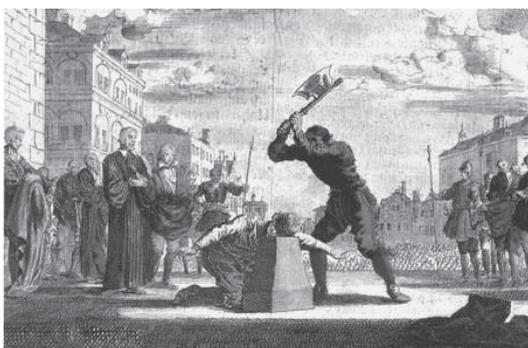
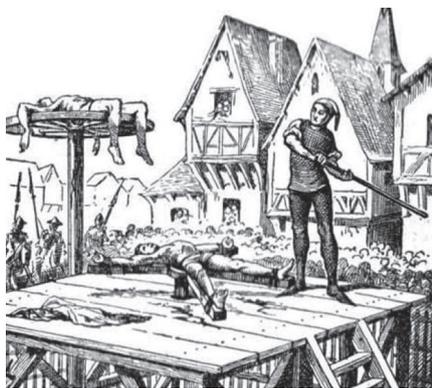
Английские хозяйки при стирке одежды долгое время использовали человеческую мочу или свиной навоз — способ, известный еще древним грекам. Отложения пота на ткани, вступая в химическую реакцию с аммиаком, который выделялся из мочи после нескольких дней ее отстаивания, образовывали жидкое аммиачное мыло. Грязь, конечно, уходила, но после обработки такого рода препаратами «морозной свежестью» белье, увы, не пахло...

Калейдоскоп всевозможных зрелищ ежедневно пронесился перед глазами обывателей. Люди всех сословий и возрастов охотно

¹ Булгаков А. С. Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма. С. 185.

толпились возле эшафотов во время публичных казней, несмотря на назидательный элемент происходящего¹, в основном оценивая лишь мастерство палача.

Своеобразным «талантом» должен был обладать палач, дающий свой жуткий «спектакль» в Тайберне, историческом месте-холме, где совершались столичные казни. От «запечных дел» мастера требовалась незаурядная сноровка для того, чтобы точно соблюсти все этапы страшного ритуала. Если исполнитель не смог отрубить приговоренному голову с одного удара топором или упустил какую-либо мелочь в процедуре умерщвления, палач мог получить от недовольной толпы насмешки или, что еще хуже, прозвище «мясника», что грозило профессиональным несоответствием и отстранением от занимаемой должности. Очень непросто современному человеку понять эстетику и нравственные нормы Средневековья...



Средневековые казни

¹ Весь ритуал публичной смертной казни свидетельствовал о том, что основное внимание судей было уделено не преступнику, а именно зрителям. Театральная зрелищность атрибутов казни, нарочитая медлительность самой процедуры, удобное время и почти всегда патологическая жестокость происходящего притягивали тысячи зрителей в места казни.

Не было дефицита в зрителях и при организации петушиных боев или травле медведя собаками, граждане азартно делали ставки в опасных состязаниях фехтовальщиков, с восторгом взирали на пышные королевские выходы. И театр не был исключением — он также был тем местом, куда с удовольствием собирался народ, чувствуя здесь свою сплоченность и единство. Еще были свежи в памяти события 1588 г., когда реальная угроза испанского вторжения заставила маленькую нацию продемонстрировать свою решимость и дать отпор Испании, защищая свою родину и религию. Патриотизм¹, прекрасный флот (и военный бог, конечно) помогли одержать победу Англии над могущественной империей. Политическая уверенность нового мирового лидера требовала своего воплощения в популярной форме искусства. Драма, перестав быть предметом потребления, развлечением, помогающим занимать досуг, входит в жизнь английского театра.

«В годы высшего расцвета шекспировский Лондон способен был предложить столичным жителям и приезжим из провинции — последних всегда было много в театрах — многообразный выбор спектаклей. Всего в городе насчитывалось около двух десятков театральных помещений на все вкусы — большие, на две-три тысячи мест (как, например, «Глобус»), и поменьше, мест на восемьсот, с крышей и без нее, подороже и подешевле. Правда, не все они действовали постоянно. Но, по крайней мере, пять-шесть спектаклей шли в Лондоне всякий божий день, и в театре оказывался каждый двадцатый лондонец²».

Классификация и архитектурные особенности английских театров елизаветинской эпохи

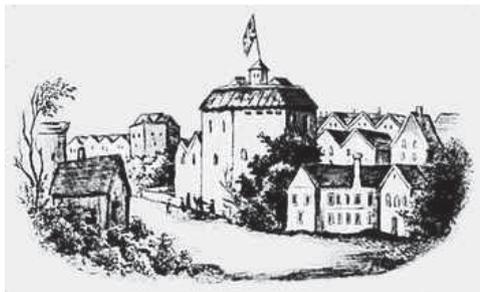
Согласно официальным сведениям, первый театр появляется в Лондоне в 1574 г. Своим указом Елизавета I дарует труппе графа Лейстера разрешение играть во всех городах страны, в том числе и в столице. Спустя 2 года, в 1576 г., в местности Шордич (англ. «прибрежная канава») было построено первое столичное театральное здание. Его построил Джеймс Бербеда при содействии богатого бакалейщика Джона Брейна. Так как это театральное здание было первым, Бербеда, недолго думая, назвал его просто — «Театр».

¹ Звучит немного патетично, но назовите какую-нибудь другую страну, где над зданием театра перед началом спектакля поднимали бы флаг и трижды трубили в трубу, используя сигнал, длительное время символизирующий появление в этом месте монарха или оглашение важного правительственного сообщения...

² Гительман Л. И. История зарубежного театра. С. 163.

В этом же году было построено здание второго публичного театра, находящегося к северо-востоку от города — «Куртина». 1576 г. был поистине эпохальным для театрального движения, так как в самом его конце возникает первый так называемый частный театр в округе Блэкфрайерс. Основателем этого театра был Ричард Фэррент — руководитель труппы детей-хористов королевской капеллы в Виндзоре. Фактически эксплуатируя детей (он им ничего не платил за выступления), Фэррент устраивает для ограниченного круга зрителей (откуда и название *privat* — частный) платные спектакли, выдавая их за «репетиции» будущих придворных спектаклей. Предприятие успешно существовало до 1584 г.

В 1598 г. истек срок действия договора аренды участка, где стояло здание «Театра», и владелец земли не захотел продлевать отношения с актерами. Решение было найдено: здание было аккуратно разобрано и воздвигнуто на другом берегу Темзы. Новый театр получил название «Глобус». Первые театральные здания строились в форме восьмиугольника (для удобства стыковки бревен), а во всем остальном походили на гостиничные внутренние дворы с крытыми галереями, где располагались места для публики, и земляным партером. Дерево искусно отделывалось под камень — здание издали выглядело невероятно красиво, напоминая средневековую башню. Как таковой крыши не было, театр был во всех смыслах общедоступным, в том числе и частым лондонским дождем. Чтобы укрыть актеров от непогоды, существовал небольшой навес над театральными подмостками. На местах, расположенных в галереях, особенно на среднем этаже, было относительно комфортно, в партере же в случае дождя вариантов не было — если хотелось досмотреть, чем закончится очередная история, приходилось обреченно мокнуть, курить зловонный табак (очищать его еще не научились) и согреться элем.



Театр «Глобус» (старинная гравюра)



Театр «Глобус» (старинная гравюра)

Начиная с 1590-х гг. южный берег Темзы, район Соутворк (*Southwark*), становится главным театральным местом Лондона. Здесь работают театры «Роза», «Надежда», «Лебедь» и знаменитый «Глобус». Строились театральные здания за пределами городской стены, так как за ней формально заканчивалась городская юрисдикция (проще было в «сельской» местности со строительными разрешениями), да и тесно было внутри крепости, оставшейся с периода раннего Средневековья: негде было построить новое общественное здание. Но существовала и более серьезная причина: хотя власти поначалу благосклонно относились к новой людской забаве, очень скоро зарождающееся театральное движение стало испытывать давление с их стороны. Отцы города стали смотреть на театр как на крайне сомнительный вид досуга, не выделяя его из имеющегося перечня лондонских забав и развлечений, вредный для размещения в пуританском Сити. Поэтому первые лондонские театры возникли за чертой города. Их возводили в пригороде подчас рядом с загонами для травли медведей или аренами для петушиных боев, неподалеку от таверн и публичных домов. «В глазах пуритан это еще больше компрометировало сценическое искусство, хотя не актеры были повинны в том, что их поставили в необходимость играть в таком дурном соседстве»¹.

¹ Аникст А. А. Шекспир. М., 1964. С. 120.



Карта средневекового Лондона

Приведем краткий список лондонских стационарных театров с датами их функционирования¹:

Название	Период работы
«Театр»	1576–1598
«Куртина»	1576–1627
«Роза»	1587–1625
«Блэкфрайерс»	1576–1584 1596–1655 (перестроенное здание)
«Лебедь»	1595–1632
«Глобус»	1598–1613 1614–1645 (новое здание после пожара)
«Фортуна»	1599–1621
«Красный бык»	1605–1683
«Надежда»	1613–1682
«Феникс» (бывший «Кокпит»)	1617–1684
«Сольсбери Корт»	1629–1666

¹ Мокульский С. С. История западноевропейского театра. М., 1956. Т. 1. С. 509.

В 1572 г. своим указом Елизавета I повелела всем актерам приписаться к челяди любого из высокопоставленных вельмож королевства. В противном случае странствующие актеры приравнивались к бродягам, а с ними разговор у властей был короткий, и клеймо на лице раскаленным железом могло быть самым меньшим злом, выпавшим на долю пойманного и обвиненного в бродяжничестве человека. По иронии судьбы указ, казалось бы, направленный против театра, на деле обернулся благом для актеров. В ситуации жесткой конкуренции среди трупп за высочайшее покровительство произошел естественный отбор, было ликвидировано большое количество посредственных любительских трупп, отныне актерские коллективы собирались только на профессиональной основе. Высокопоставленный вельможа, чьими «слугами» формально являлись артисты, в случае нападков на труппу со стороны муниципалитета обычно вступался за «своих». В случае, если не хватало собственного административного ресурса решить возникшую проблему, в ход шла «тяжелая артиллерия» в виде сурового Тайного Совета, высшего органа при королеве. Перечить Тайному Совету означало идти против воли королевы. Охотников не находилось.

Шекспировская труппа именовалась Слугами Лорда Камергера¹. Труппа театра «Роза» — главный конкурент шекспировского «Глобуса» — называлась Слугами Лорда Адмирала.

Финансово-экономическая сторона деятельности театров.

Публикация пьес. Вопросы авторства

Общественные столичные театры нечасто приглашались во дворец. Как правило, на Рождество они давали несколько спектаклей перед Ее Величеством. Придворные спектакли оплачивались, но крайне скупо, поэтому труппе приходилось жить с ежедневных спектаклей. Непросто зарабатывать актерский хлеб. Театр не работал только по воскресеньям. Актер должен был обладать отменным здоровьем, позволяющим выдерживать значительные физические нагрузки, способностью быстро заучивать огромные массивы текста и возможностью играть в одном представлении несколько ролей, легко переключаться из жанра в жанр: сегодня играет в драме, завтра в комедии. В случае, если действовали какие-либо специальные декреты (общественные места закрывались на время

¹ В 1603 г., когда на английский престол взошел Джеймс I, труппа стала называться Слуги Короля (*King's men*). Годом позже труппа получает первую разовую субсидию от короля на развитие — 30 фунтов.

эпидемий, постов, пожаров или траура из-за кончины кого-нибудь из монаршей фамилии), театрам могли запретить работать на неопределенный срок¹. С учетом вышеперечисленных ограничений театры работали примерно 30–35 недель в году. В обычное время театры работали и старались наверстать упущенное, и актеры в этот период имели вполне приличный месячный доход. Опытный актер получал 40 шиллингов в неделю². Зададим здесь наши любимые вопросы: а много это или мало — 40 шиллингов в неделю? Сколько стоил входной билет в английский театр эпохи Возрождения?

Напомним, что до XVIII столетия в Европе, а на Британских островах еще дольше, действовала шестидесятеричная денежная система: 1 фунт = 20 шиллингов, крона (талер) = 5 шиллингов, шиллинг = 12 пенсов, пенс = 4 фартинга, самая мелкая монета.

Литровая кружка пива стоила 1 пенс, а любимая закуска пиратов — бекон — всего 6 пенсов за целый килограмм. Свежий хлеб из муки высшего сорта стоил 5 пенсов за 1 кг. Сытых и пьяных состоятельных лондонцев отвозили домой из паба на кэбе за 4 пенса. 1 кг говядины стоил 4 пенса, 1 кг сыра — 6 пенсов, 1 кг масла — 8 пенсов, гусь — 1 шиллинг. Обычная рубашка — 1 шиллинг, сюртук — 1 крона, кровать стоила 20 крон. Бык стоил 7 крон. Хорошая лошадь стоила от 100 крон.

Теперь о доходах. Скотник или пастух получал 2–3 пенса в день. Работник мануфактуры и ремесленник — 6 пенсов. Помощник в торговой лавке зарабатывал 6–9 пенсов. А приказчик (сегодня — менеджер по продажам) в Лондоне получал целый шиллинг за день работы. Рабочий день составлял 10–14 часов. Работали тогда шесть дней в неделю. Слуга обычно получал зарплату 2 кроны в месяц плюс еда, крыша над головой и, как правило, старые вещи хозяина. Представительный и солидный дворецкий с рекомендательными письмами имел не более 5 крон в месяц. Учителя, гувернантки, няньки получали жалованье в размере 2–3 кроны плюс еду и жилье. Профессиональный солдат нанимался в наемные армии за 3–5 крон (талеров) в месяц³, месячное жалованье капитана корабля составляло 24 фунта⁴.

¹ Однажды, из-за чумы, театры не работали почти два года: с 1592 г. по май 1594 г. Часть театров закрылась, многие актеры вынуждены были сменить профессию, кто-то уехал в длительные заграничные гастроли.

² Ступников И. В. Английский театр. Конец 17 — начало 18 века. Л., 1986. С. 114.

³ Пядышев Д. Цены и жалования XVI–XVIII вв. URL: http://www.talers.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=56&Itemid=105

⁴ Чекуров М. В. Так гласил морской закон (очерки истории морской службы в эпоху парусного флота). М., 1998. С. 10.

Разовый гонорар драматурга за пристроенную в театр пьесу — 6 фунтов, в XVI в. это была заработная плата за 4 месяца квалифицированного ремесленника. На эти деньги, согласно данным Национального архива Великобритании, можно было купить 17 тонкорунных овец или 3 коровы¹, а ведь пьесу еще нужно было умудриться продать (заинтересовать руководителя театра или пайщиков, принимающих решения по репертуару), да и гонорар, напоминаем, был разовый, не каждый же месяц удастся написать, скажем, «Гамлета». Что ж, труд драматурга ценился невысоко, и, как правило, судьба их была типична и печальна — будучи проблемными жильцами какого-нибудь дешевого постоялого двора, они рано уходили из жизни, спиваясь от невозможности полноценно реализовать свой творческий потенциал, вынужденно берясь за дешевые статьи, переводы, рифмованные любовные признания состоятельных граждан.

В этом смысле работа актера была более престижна и выше оплачиваема, чем труд на литературном поприще, и, зарабатывая в стабильный период работы театра по 40 шиллингов в неделю (около 8 фунтов в месяц), актер-премьер мог достаточно уверенно смотреть в завтрашний день. Если деньги не «жгли карман» и артист умел делать накопления. А. А. Аникст в своей книге «Шекспир» упоминает о покупке Уильямом Шекспиром, после того как он отошел от дел, дома с двумя амбарами в Стратфорде за 60 фунтов. Стратфорд — не Лондон, провинциальный город, цены на недвижимость не те, что в столице, но, повторимся, при грамотном использовании доходов, получаемых на пике своей карьеры, актеры имели возможность обеспечить свою старость.

О ценах на билеты. Как и в других странах, цена на входной билет существенно зависела от места. Самые дешевые места были, как обычно в то время, в партере². Места — это, конечно, громко сказано, за возможность постоять перед сценой на утоптанной земле и под открытым небом (тентом, защищающим от частых лондонских дождей в первых театрах, напомним, была укрыта только сцена) городской плебс платил 1–2 пенса. Столько же стоили места на верхних галереях. Стоимость места в ложе доходила до 1 шиллинга. И. В. Ступников пишет: «В дни премьер цены на

¹ Национальный архив Великобритании. Экономический калькулятор. URL: <http://www.nationalarchives.gov.uk/currency/results2.asp#mid>

² Еще два столетия эти места зрительного зала будут бюджетными и не самыми престижными.

билеты удваивались. Согласно старинной традиции, «новая пьеса, равно как и джентльмен в новом платье, требует особого внимания: ее первое появление надобно оценить вдвойне»¹.

Партер *yard* был специфической чертой, характеризующей английские публичные театры. В частных театрах партер был устроен по-другому: там были сидячие места, подмастерья и простолудины не могли себе позволить из-за дороговизны билетов (от 6 пенсов до 8 шиллингов) посещать такие заведения, и зрительный зал наполнялся приличной публикой: опрятно одетыми состоятельными гражданами с женами, представителями аристократии и проч. Сохранилось немало свидетельств о буйном нраве зрителей, наводнявших партеры общественных театров Англии. От их реакции зависела судьба спектакля, и драматурги, и актеры вынуждены были считаться с их мнением, в душе их глубоко презирая.

В источниках встречается насмешливое упоминание драматургов о «*understanding gentlemen*» (игра английских слов: *understanding* имеет двойное значение — «стоящий ниже» и «понимающий» джентльмен). Не имея возможности высказать публике, заполняющей партер, все в лицо, драматургу оставалось сомневаться в их способности понять глубинный смысл пьесы. Не говоря уже про определение *gentlemen*...

Большинством сведений об английском театральном быте шекспировской эпохи мы обязаны архиву Филипа Хэнсло. Ведя скрупулезнейшим образом свои финансовые дела, записывая даже самые незначительные мелочи, Хэнсло за многие годы своей деятельности, ведя ежедневные рутинные записи, создал, сам не ведая, уникальные письменные свидетельства внутренней жизни театра ушедшей эпохи — периода, когда еще не было театральной критики, рецензий, да и, собственно, обычая фиксировать факты из повседневной жизни. От всей жизни человека эпохи Возрождения порой оставалась пара записей в церковной книге: родился тогда-то и умер тогда-то да скудные судебные сведения о мелком правонарушении или штрафе.

Хэнсло был первый известный театральный импресарио, опытный делец, долгое время твердой рукой правивший своим театром. Большинство актеров его труппы финансово от него зависели. Ведущим актером его труппы был легендарный Эдуард Аллейн, прекрасно игравший драматические роли в пьесах Кристофера Марло. Для того чтобы контролировать поведение «звезды», не слишком зависящей от него, Хэнсло поступил расчетливо и дальновидно:

¹ Ступников И. В. Английский театр. Конец XVII — начало XVIII века. С. 302.

женил премьеру на своей приемной дочери, сделав его пайщиком своей империи. К слову сказать, кроме театра у Хэнсло были в собственности торговые лавки и публичные дома. Его театр, как уже говорилось, назывался «Роза», а публичный дом, находящийся неподалеку, был известен как «Маленькая роза». Так что горожане, посещающие этот район на южном берегу Темзы в поисках развлечений, могли по своему усмотрению составить индивидуальный «букет из роз». Самый дешевый билет на посещение «Розы» стоил, как уже говорилось, 1 пенс, посещение «Маленькой розы» стоило минимум в два раза дороже. Такой уровень цен (только отчасти, конечно) объяснял массовую любовь простолудинов к театру: он был по-своему понятен, был и доступен.



Театр «Глобус». Лондон (современная реконструкция)

Мы уже говорили о том, что труд средневекового драматурга был в материальном смысле неблагоприятным занятием. Пьеса

писалась для конкретного театра, часто под конкретных актеров. Так, Шекспир, пайщик «Глобуса», вошедший в число пайщиков интеллектуальной собственностью — пьесами, писал пьесы как драматург с режиссерским мышлением, очень хорошо представляя, кто будет «оживлять» на сцене его персонажей. Известна хронология шекспировских пьес: «Ромео и Джульетта» (1595), «Гамлет» (1601), «Отелло» (1604), «Король Лир» (1605), «Макбет» (1606) и т. д. Главные роли в «Глобусе» играл Ричард Бербедрж. По мере своего естественного старения и его персонажи становились взрослее, более того, становится понятной фраза, сказанная в «Гамлете» королевой Гертрудой Гамлету в сцене поединка с Лаэртом, когда она говорит, что Гамлет «тучен и одышлив». Гамлет тучен?! Наблюдая длинную вереницу современных образов Гамлета, мы привыкли воспринимать датского принца, возвышенного поборника правды, как человека не с телосложением, а скорее — с «теловычитанием», словом, очень стройного. Между тем точно известно, что Ричард Бербедрж, для которого, собственно, и писалась изначально эта роль, обладал очень солидной комплекцией. В те времена было сложно представить ситуацию, чтобы спектакль шел одновременно в двух театрах. Пьеса имела ценность, если была поставлена в театре, пользовалась спросом у публики и давала хорошие кассовые сборы. В этой связи пьесу тщательным образом охраняли от возможного воровства. Ни один актер не получал на репетиции всей пьесы целиком, каждому выдавался на руки только текст его роли. Длинной узкой лентой текст наматывался на небольшую бобину и веревочкой крепился на шее актера. В процессе репетиции актер, разматывая рулон, заучивал эти метры и рифмы. Единственный полный вариант пьесы хранился (кроме драматурга) у «самого честного» человека в театре — у суфлера. Назывался английский суфлер¹ в XVI в. не *prompter*, как сейчас, а *book keeper*, дословно «хранитель книги».

Текст пьесы можно было украсть двумя способами. Первый способ заключался в том, что на спектакль попадали люди, владеющие навыками стенографии, способные на ходу записывать текст, произносимый актерами. Занятие это, прямо скажем, было опасным: в отличие от воров-карманников, постоянно срезавших кошелек

¹ Суфлер — одна из важнейших фигур средневекового театра по координации представления. В инвентаре суфлера, кроме бумаги, перьев и чернил, имелись колокольчик и свисток. По свистку переносились (менялись) декорации, а колокольчик оповещал оркестр о музыкальном вступлении.

в театрах, которым при поимке с поличным могли отрезать ухо за содеянное, «пирата»¹, пойманного на спектакле за стенографированием пьесы, могли запросто вывести за пределы театра и ударом ножа отправить к праотцам. Дикие контрасты времени: в эпоху Ренессанса, когда человеческое достоинство, внутренний мир и переживания стали цениться превыше всего, сама жизнь порой не стоила и фаринга.

Второй способ воровства пьесы заключался в попытке подкупить кого-нибудь из актеров. Актеров-пайщиков, участвующих в распределении прибыли, подкупать было бессмысленно, оставались только актеры-аксессуары, получавшие за свои небольшие роли на выходах сущие гроши. За несколько репетиций, а потом и в течение проката спектакля предатель мог запомнить и записать весь текст. Именно таким образом в 1603 г. и вышла «пиратская» версия «Гамлета». Годом позже, в 1604 г., вынужденно была опубликована авторская версия. Уже в XX в. шекспироведам пришла в голову мысль установить личность того, кто украл и перепродал «Гамлета». Логика рассуждений была проста: есть два издания с интервалом в 1 год; «пират» в своей версии максимально точно воспроизводил свой текст (что естественно), а также те сцены, в которых он участвовал. Все остальные монологи воспроизводились вором лишь приблизительно, часто убивая первоначальный авторский смысл. Методом сопоставления двух текстов, а также возможных вариантов измены среди актеров на выходах был установлен предатель. Им оказался актер, игравший роль офицера Марцелла².

Актеры и актрисы, их социальный статус

Упомянем еще некоторые характерные особенности театрального дела описываемой эпохи. Театр был мужским делом. Нет, никаких запретов на посещение театра женщинами не было, но если дама планировала поход в театр, она обязательно должна была явиться туда в сопровождении человека, способного постоять за ее честь. В противном случае пришедшей в одиночестве женщине непосредственные театралы из партера начинали выказывать недвусмысленные знаки внимания.

¹ Примерно в это время в «сухопутный» обиход начал входить данный термин, означавший преступное завладение чужой интеллектуальной собственностью.

² Забавно в этой истории то, что именно Марцеллу принадлежит фраза в 4-й сцене 1-го действия «Гамлета» — «Прогнило что-то в Датском королевстве».

Как и в древнегреческом театре, на английской сцене XVI в. не было женщин, их роли играли юноши¹. Для придания коже белого (женского) оттенка актеры использовали свинцовые белила, нерастворимую минеральную краску. Ядовитые компоненты белил приводили к отравлению организма и сильнейшим аллергическим реакциям кожи. Существует версия, говорящая о том, что актеры, не способные вызвать вовремя нужную эмоцию, смазывали белилами кожу под глазами, и от этого глаза сильно слезились, помогая артисту получить нужный «театральный» эффект.

Примерно через полвека, в период Реставрации, когда в технологическом смысле устройство театра усложняется и совершенствуется (начинают применяться кулисы, большие расписные декорации и проч.), на подмостках английского театра появляются актрисы, которые заменили женоподобных молодых людей в женских ролях. Профессия актрисы в пуританской Англии была, мягко говоря, не в почете, и первые женщины-актрисы должны были обладать изрядным мужеством, чтобы выходить на сцену в такой непростой обстановке.

Первые актрисы пришли в театр из частных пансионатов. В то время, когда женское образование находилось на очень низком уровне, профессия актрисы стала казаться многим девушкам многообещающей и заманчивой: театр открывал для них дорогу в свободный мир, дававший возможности для личностного развития. Это была одна из немногих альтернатив судьбе, с рождения уготованной представительницам прекрасного пола: строгое английское общество видело женщину лишь хранительницей домашнего очага, и избыточные знания лишь мешали бы ей эффективно выполнять свои обязанности. К сожалению, в театре оставались единицы из числа дам, дерзнувших войти в храм Мельпомены: невероятно трудно было бедной и одинокой женщине себя достойно материально обеспечить. Решение подсказывала сама жизнь — либо выходить замуж за актера, либо становиться на некоторое время содержанкой богатого джентльмена. Обычно после нескольких лет жизни на содержании женщина окончательно уходила из театра и заканчивала свои дни в одном из лондонских притонов. На сцене оставались лишь те, кому благоволила судьба и кто по-настоящему был предан своей актерской профессии.

¹ Какой силой воображения должны были обладать зрители театра эпохи Шекспира, чтобы раз за разом очаровываться, скажем, сценой у балкона в «Ромео и Джульетте», если обе роли играли мужчины!

Технологическое оформление спектакля.

Театральная реклама XVI в.

Немного об устройстве сцены, световых и звуковых эффектах. Сценическая площадка английского театра XVI в., подобно носу корабля, врезавшегося в прибрежный песок, глубоко входила в партер. Сама плоскость сцены имела небольшой уклон в сторону просцениума, который украшался парадной резной аркой. Зрители партера, окружавшие сцену с трех сторон, смотрели спектакль и периодически вступали в перебранку с гражданами, сидевшими на стульях на сцене. Эти зрители, приходившие в театр исключительно покрасоваться своим новым костюмом, мешали всем: актерам они уменьшали игровое пространство, зрителям партера загромождали сцену и своими громкими разговорами не позволяли полноценно воспринимать диалоги.

Основная часть спектакля происходила на авансцене, которая была лучше всего освещена. Внутренняя часть сцены, где располагались декорации, находилась в полумраке. Слабый мерцающий свет, колыхание теней на стенах вызывали ощущение чего-то сверхъестественного в театральном действе. Для освещения использовались восковые и сальные свечи. Жир для свечей был дешев и легкодоступен, поэтому такие свечи были наиболее распространенными много столетий. Сальные свечи сгорали быстрее восковых, выделяя при горении специфический запах и сильно коптя. Восковые свечи не имели недостатков, присущих сальным свечам, они давали ровное, чистое, долгое горение, однако стоили дороже и использовались в театре в особых случаях, например, при посещении спектакля членами королевской семьи. Как правило, общественные спектакли шли в дневное время и дополнительного свечного освещения требовался самый минимум, для обеспечения специальных эффектов. Спектакли в частных театрах и при дворе могли начинаться в любое время, и, соответственно, в этом случае требовалась серьезная подготовка осветительных люстр, способных равномерно осветить сценическое пространство.

Для звуковых эффектов использовали как стилизованные, так и «натуральные» шумы: раскат грома, к примеру, могли воспроизвести, ударяя по железному листу чем-нибудь тяжелым, а вот сценические звуки выстрелов нередко получали естественным образом — холостым выстрелом из настоящего оружия. Это технологическое несовершенство и привело к несчастью в театре «Глобус» в 1613 г.: во время премьеры шекспировского «Генриха VIII» там

случился пожар. Накануне, по случаю, труппой была приобретена списанная пушка. В сцене появления короля в резиденции кардинала Уолси должны были раздаться выстрелы, приветствующие монарха. Во время холостого выстрела горящий пыж, вылетевший из жерла пушки, попал в соломенную крышу над глубинной частью сцены. Пламя с декораций быстро перекинулось на само деревянное здание театра, и за два часа «Глобус» выгорел до основания.



Театр «Глобус»

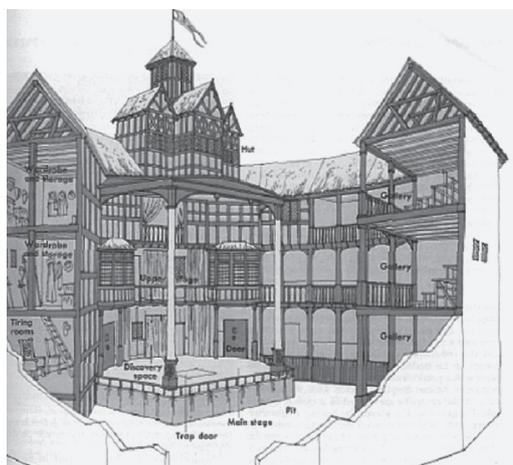


Схема театра «Глобус»

Говоря о декорационном искусстве описываемого периода, можно отметить, что в нашем понимании декораций не было, и, чтобы обозначить место действия, обычно использовались отдельные

элементы реквизита. Так, ветка символизировала лес, кровать — опочивальню и т. д.

Перед началом спектакля выходил специальный человек, который обращался к публике, прося ее призвать себе на помощь силы воображения, чтобы увидеть на этой небольшой площадке бескрайние поля, непроходимые леса, бесконечные морские просторы и сцены славных битв многотысячных армий.

Судьба спектакля зависела от многих обстоятельств, но успех целиком определялся в день премьеры, напрямую завися от реакции партера. Подмастерья, матросы, лондонский плебс своими пенсами «голосовали» за понравившийся спектакль. Самые богатые сборы театр получал в период с ноября по февраль. День премьеры тщательно выбирался: организаторы смотрели, нет ли в этот день в Лондоне каких-либо еще массовых мероприятий, которые не позволят наполнить зрительный зал. Лучшим днем для премьеры считалась суббота.

Важным структурным элементом спектакля была музыка, при помощи ее создавалась особая эмоциональная атмосфера. Английские драматурги эпохи Возрождения отдавали предпочтение скрипке, флейте и гобою. Использовалась также и гитара — любимый инструмент аристократии, на которой в пьесах музицировали актеры, играющие роль светских кутил и ловеласов. Перед началом представления обязательно звучала приятная музыка, чтобы избавить публику от томительных минут ожидания начала действия. Некоторые же зрители приходили специально заранее, чтобы насладиться прекрасным исполнением музыкальных произведений. Первоначально оркестр располагался над сценой в глубине сценического пространства, и называлось это место «музыкальный чердак». Спустя годы эволюций и поисков оптимального месторасположения он занял привычное для нас место — между сценой и партером уровнем ниже.

О рекламе. Первые театральные афиши были рукописные. Их обычно развешивали на столбах рядом с театром и в густонаселенных местах. В XVI в. на афише крупными буквами писалось лишь название театра и спектакля. В верхней ее части неизменно располагался государственный герб с латинской надписью «Да здравствует король!». Использовалось преимущественно два цвета: красный и черный. Афиши красного цвета обычно делали в дни премьер или бенефисов. Значительно позже, в XVIII в., на афише уже стали указывать актеров, занятых в спектакле, и время начала спектакля. Имя драматурга отсутствовало.

После запрета театрам в 1700 г. расклеивать свои афиши по городу объявления о предстоящих спектаклях стали печатать газеты. В газетных публикациях быстро появилась другая крайность: после долгого периода сверхлаконичного информирования зрителей о предстоящем представлении в рекламу спектакля стали добавлять большое количество дополнительных, порой малозначащих сведений. Так, наряду с названием спектакля и актерским составом, можно было найти адрес книжного магазина, в котором продавался текст пьесы, цены на билеты по всем категориям, информацию о том, по чьей высочайшей просьбе дается представление, краткое содержание пьесы, особенности машинерии и технические эффекты, ожидающие публику. Описывался оркестр, перечислялись музыкальные инструменты, расхваливалась актерская игра. Театральные программки в лондонских театрах появились лишь в 1760-х гг. как заимствование из французского театрального опыта. В них часто печатались тексты длинных писем или каких-либо посланий, чтобы публика, заранее с ними ознакомившись, имела возможность, отвлекаясь в скучных местах, не потерять смысловую нить действия.

Завершая этот краткий обзор, охватывающий период в 66 лет (1576–1642), можно сделать следующие важные выводы:

1. Английские театры конца XVI — начала XVII в. делились на три группы: общественные театры («Фортуна», «Глобус», «Роза», «Лебедь» и др.), частные театры («Дети Виндзорской капеллы», «Дети Королевской капеллы», «Дети собора Св. Павла», «Дети для увеселения Короля» и др.) и дворцовые театры («Кокпит при Дворе»). К концу исследуемого периода виден несомненный интерес со стороны публики к профессиональным группам; интерес к детским театрам, наоборот, практически угасает. Происходят и серьезные изменения в репертуарной политике.

2. Государство, введя ряд запретительных норм (закрепление групп за вельможами, предоставление площадок под строительство театральных зданий), способствовало успешному развитию театрального дела и появлению значительного количества профессиональных групп, успешно конкурирующих друг с другом, закладывая основы национальной театральной школы.

3. Пройдя определенный эволюционный виток в своем развитии, английский театр продолжил совершенствоваться, пойдя по смешанной схеме: взяв на вооружение управленческие достижения общественных театров, удачно совместив их с устоявшимися принципами организации зрительного зала и сценического пространства, наработки частного и придворного театров.

Приближался 1642 г. В стране все сильнее проявлялась власть растущего нового буржуазного класса. «Пригодившись» и при дворе для услады монархов, на заречье для развлечения плебса и в частных постановках для образованных людей, театр невольно стал яблоком раздора во вспыхнувшей политической борьбе между средней буржуазией и дворянскими кругами, поддерживающими абсолютную власть. Так получилось, что профессиональный театр, возникший изначально для удовлетворения эстетических потребностей зарождающегося буржуазного класса, с течением времени перестает отвечать идеологическим принципам, исповедуемым пуританским большинством. Считая театр пережитком королевского режима, новая власть, уничтожая остатки феодальной системы, сметает и театр, рассматривая его как социально чуждый элемент, не вписывающийся в новые законы жизни английского общества. Указом английского парламента в 1642 г. и еще двумя указами позднее, в 1647 и 1648 гг., был введен окончательный запрет на публичные спектакли.

Ни в одной стране, кроме Англии, не было «двойного ренессанса» театрального дела, ситуации, когда на самом пике развития театр был бы запрещен на государственном уровне на длительное время. В 1660 г. происходит реставрация королевской власти, в страну триумфально возвращается из Франции, где нашел радушный прием при дворе Людовика XIV, тридцатилетний Карл II Стюарт. Театральная жизнь вспыхивает в Англии с новой силой и выходит на очередной виток своего развития и с идеологической, и с организационной точки зрения, тем не менее еще очень длительное время функционируя на коммерческой основе без постоянной финансовой государственной поддержки, но уже глубоко интегрированная в социум.

Контрольные вопросы

1. Дайте краткую экономическую и политическую характеристику Англии эпохи правления Елизаветы I.
2. Назовите особенности английских театральных сооружений эпохи правления Елизаветы I.
3. Перечислите основные типы театров и театры, работающие в Лондоне XVI–XVII столетия до 1642 г.
4. Назовите основные этапы становления английской драматургии.
5. К какому типу театра принадлежал «Глобус»? Кто мог его посещать?

6. К какому типу театра принадлежал «Кокпит при Дворе»? Кто мог его посещать?

7. К какому типу театра принадлежал «Дети для увеселения Короля»? Кто мог его посещать?

8. Назовите особенности функционирования всех трех типов театров.

9. Почему и когда в истории развития театрального дела произошел «двойной Ренессанс»?

Список рекомендуемой литературы

Основная

Акройд П. Лондон. Биография / П. Акройд. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2009.

Аникст А. А. Шекспир / А. А. Аникст. М.: Молодая гвардия, 1964.

Гилилов И. М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна великого Феникса / И. М. Гилилов. М.: Международные отношения, 1997.

Мокульский С. С. История западноевропейского театра / С. С. Мокульский. М.: Искусство, 1956. Т. 1.

Ступников И. В. Английский театр. Конец XVII — начало XVIII века / И. В. Ступников. Л.: Искусство, 1986.

Дополнительная

Английская буржуазная революция XVII века / под ред. Е. А. Косминского и Я. А. Левицкого. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954.

Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век / А. В. Бартошевич. М.: Искусство, 1994.

Булгаков А. С. Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма / А. С. Булгаков. Л.: Академия, 1929.

Зварич В. В. Нумизматический словарь / В. В. Зварич. Львов: Вища школа, 1980.

Рябцевич В. Н. О чем рассказывают монеты / В. Н. Рябцевич. Минск: Народная osveta, 1977.

Тогоева О. И. Казнь в средневековом городе: зрелище и судебный ритуал. Город в средневековой цивилизации Западной Европы. Т. 3: Человек внутри городских стен. Формы общественных связей / О. И. Тогоева. М.: Наука, 1999.

Интернет-ресурсы

Лондон времен Шекспира. URL: <http://shekspir-dramaturg.ru/london-v-zhizni-shekspira/5/>

Программа Национального архива Великобритании сравнения стоимости английских денег начиная с 1270 года. URL: <http://www.nationalarchives.gov.uk/currency/default.asp#mid>

Пядышев Д. Б. Цены и жалованья XVI–XVIII вв. URL: http://www.talers.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=56&Itemid=105

Стоимость денег. URL: <http://bdv-collection.livejournal.com/2617.html>

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА

*Simul et singulis*¹

В середине XVII в. европейский театр приходит в упадок. Это было вызвано усилением роли церкви в Италии и Испании, ее попытками вернуть себе неограниченную власть, привычную со времен Средневековья. В Англии к этому времени к власти пришли пуритане² и с театром поступили очень просто — закрыли. Несколько десятилетий английское театральное дело было под строгим запретом, была утеряна преемственность актерских школ, прервались актерские династии. За это время англичане успели забыть имя Шекспира.

Из небытия его вернул не кто иной, как Вольтер, вынужденно покинувший Францию и приехавший на туманный Альбион для изучения английской культуры. В течение 3 лет (с 1726 по 1729 г.) изучая политический строй Англии, ее науку, философию и литературу, он наткнулся в одной из библиотек на рукописи уже никому неизвестного драматурга. Вольтер смог по достоинству оценить труды Шекспира и по возвращении на материк стал всячески способствовать популяризации этих произведений.

Вот в это самое время на европейском политическом небосклоне зажигается звезда нового лидера — Франции, государства, два столетия определявшего не только европейскую, но и мировую политику.

После долгих и жестоких религиозных войн во Франции в XVII в. устанавливается прочная королевская власть, которая пользовалась поддержкой горожан в борьбе с феодальной знатью. Экономический, политический и культурный расцвет Франции приходится на время правления двух монархов: Людовика XIII и его сына Людовика XIV.

Исторической справедливости ради стоит упомянуть еще одну политическую фигуру — герцога де Ришелье, основателя Фран-

¹ Общее целое, созданное трудом и талантом каждого в отдельности (лат.). Девиз театра «Комеди Франсез». На медали театра, выполненной в 1681 г., был изображен улей, возле которого вьются пчелы, — философский смысл неуловимого перехода индивидуального в коллективное.

² Пуритане (лат. *purus* — чистый) — английские протестанты. В переносном смысле — люди строгих нравственных правил, носящих зачастую только внешний, показной характер.

цузской академии. Открытая им в 1635 г. Академия стала официальным государственным цензурирующим органом в литературе и драматургии.

В отечественной литературе его деятельность в должности главы правительства («главного министра короля») получила одностороннее освещение. Не добавили объективности к портрету Ришелье ни роман А. Дюма «Три мушкетера», ни его советская экранизация: изображение как самого кардинала, так и политической обстановки вокруг него (своеобразной «конкуренции» между королем и кардиналом и верными им людьми) мало соответствует исторической правде. Арман Жан дю Плесси, герцог де Ришелье, кардинал Римско-католической церкви, глава правительства Франции, доктор философии, генерал-лейтенант французской армии, драматург, написавший 6 пьес, он был верным соратником Людовика XIII, его «правой рукой» в деле укрепления в стране абсолютной монаршей власти.

Именно под личным руководством Ришелье в 1628 г. была взята неприступная город-крепость Ла-Рошель. Проанализировав прежние безуспешные попытки взять крепость, Ришелье, в совершенстве владея основами военного искусства и прекрасно зная военную историю, предлагает на первый взгляд совершенно безумный вариант, позаимствованный из арсенала Александра Македонского. За шесть месяцев была возведена дамба, и Ла-Рошель, отрезанный от моря и не получая постоянного подкрепления, спустя два месяца пал. Эта победа оказала существенное влияние на ход военных действий между Францией и Англией и на исход французской гражданской войны.

Точно так же, как и в Древней Греции, где смена родового строя на рабовладельческий с элементами демократии дала новый толчок развитию греческого общества, абсолютная монархия во Франции выступила дееспособной политической силой, объединяющей нацию и умело руководившей этим единением. За сто лет страна из отсталого и политически раздробленного государства превращается в сверхдержаву. В XVIII в. Франция обладает половиной всех денег, обращавшихся в Европе¹.

Одновременно с расцветом абсолютизма в искусстве создается новый стиль, получивший название *классицизм* (от лат. *classicus* — образцовый). В основе французского классицизма лежали идеи *рационализма* Декарта и философские взгляды, изложенные еще в античности Аристотелем и Горацием и утверждавшие личность человека как высшую ценность бытия.

Рене Декарт (Картезий) (1596–1650) — величайший французский философ, физик, математик, физиолог. Ему принадлежит знаменитая фраза: «Я мыслю,

¹ Матвеев А. Французская революция. Ростов н/Д, 1995. С. 33.

значит я существую». Создатель аналитической геометрии, автор метода радикального сомнения в философии. Его теоретические исследования в области рефлексологии через двести с небольшим лет легли в основу научных экспериментов знаменитого русского ученого, первого российского лауреата Нобелевской премии — Ивана Петровича Павлова.

Для классицизма характерна строгая иерархия жанров, которые делятся на высокие (трагедия, ода, эпопея) и низкие (комедия, басня, сатира). Каждый жанр имеет ряд признаков, смешение жанров не допускается. Обязательным было соблюдение правила трех единств: времени, места и действия. Эстетика классицизма направлена в первую очередь на просвещение и наставление, обращая внимание граждан на возвышенные примеры, идеализируя действительность и отказываясь от изображения сложной и многоплановой реальности.

В характерах действующих лиц, как правило, выделялась лишь одна основная черта, что придавало определенную статичность персонажу. Ничего не усложняя в трагедийной интриге, автор должен был как можно точнее донести до публики главную назидательную мысль произведения, способствуя возвышению нравов и давая примеры нравственного поведения. Конфликт между общественным долгом и страстью обязательно решался в пользу долга, в случае, если главному герою не хватало собственных сил сделать правильный жизненный выбор, автор «убивал» его, подчеркивая тем самым идею самовозвышения человека через служение государству.

Утверждение классицизма способствовало развитию и совершенствованию сценического искусства, достигшего своей вершины в трагедиях Расина и Корнеля и в комедиях Мольера.

Итак, до XVII в. французский театр, будучи представлен самому себе, практически не развивался, ограничиваясь показом различных фарсов и аттракционов на ярмарках и просто на улице.

Уместно будет привести здесь пример необычного театрализованного представления. В 1530-х гг. в больнице города Лиона работал врач по имени Франсуа Рабле, автор знаменитой книги «Гаргантюа и Пантагрюэль». Некоторое время он устраивал для горожан так называемый анатомический театр: принародно вскрывал тела преступников или бродяг, комментируя при этом свои действия. Были «мужские» и «женские» дни. Люди приезжали из других городов, чтобы поглазеть на диковинное зрелище.

Особой популярностью у простолюдинов пользовался кукольный театр *марионеток*¹. Профессионально не развиваясь и будучи

¹ Обычно источники дают определение этого слова в переводе с итал. *mari-onetta* — разновидность управляемой театральной куклы при помощи нитей или

уделом бродячих актеров с примитивным фарсовым репертуаром, французское театральное искусство не могло составить достойную конкуренцию итальянским гастролерам с их высочайшим мастерством и собственной яркой исполнительской манерой. Значение комедии дель арте во Франции описываемого времени трудно переоценить, именно она дала первый толчок развитию и поиску французскими мастерами сцены своего собственного пути, постепенно перенося центр тяжести с импровизационной составляющей актерской игры на литературную основу.

Архитектурные особенности первых французских театральных зданий

В 1628 г. в Париже в *Бургундском отеле*¹ начинаются первые театральные представления, проходившие под покровительством Людовика XIII. Постепенно начинает формироваться профессиональная театральная среда, возрастает внутренняя и внешняя конкуренция. В сравнительно короткие сроки монополия Бургундского отеля оказывается нарушенной, в Париже открываются новые театры: в 1634 г. в престижном районе, недалеко от площади Бастилии строится театр, получивший название театр Маре; в 1641 г., при содействии Ришелье, был открыт театр Пале-Рояль (в нем работает итальянская труппа); в 1644 г. открывается Блистательный театр (*Illustre Theatre*) Мольера; вместе с новым жанром музыкально-драматического искусства — оперой в 1671 г. открывается Оперный театр.

Блистательный театр молодого Жана Батиста Поклена (настоящее имя Мольера) просуществовал всего три месяца и разорился. 22-летний актер и руководитель театра попал за долги в тюрьму, откуда его вызволил отец, оплатив все счета сына. На долгих 13 лет Мольер покинет Париж. Вместе с верными товарищами он скитался по провинциям, совершенствуя свое актерское мастерство и оттачивая драматургический талант. В 1658 г. труппа Мольера возвращается в столицу и, блестяще дебютировав в Лувре, начинает работать под покровительством брата короля, герцога Орлеанского, в театре Пти-Бурбон.

Театральные здания Франции описываемого периода имели характерную особенность — многие из них переделывались в театры из залов для игры в мяч. Зал игры в мяч обычно служил специально оборудованным местом для многих подвижных игр того времени.

металлического прута. Во французском языке слово *marionette* означало изображение Девы Марии в средневековом кукольном представлении. Впоследствии этим термином стали обозначаться все куклы, приводимые в движение нитями.

¹ Бургундский отель — крупнейший драматический театр Парижа в XVII в. и первый стационарный театр Франции. До нашего времени не сохранился.

Знатные дамы и господа обыкновенно бросали здесь кожаные шары или использовали шарик с перьями и ракетку в игре, очень похожей на современный бадминтон. Ж. Бордонов в своей книге пишет: «Таких залов в Париже в 1640 г. более тысячи. “Большая труппа” Бургундского отеля играет в “старом зале для игры в мяч, переделанном под театр”, равно как и “малая труппа” Маре. Залы напоминают теннисные площадки; это прямоугольники размером 3 x 10 м и высотой 5 м, с деревянными боковыми галереями и ложами. Такая конструкция при незначительном переоборудовании позволяет давать публичные представления»¹. Некоторые помещения в переделке под театральные нужды подвергались значительной реконструкции. Так, например, Пале-Рояль представлял собой театр, сконструированный по последнему слову архитектуры и технологической оснастки того времени. Он вмещал в себя около 3 тыс. зрителей, сцена была устроена с наклоном, имелся раздвижной занавес, существовала сложная схема обеспечения стабильного освещения сценического пространства: люстр должно было быть несколько, чтобы поочередно опускать их и очищать свечи от нагара или менять их, не останавливая действие.

Именно это досадное техническое обстоятельство длительное время служит определенным ограничением длительности дававшихся представлений, вынуждая делать дополнительные технические антракты. Свечи сгорали примерно за 30–40 минут, и нужна была определенная сноровка обслуживающему персоналу, чтобы быстро полностью «зарядить» люстру в 200 свечей: вытащить из гнезд сгоревшие свечи, вставить новые, примотать к фитилям свечей специальный корд для их синхронного воспламенения и поднять люстру на ее место к потолку, надежно закрепив канатный блок. Лишь в XIX в. в театрах появляется газовое освещение.

Становление французской комедии и трагедии

Развитие трагедийного жанра прежде всего связано с именем Пьера Корнея (1606–1684), которого историки театра заслуженно записали в «отцы» французской трагедии. Значение Корнея для французского театра заключается в создании национальной трагедии. Его талантливые предшественники, такие как Александр Арди, Жан де Мере, Жан де Ротру и др., накопили определенный объем теоретических и практических знаний, но не сумели сломить рамок античной условности, превращавшей трагедию в простую декламацию. Одним из основных критериев, которым руководствовались драматурги того времени при написании сюжетов, был вкус публики. Поэтому репертуар Бургундского отеля изобилдовал

¹ Бордонов Ж. Мольер / пер. с фр. С. И. Великовского. М., 1983. С. 49.

развлекательными спектаклями с нагромождением разных событий и разноплановых интриг. Возобновляя традиции классической драмы в изображении страстей, Корнель был первым из драматургов, кто оживил французскую драму, привнес в сюжеты испанский элемент движения и силы страсти. В 1636 г. в театре Маре состоялась премьера «Сида» Корнеля. Спектакль сразу был признан шедевром, поворотной вехой в истории французского театра, персонаж стал любимым героем эпохи и образцом для подражания.

Классические каноны прочно входят в театр описываемого времени. Единство времени закрепляет на сцене единственную декорацию (зал дворца, городскую площадь, храмовую паперть и проч.). Костюм актера по-прежнему еще не несет никакой исторической информации, он условен. Все внимание концентрируется на проблемах и переживаниях персонажа, на его мучительном выборе между личным и общественным. Корнель был исторически актуален: французская абсолютная монархия, подавляя личностные проявления граждан, нуждалась в мощном идеологическом помощнике, а он нуждался в монаршем покровительстве. Расцвет его творчества приходится на 1630–1640-е гг. Примерно до 1650-х гг. Корнель остается лучшим драматургом Франции, но закат своего жизненного пути драматург встретил в одиночестве и всеми забытый. Последние годы жизни он провел в крайней бедности; театральные успехи не стояли на месте, а принципиально менять свою позицию в творчестве великий мастер не захотел, оставаясь приверженцем идеалов французского классицизма.

Его современник Жан Расин (1639–1699) в своем творчестве был прямой противоположностью Корнелю. Если Корнель в своих лучших пьесах изображает конфликт между долгом и чувством, то у Расина лейтмотивом является слепая страсть, которая сметает любые нравственные барьеры и ведет героев к неизбежной гибели. «У Корнеля персонажи выходят из конфликта обновленными и очищенными, тогда как у Расина они терпят полное крушение. Кинжал или яд, завершающий их земное существование, в физическом плане является следствием того крушения, которое уже произошло в плане психологическом»¹.

Если у истоков французской трагедии стояли Корнель и Расин, то за Мольером (1622–1673) историки театрального дела закрепили роль реформатора французской комедии. Аккумулируя традиции национального народного театра и опыт, полученный при работе с ита-

¹ Мокельский С. С. Расин : к 300-летию со дня рождения. Л., 1940. С. 190.

льянскими мастерами импровизации, Мольер создает жанр *высокой комедии*: представления, где сатирические персонажи выступают на фоне серьезной жизненной ситуации. Это был решительный поворот в сценическом искусстве, который заложил будущие основы сценического реализма. Комедии Мольера пользовались огромной популярностью среди простых граждан. Любил их и «Король-Солнце»¹, хотя нельзя сказать, что отношения драматурга с сильными мира сего были безоблачными: на протяжении всего своего творческого пути он постоянно испытывал нападки со стороны дворцовых интриганов и представителей высшего света. Его спектакли не раз запрещались из-за невероятно высокого сатирического градуса («Гартюф» был разрешен к постановке только через 5 лет после написания): многие высокопоставленные вельможи видели себя в тех персонажах, через которых драматург бичевал людские пороки и пороки общества («Смешные жеманницы», «Скупой», «Мизантроп»). Вносили свою лепту и коллеги по цеху, критикуя его исполнительскую манеру (у Мольера были проблемы с артикуляцией) и его произведения с профессиональной точки зрения.

Но это были сущие пустяки по сравнению с тем, как просто и эффектно отомстила Жану Батисту женская часть парижского высшего света за «Смешных жеманниц» и «Мнимого рогоносца», где автор открыто насмеялся над ними за чрезмерное увлечение изощренной, вычурной речью (*прециозность*)². При поддержке зрителя королевских зданий, под предлогом расширения дворцовых помещений Лувра, без всякого предупреждения помещение театра Мольера было разрушено буквально за сутки. Трудно себе представить изумление и ужас труппы, когда, придя на следующий день на репетиции, они увидели на улице Пули вместо Пти-Бурбона лишь груды развалин. Уже после в скандал вмешался король, и Мольер получил в свое распоряжение престижный огромный зал в Пале-Рояле, бывшей резиденции кардинала Ришелье. Однако запущенный, холодный зал оказался совершенно непригодным для представлений: стены и фундамент здания нуждались в серьезном ремонте. Труппе и ее руководителю потребовалось немало сил, времени и собственных средств, чтобы зажечь в этом помещении театральную искру.

¹ Так называли Людовика XIV.

² Обращение «precieuse» (драгоценная), избранное для себя дамами, членами литературного общества «Отель де Рамбулье», как наиболее почетное, стало впоследствии нарицательным, превратившись в насмешливое прозвище.

Театральные реформы Мольера

К видным заслугам Мольера в деле становления театра можно отнести и другие достижения. Благодаря успешной (не только в творческом, но и в финансовом смысле) многолетней деятельности театра, произошла социальная реабилитация актерской профессии. Его верные спутники смогли склотить приличные состояния и из нищих комедиантов, все время думающих о хлебе насущном, стать вполне обеспеченными гражданами с завидным общественным положением. Если скромная французская семья могла месяц жить на 25 ливров¹, то некоторые актеры труппы Мольера за один театральный сезон могли заработать очень серьезные деньги. Согласно «Реестру» Лагранжа, актер труппы Мольера, получающий в предприятии полный пай (т. е. имевший обычную занятость в течение театрального сезона), зарабатывал около 3 500 ливров².

Лагранжу историки многим обязаны за его записи в течение многих лет в «Реестре», давшем точные и беспристрастные сведения о внутренних делах театра Мольера, о бытовых деталях закулисной театральной жизни, организационной структуре предприятия и его финансах. Много ценных сведений о театре и жизни французских актеров XVII в. можно почерпнуть из книги драматурга и переводчика Самюэля Шаппюзо «Французский театр» (1674) с несколькими переизданиями и Жоржа Монгрельена «Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера» (2008).

Кроме того, Мольер создал пенсионную кассу для престарелых актеров. Если по каким-либо обстоятельствам актер покидал сцену, то лицо, поступающее в театр на его место (на его пай), было обязано выплачивать приличный пенсион ушедшему артисту вплоть до самой смерти последнего. Благополучная экономическая ситуация была не только в театре Мольера: так, Шарль Ленуар, один из основателей театра Маре, купил в Париже дом за 9 800 ливров; актер и руководитель театра Маре — Гийом Мондори, отойдя от дел после перенесенного им во время представления апоплексического удара, жил без особых забот в собственном загородном доме, окруженный многочисленным семейством, имея на это достаточно средств; не самый талантливый (по высказываниям современников) актер театра Маре — Флоридор смог купить должность директора Бургундского отеля у действующего управляющего Бельроза, пожелавшего отойти от дел, за 20 тыс. ливров — гигантскую по тем временам сумму. Эти примеры наглядно иллюстрируют, как сильно

¹ Губер П. Мазарини. М., 2000. С. 93.

² Бордонов Ж. Мольер. С. 132.

изменилось социальное и материальное положение французских актеров к середине XVII столетия.



Кресло Мольера¹

Немаловажный аспект в рассматриваемом вопросе — размер вознаграждения драматурга. Начиная с Александра Арди и Жана де Ротру в театральной сфере постепенно складывается деловой обычай, определяются условия и доля драматурга в общих сборах. На пике своей профессиональной карьеры Мольер получил за «Смешных жеманниц» (как автор) — 1 тыс. ливров (что-то около 700 евро), 1 500 ливров — за «Многого роконосца». «Издатели тоже

¹ Одна из самых первых и почитаемых реликвий музея театра. В нем сидел Мольер 17 февраля 1673 г., играя Аргана в последнем своем спектакле — в «Мнимом больном». До 1879 г. кресло использовалось в качестве театрального реквизита, а затем перешло в музей. Запись об этом предмете в инвентарной книге музея гласит: «Хранится во имя памяти. Цены не имеет». Чтя память основателя, каждый год, 17 февраля, после спектакля вокруг кресла собирается вся труппа театра.

платили ему немалые деньги: он уступил “Психею” за 1 500 ливров и “Тартюфа” за 2 тысячи»¹. С 1683 г. администрация театра «Комеди Франсез» устанавливает простые правила расчета с автором пьесы: 1/9 часть сборов за пьесу из пяти актов и 1/18 часть сборов за небольшие пьесы.

Скажем еще несколько слов об особенностях проведения спектаклей в ту эпоху. Если на представлении присутствовал король, некоторые мизансцены корректировались, так как по существующему этикету сидеть на сцене (самые престижные зрительские места того времени) имел право только монарх, все остальные должны были стоять. Во время обычного представления на сцене восседали громко разговаривающие знатные господа в окружении стоящей рядом прислуги, разряженные франты-щеголи, пришедшие в театр с единственной целью — попасть на сцену и показать свой новый костюм; часть господ стояла за кулисами, актерам же доставалась небольшая центральная часть театральных подмостков. Порой эти зрители так мешали своим присутствием (загораживая артистов друг от друга), бесцеремонными разговорами во время представления, что артисты шли на различные ухищрения, чтобы выгнать со сцены мешающую публику. Под предлогом использования в спектакле сложной машинерии, которая могла представлять опасность для знатных господ, находящихся рядом с артистами, сцена наконец-то очищалась от посторонних и была пригодна для нормальной работы. Соображения личной безопасности, пожалуй, были единственными аргументами, заставлявшими «ценителей» прекрасного довольствоваться местами в ложах. В партере стульев не было, там были только стоячие места, и женщины туда не допускались. Они располагались в ложах, рассчитанных на восемь мест, но сидело, как правило, только четыре дамы — мешали широкие *фижмы*². Во французских театрах, так же как в английских и испанских, в зале во время представления шла активная торговля различными напитками, фруктами. Смазливая буфетчица, протискиваясь в толпе, непрерывно балагуря, препираясь и отвечая на сальные шуточки в свой адрес, торговала лимонадом. У нее же добывались и печеные яблоки, которыми непосредственная публика выражала свое неудовольствие актерской игрой. Есть свидетельства, что несколько раз доставалось печеными яблоками и Мольеру, когда он играл трагические роли.

¹ Монредьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера / пер. Е. В. Колодочкиной. М., 2008. С. 164.

² Фижма — широкий каркас в виде обруча из китового уса, вставляемый под юбку у бедер для придания пышности фигуре.

В зимнее время в театре было два места, где можно было согреться: большая печь в глубине зала для простолюдинов и *фойе*¹ (помещение с большим камином), где отдыхала знатная публика. Камерная атмосфера фойе нередко использовалась высокопоставленными и богатыми ловеласами для более тесного знакомства с молоденькими актрисами театра во время антракта или после спектакля.

Исполняя роли, актеры обычно стояли лицом к зрительному залу, стараясь всегда занять такое положение при взаимодействии с партнером, чтобы не отворачиваться от публики. Для этого актер, произносящий текст, немного отступал вглубь сцены и как бы скользил взглядом по фигуре партнера, следя за тем, чтобы его лицо было все время направлено в зал. Закончив реплику, он возвращался на место, кивком или жестом подтверждая окончание своей части и передавая «эстафету» партнеру. Немаловажную роль играла и необходимость постоянно быть рядом с будкой суфлера.

По окончании спектакля наступал черед выступать «оратору», т. е. человеку, делающему объявления. Это была очень ответственная должность, требующая недюжинного таланта конференса. «Оратор» рассказывал публике о пьесе, которая будет представлена на следующий день, пытаясь заинтриговать и заинтересовать зрителя, по необходимости отвечая на вопросы и отпуская шуточки. Иные выступления «ораторов» (например, знаменитые выступления Мольера в Пале-Рояле или Флоридора в Бургундском отеле) выслушивались с таким же удовольствием, как и само представление.

Единственным средством внешней рекламы в то время были афиши. Крайне любопытно то, что считалось в эту эпоху важным для указания на афишах: имен актеров там не было, имя автора едва упомянуто. Внимание читающих акцентировалось на названии спектакля, щедрых обещаниях доставить удовольствие от увиденного; описывались также шикарные декорации, указывалось наличие в представлении технически сложных трюков.

Сколько стоил билет во французский театр в XVII в.? Как и в других европейских странах, во Франции существовала серьезная дифференциация цены входного билета в зависимости от занимаемого места. Самый дешевый билет в партере (все еще самая непрестижная часть зрительного зала) стоил 5–10 су². К середине XVII в. с ростом популярности театра выросла и стоимость билетов:

¹ Foyer (фр.) — очаг.

² *Мультатули В. М.* Мольер. Биография. Л., 1970. С. 32.

за место в партере платили уже по 15 су, за ложи третьего яруса — 1 ливр, за амфитеатр — 3 ливра, за ложи первого яруса и места на сцене — 5 ливров 10 су¹.

Пару слов о деньгах того времени. В Европе до конца XVIII в. использовалась шестидесятеричная денежная система. Одной из основных денежных единиц во Франции был ливр. 1 ливр = 20 су, 1 су = 12 денье, т. е. в 1 ливре было 240 денье. Были еще в ходу луидоры, экю, испанские пистолы. Добавьте к этому плавающий обменный курс к иностранным монетам, меняющееся содержание драгметаллов в самой монете, так называемая «порча монеты» (больше серебра, меньше золота или вообще замена их на медь), не забудьте про отсутствие калькулятора (хотя в ходу был, конечно, *абак*²), и тогда будет совсем непонятно, как в этих условиях вообще велась торговля, совершались торговые операции, реализовывались сложнейшие проекты, богатели граждане и государство. Во Франции XVII в., несмотря на неуклюжесть (с современной точки зрения) действующей системы счисления, строили дороги, огромные роскошнейшие дворцы и невероятной красоты парки³, соборы, развивали мануфактурное производство.

Кстати, первым европейским государством, где был введен десятичный (современный) принцип денежного счета, была Россия. Это произошло в ходе денежной реформы Петра I в конце XVII в. (1698 г.). Столетием позже подобный переход начали осуществлять и другие страны, в частности Франция. Последними европейскими странами, где была введена десятичная денежная система, стали Великобритания и Ирландия. Произошло это только в 1971 г., когда 1 английский фунт стал равняться 100 пенсам. Сейчас шестидесятеричную систему применяют только при измерении углов и времени да в денежных системах двух государств: Мавритании и Мадагаскара.

Итак, самый дешевый билет в театр стоил в начале XVII в. 10 су. А много это или мало? В романе А. Дюма «Три мушкетера» Д'Артаньян продает свою непородистую лошадь за 3 экю (примерно 10 ливров или 200 су), килограмм хлеба стоил половину ливра (10 су), полкило масла — около 10 су. Дневной заработок неквалифицированного работника был около 10 су. Ремесленники, суконщики, слесари получали за свою работу до 30 су в день⁴.

¹ Монгрёдьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера. С. 159.

² Абак (лат. *abacus* — доска) — счетная доска, применявшаяся у разных народов для арифметических вычислений вплоть до XVIII столетия. Впоследствии, в России, абак сменяют более привычные для нас счеты (десятичный абак).

³ Французы первыми из европейцев начали обустривать вокруг дворцов огромные территории земли, подчиняя пространство единой идее, дав толчок к развитию направления, которое мы сегодня знаем как ландшафтный дизайн.

⁴ Борисов Ю. В. Дипломатия Людовика XIV. М., 2002. С. 114.

Состоятельные граждане предпочитали более дорогие зрительские места — на галереях. Оттуда и вид был лучше, да и в отличие от партера было побезопаснее: на голову не капал воск с горящих свечей (светильники, освещающие зрительный зал, крепились к потолку над партером), не падала сверху от зрителей верхних ярусов всякая дрянь в виде огрызков фруктов, крошек лакомств и проч. В партере нужно было стоять в головном уборе и быть готовым к разного рода неожиданностям. На галерее же можно было немного расслабиться. И покидаться огрызками в партер.

Театральная реформа Людовика XIV и ее значение

На исходе XVII столетия, в 1680 г., происходит, пожалуй, самое важное событие для французского театрального дела: возникает старейший из ныне действующих национальных театров мира — театр «Комеди Франсез».

Это решение монарх принимает, устав от донесений о распрях и интригах своих ведущих трупп. Мольер умер, Корнель стар, Расин работает при дворе историографом и более не пишет для театра. Многолетнее соперничество двух ведущих драматургов буквально раскололо театральное общество на две противоборствующие партии. И после их ухода градус театральных интриг несколько не понижается, в борьбе за пальму первенства в ход идут любые средства. Так, Расин всего несколько лет назад, будучи человеком высокомерным, честолюбивым и язвительным, в предисловии к «Британику» упоминает про козни «некоего старого злонамеренного поэта»; современникам ясно, что речь идет именно о его вечном конкуренте — Корнеле. В свою очередь Корнель не чурался таких методов борьбы с творческими оппонентами, как манипуляции с публикой во время премьеры. Подобному испытанию подвергся Расин в 1677 г. Его враги, узнав, что драматург работает над сюжетом «Федры», заказали такую же пьесу другому автору. Обе премьеры прошли с промежутком в два дня в двух конкурирующих театрах. Недоброжелатели скупили полностью оба зала на семь спектаклей «Федры» и оплатили услуги подставных зрителей — клакеров¹. Семь вечеров подряд пьесе заурядного драматурга Жака Прудона устраивали сумасшедшую овацию и восторженно превозносили автора, в то время как творение Расина встречал молчаливый зал, редкие свистки и насмешки над драматургом. Несмотря на огромные финансовые

¹ Клакеры — люди, которые профессионально занимаются созданием искусственного успеха либо провала артиста или целого спектакля. Сообщество театральных клакеров называется театральная кляка.

расходы, выделенные на провал расиновского творения (была потрачена баснословная сумма, около 15 тыс. ливров), зловередная кампания не увенчалась успехом: на восьмую «Федру» в Бургундском отеле пришли настоящие зрители и устроили Расину восторженную овацию, одновременно неподкупленные парижане освистали пьесу Прудона. Справедливость была восстановлена, ценители изящного и утонченного слога рукоплескали таланту драматурга.

На пике своих физических сил, политического и экономического расцвета Франции «Король-Солнце» принимает эпохальное решение: указом Людовика XIV объединяются труппы театра Мольера¹, театра Маре и Бургундского отеля. Не все артисты получили места в новой труппе: в нее вошли только пятнадцать актеров и двенадцать актрис. Поначалу спектакли шли в помещении театра Генего, затем в Пале-Рояле, зале Тюильри и Одеоне. А с 1799 г. по сегодняшний день, вот уже три столетия, Первый театр Франции открывает занавес в прекрасном здании на улице Ришелье.

Любопытно, что в здании «Комеди Франсез» нет нумерации на этажах, вместо нее на каждом этаже написано имя великого артиста. Например, 6-й этаж известен как этаж Рашель — названный в честь великой драматической актрисы XIX в. Элизы Рашель, бывавшей на гастролях и в России. 5-й этаж назван в честь знаменитого артиста XIX в., преподавателя парижской консерватории Жозефа-Исидора Сансона. Есть этаж мадемуазель Марс, этаж Превиля и этаж Жака Тальма, которому покровительствовал (может быть, из-за определенного внешнего сходства) сам Наполеон Бонапарт. Один из репетиционных залов назван в честь Муне-Сюлли.



Здание театра «Комеди Франсез». Париж

¹ После смерти Мольера в 1673 г. его театр объединяется с театром Маре. Объединенная труппа получает название «Отель Генего» (по названию улицы, в одном из домов которой, на пересечении с улицей Мазарини, размещался театр).



Французский театр эпохи классицизма. Рисунок XVIII в.

Новый театр был основан на паях. Половину пая монарх оставил себе как символ участия государства в делах искусства; как сказали бы мы сегодня — «Комеди Франсез» получил государственное финансирование, став первым европейским театром, финансируемым государством на регулярной основе. Это помогло закрепить достижения великой театральной эпохи. Принцип управления театром, базирующийся на пайщиках, заложенный еще Мольером в его труппе, лег в основу администрирования «Комеди Франсез». В Уставе «Комеди Франсез» наряду с генеральным администратором театра в состав управления входят *сосьетеры* (дольщики), актеры, которые активно участвуют в финансово-хозяйственной жизни театра. Есть еще *пансионеры* — актеры, с которыми заключается срочный контракт, как правило, на 1 год. Если после окончания контракта администрация видит перспективы дальнейшего сотрудничества, то с пансионером может быть заключен контракт на 5 лет.



Зрительный зал театра «Комеди Франсез». Париж

Французский классицизм создал новый тип театра, в основу которого легла национальная драматургия и реформированный французский язык. Были заложены основы национальной исполнительской школы — школы представления, ставшей французским театральным брендом и одной из вершин исполнительского искусства.

Контрольные вопросы

1. Дайте краткую экономическую и политическую характеристику эпохи.
2. Назовите особенности французских театральных сооружений эпохи классицизма.
3. Перечислите основные театры, работавшие в Париже XVII столетия.
4. В чем заслуга Мольера с точки зрения становления французского профессионального театра и изменения социального статуса актера той эпохи?
5. В каком году и на каких условиях начинает работать «Комеди Франсез»?

Список рекомендуемой литературы

Основная

- Артамонов С. Вольтер / С. Артамонов. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1954.
- Бордонов Ж. Мольер / Ж. Бордонов ; пер. с фр. С. И. Великовского. М. : Искусство, 1983.
- Бояджиев Г. Н. История зарубежного театра / Г. Н. Бояджиев. М. : Просвещение, 1981.
- Гительман Л. И. История зарубежного театра / Л. И. Гительман. СПб. : Искусство-СПб, 2005.
- Гительман Л. И. Синхронистическая таблица. Факты. Имена. Даты / Л. И. Гительман. СПб. : СПбГАТИ, 1997.
- Дейч А. Франсуа-Жозеф Тальма / А. Дейч. М. : Искусство, 1973.

Дополнительная

- Губер П. Мазарини / П. Губер. М. : Крон-Пресс, 2000.
- Комеди Франсез : сб. статей. Л. : Искусство, 1980.
- Львова Е. П. Мировая художественная культура. От зарождения до XVII века (очерки истории) / Е. П. Львова, Н. Н. Фомина, Л. М. Некрасова и др. СПб. : Питер, 2006.
- Матъез А. Французская революция / А. Матъез. Ростов н/Д : Феникс, 1995.
- Мокульский С. С. Расин : к 300-летию со дня рождения / С. С. Мокульский. Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1940.
- Монгрёдьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера / Ж. Монгрёдьен ; пер. с фр. Е. В. Колодочкиной. М. : Палимпсест, 2008.
- Мультипули В. М. Мольер / В. М. Мультипули. Л. : Просвещение, 1970.
- Популярная история театра / Л. Н. Смирнова, Г. А. Гальперина. М. : Просвещение, 1980.
- Смолина К. А. 100 великих театров / К. А. Смолина. М. : Вече, 2001.
- Dussane B. La Comédie-Française / B. Dussane. Paris : Hachette, 1960.

СЛОВАРЬ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Авансцена (фр. *avant-scène*) — часть сцены, несколько выдвинутая в зрительный зал (перед занавесом).

Акт (лат. *actus*) — законченная часть драматического произведения или театрального представления; действие.

Актер (фр. *acteur*) — исполнитель ролей в драматических спектаклях, фильмах.

Амплуа (фр. *emploi*) — своеобразная специализация актера на исполнении ролей, наиболее соответствующих его внешним сценическим данным, характеру дарования (любовника, злодея, простака, резонера); в современном театре распределение актеров по амплуа отсутствует.

Амфитеатр (гр. *amphitheatron*) — 1) в древнегреческом театре — места для зрителей, расположенные полукругом на склонах холмов; 2) в древнеримской архитектуре — открытое круглое или эллиптическое сооружение для зрелищ, в котором места для зрителей располагались уступами вокруг арены; 3) в современных театральных, концертных залах, цирках и т. п. — места в зрительном зале, расположенные за партером.

Анонс (фр. *annonce*) — предварительное краткое объявление о предстоящих гастролях, спектаклях, концертах и т. п.

Ансамбль (фр. *ensemble* — букв. вместе) — 1) взаимная согласованность, органическая взаимосвязь, стройное единство частей, образующих какое-либо целое, например, архитектурный ансамбль; 2) художественная согласованность исполнения какого-либо драматического, музыкального и других произведений; 3) совместное исполнение музыкального произведения несколькими артистами (музыкантами, певцами); 4) группа исполнителей, выступающих как единый художественный коллектив (оркестровый, хоровой и др.); 5) музыкальное произведение для ансамбля исполнителей.

Антракт (фр. *entracte, entre* — между + *acre* — действие) — 1) перерыв между актами (действиями) спектакля, отделениями концерта, циркового представления и т. д.; 2) музыкальная пьеса, являющаяся вступлением к одному из действий оперного, балетного или драматического спектакля (музыкальное вступление к первому акту — увертюра).

Антрепренер (от фр. *entrepreneur* — предприниматель) — владелец, арендатор, содержатель частного зрелищного предприятия (театра, цирка и т. п.).

Антреприза (фр. *entreprise*) — частное зрелищное предприятие (театр, цирк и т. п.) в дореволюционной России и в капиталистических странах.

Аншлаг (нем. *Anschlag*) — 1) объявление у кассы театра, цирка, кинотеатра и т. п. о том, что все билеты проданы; 2) крупный заголовок в газете, шапка.

Арена (лат. *arena*). 1) в Древнем Риме — круглая или овальная, посыпанная песком площадка в центре амфитеатра зрелищного здания, на которой происходили бои гладиаторов, конные состязания и т. п.; 2) в цирке — площадка, на которой даются представления; манеж.

Балаган (от перс. *балахане* — верхняя комната, балкон) — 1) (устар.) временная легкая постройка; 2) театральное зрелище, преимущественно комического характера на ярмарках и народных гуляниях (в России с середины XVIII в.); 3) (перен.) нечто несерьезное, шутовское, грубовато-пошрое.

Балет (фр. *ballet*, итал. *balletto*, от ср.-лат. *ballare* — танцевать) — вид театрального искусства, сочетающий хореографию, музыку и драматический замысел; музыкально-драматическое произведение, исполняемое средствами танца и пантомимы.

Балетмейстер (нем. *Ballettmeister*) — автор и постановщик балетов, танцев, хореографических номеров, танцевальных сцен.

Бельэтаж (от фр. *bel* — красивый) — первый ярус балконов в зрительном зале над партером и амфитеатром.

Бенефис (фр. *benefice* — прибыль, польза) — 1) (устар.) спектакль или концерт, сбор с которого полностью или частично поступал в пользу одного или нескольких артистов, работников театра; 2) спектакль в честь одного из его участников как выражение признания заслуг, мастерства артиста.

Бенефициант — артист (или работник театра), в пользу или в честь которого устраивался бенефис.

Бенуар (фр. *baïnoïre*) — нижний ярус лож в театре на уровне партера (ложа бенуара) или немного выше его.

Бурлеск, бурлеска (фр. *burlesque*, от итал. *burla* — шутка) — 1) бурлеск — пародийно-возвышенный, героикокомический стиль; 2) инструментальная музыкальная пьеса причудливого, шуточного, грубовато-комического характера; 3) небольшая шуточная, пародийная опера, близкая к водевиллю.

Бутафор (итал. *buttafuori*) — работник театра, занимающийся изготовлением бутафории.

Бутафория (от итал. *buttafuori*) — предметы, имитирующие подлинные (на сцене театра, в витринах магазинов и т. п.).

Буфф (фр. *bouffe*, от итал. *buffa*) — шутовской, комический, например, опера-буфф.

Буффонада (итал. *buffonata*) — 1) актерская игра, построенная на использовании подчеркнуто комических, шутовских приемов; 2) шутовство, паясничанье.

Варьете (фр. *variete* — букв. разнообразие) — вид театра, в представлениях которого сочетаются различные жанры театрального, музыкального, эстрадного и циркового искусства с преобладанием элементов комедийности, пародии и т. п.

Водевиль (фр. *vaudeville*) — 1) уличная городская песенка во Франции XVI в.; 2) пьеса легкого, комедийного характера с куплетами и танцами; 3) заключительная песенка в водевиле, комической опере или комедии, обычно выражающая мораль пьесы.

Гротеск (от фр. *grotesque* — причудливый, затейливый; смешной, комический; от итал. *grotta* — грот) — изображение людей или предметов в фантастически преувеличенном, уродливо-комическом виде в изобразительном искусстве, театре, литературе.

Дебют (фр. *debut*) — первое публичное выступление на любом поприще.

Действие — 1) законченная часть спектакля, пьесы; 2) в драме и эпосе — развитие событий, составляющее основу, «плоть» сюжета (фабулы); 3) в театре основное средство воплощения сценического образа.

Декламация (лат. *declomatio* — упражнение в красноречии) — искусство выразительного чтения.

Драма (греч. *drama* — букв. действие) — 1) род литературный, принадлежащий одновременно двум искусствам: театру и литературе; его специфику составляют сюжетность, конфликтность действия и его членение на сценические эпизоды, сплошная цепь высказываний персонажей, отсутствие повествовательного начала. Драматические конфликты, отображающие общественные (конкретно-исторические и общечеловеческие) противоречия, воплощаются в поведении и поступках героев, и прежде всего в диалогах и монологах. Текст драмы ориентирован на зрелищную выразительность (мимика, жест, движение) и на звучание; он согласуется также с возможностями сценического времени, пространства и театральной тех-

ники (с построением мизансцен). Литературная драма, реализуемая актером и режиссером, должна обладать сценичностью. Ведущие жанры драмы: трагедия, комедия, драма (как жанр), трагикомедия. Главные представители: Эсхил, Софокл, Еврипид, Калидаса, Шекспир, Кальдерон, Корнель, Расин, Мольер, Шиллер, Ибсен, Шоу, О'Нил, Брехт; в России — А. Грибоедов, А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Гоголь, А. Островский, А. Чехов, М. Горький и др.; 2) один из ведущих жанров драматургии, начиная с эпохи Просвещения (Дидро, Лессинг). Изображает преимущественно частную жизнь человека в его остроконфликтных, но, в отличие от трагедии, не безысходных отношениях с обществом или с собой («Бесприданница» А. Островского, «На дне» М. Горького). Трагическое начало присуще исторической драме.

Драматургия — 1) совокупность драматических произведений какого-либо писателя, народа, эпохи; 2) теория драмы; 3) принцип сценического воплощения отдельного произведения: «Драматургия спектакля», «Драматургия фильма».

Жанр (от фр. genre — род, вид) — исторически сложившаяся, устойчивая разновидность художественного произведения, например, в живописи — портрет, пейзаж и др.; в музыке — симфония, кантата, песня и др.; в литературе — роман, поэма и др.

Инсценировать (лат. in — на + scena — сцена) — придать литературному произведению сценическую форму.

Инсценировка (см. Инсценировать) — переработка литературного произведения для театра или кино, а также драматическое произведение, получившееся в результате этого.

Интермедия (лат. intermedius — находящийся посреди) — 1) представление, обычно комедийного характера, разыгрываемое между действиями спектакля; 2) небольшая вставная музыкальная пьеса, исполняемая между актами в опере.

Интрига (от фр. intrigue, от лат. intricare — запутывать) — соотношение персонажей и обстоятельств, обеспечивающее развитие действия в художественном произведении.

Исполнительское искусство — особая форма искусства. Исполнительское искусство, как правило, включают театральные представления, цирковые и концертные. Важнейшая составляющая — обязательное присутствие зрителя (искусство «рождающееся на глазах»). Зрители являются свидетелями и участниками рождающегося представления, своей реакцией на происходящее внося коррективы. Художник, тот, кто практикует эти искусства,

называется исполнитель, в том числе актеры, комики, танцоры, музыканты и певцы.

Комедиант (итал. commediante) — в России в XVI–XVII вв. — актер; позже — исполнитель ролей в балаганных представлениях.

Комедия (от греч. komodia) — вид драмы, в котором действие и характеры трактованы в формах комического; противоположен трагедии. По принципу организации комического действия различают комедии: положений, основанных на хитроумной, запутанной интриге («Комедия ошибок» У. Шекспира); характеров или нравов — на осмеянии отдельных гипертрофированных человеческих качеств («Тартюф» Мольера); идей, где высмеиваются устарелые или банальные идеи (пьесы Б. Шоу). По характеру комического различают комедии: сатирические («Ревизор» Н. В. Гоголя), юмористические («Турандот» К. Гоцци), трагикомедии. Главные представители: Аристофан, У. Шекспир, Лопе де Вега, Мольер, П. Бомарше, Гольдони, Б. Шоу, Б. Брехт; в России — А. С. Грибоедов, Н. В. Гоголь, А. В. Сухово-Кобылин, А. Н. Островский, А. П. Чехов, В. В. Маяковский.

Комедия дель арте (итал. commedia dell'arte) — комедия масок — вид театра, получивший развитие в Италии в середине XVI–XVII в.; спектакли строились на импровизации, буффонаде; широко использовались народные диалекты; постоянные персонажи-маски — Панталоне, Доктор и двое слуг (Дзанни), Бригелла и Арлекин — переходили из одного спектакля в другой.

Комик (греч. komikos) — актер, исполняющий комедийные роли.

Контрамарка (фр. contremarque) — 1) пропуск, дающий право на бесплатное посещение представления в театре, цирке и т. п.; 2) талон, выдаваемый зрителю, временно покидающему зал, на право возвращения в него без повторного предъявления билета.

Костюмер (от фр. costume — костюм) — работник театра, готовящий к спектаклю костюмы и помогающий актеру одеваться перед выходом на сцену.

Ложа (фр. loge) — в зрительном зале — обособленное помещение в виде небольшого внутреннего балкона, предназначенного для нескольких зрителей.

Маска (фр. masque) — накладка с вырезами для глаз, скрывающая лицо, иногда с изображением человеческого лица, головы животного или мифического существа. Маски ритуальные надевались исполнителями религиозных обрядов в первобытных культурах. Маски театральные употреблялись в античном театре, скоморохами,

в итальянской комедии дель арте, традиционном театре Японии, Южной и Юго-Восточной Азии и др.

Мелодрама (от греч. *melos* — песнь, мелодия + драма) — первоначально музыкально-драматическое произведение, в котором монологи и диалоги действующих лиц сопровождаются музыкой; с конца XVIII в. — драматическое произведение, отличающееся острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально-поучительной направленностью; мелодрама преемственно связана с романом ужасов и семейно-бытовой драмой.

Мельпомена (греч. *melpomene*) — в древнегреческой мифологии — одна из девяти муз, покровительница трагедии; символ сценического искусства.

Мистерия (от греч. *mysterion* — тайна, таинство) — 1) мистерии — у древних греков и римлян, у народов древнего Востока — тайные религиозные обряды, к участию в которых допускались только посвященные (наиболее известны Элевсинские таинства в Греции); 2) вид средневекового западноевропейского религиозного представления: вольные, обычно стихотворные инсценировки библейских эпизодов, разыгрывавшихся на площадях во время религиозных празднеств.

Опера (итал. *opera*, от лат. *opera* — произведение, сочинение) — музыкально-драматическое произведение, содержание которого воплощается в сценических музыкально-поэтических образах и выражается с помощью инструментальной (оркестровой) и вокальной (сольной, хоровой) музыки.

Опера-буфф(а) (итал. *opera buffa*) — жанр итальянской оперы; музыкальная комедия на бытовой сюжет.

Пантомим (от греч. *pantomimos* — все воспроизводящий подражанием) — 1) в Древнем Риме — танцевальная сцена, передающая содержание действия и эмоции персонажей при помощи мимики, жестов, пластики, без слов; 2) актер, исполняющий такую сцену.

Пантомима (см. пантомим) — вид сценического искусства, в котором для передачи содержания, создания художественного образа используются пластически выразительные движения тела, жест, мимика; иногда сопровождается музыкой, ритмическим аккомпанементом и др.

Партер (фр. *parterre*, от *par* — по + *terre* — земля) — места в зрительном зале, расположенные рядами параллельно сцене, эстраде, экрану; в театре XVI–XVII вв. — стоячие места перед сценой, предназначенные для зрителей низших классов.

Пролог (от греч. *prologos* — вступление) — вступительная часть литературного, театрального и музыкально-сценического произведения. В литературном (театральном) прологе рассказывается о событиях, предваряющих и мотивирующих основное действие, или разъясняется художественный замысел, эстетическое кредо автора.

Пьеро (фр. *pierrrot*) — персонаж старинного французского народного театра, комедийный герой ярмарочных представлений; с начала XX в. — эстетизированный образ изысканно-печального меланхолика.

Пьеса (фр. *pièce*) — 1) драматическое произведение; 2) небольшое инструментальное музыкальное сочинение лирического или виртуозного характера.

Рампа (фр. *rampe*) — 1) осветительная аппаратура на полу сцены по ее переднему краю, скрытая от публики бортом; 2) (перен.) сцена, театр.

Режиссер (фр. *regisseur*, от лат. *regere* — управлять) — творческий работник театра или кино, осуществляющий постановку спектакля или фильма, постановщик.

Резонер (фр. *rassonneur* от *raisonner* — рассуждать) — 1) персонаж литературы XVII–XVIII вв. (особенно комедий), не принимающий активного участия в развитии действия других героев, высказывающий нравоучительные суждения с авторских позиций; 2) амплуа актеров, игравших роли таких персонажей.

Ремарка (фр. *remarque*) — 1) пометка, замечание; 2) пояснение автора к тексту пьесы (часто в скобках), содержащее характеристику обстановки действия, внешности действующих лиц, особенностей их поведения и т. п.

Репертуар (фр. *repertoire*) — 1) совокупность произведений, исполняемых в театре, на концертной эстраде и т. д.; 2) круг ролей, номеров, музыкальных, литературных произведений, исполняемых артистом.

Роль (фр. *role*) — 1) в спектакле, фильме — образ, воплощаемый актером; 2) весь текст, принадлежащий одному из действующих лиц пьесы, киносценария.

Спектакль (фр. *spectacle*) — театральное представление.

Статист (греч. *statos* — стоящий) — актер, исполняющий второстепенные роли без слов; участник массовых сцен.

Сцена (лат. *scena*, от греч. *skene* — шатер, палатка) — 1) часть театрального здания, площадка, на которой происходит представление, театральные подмостки; 2) отдельная часть акта (действия) театральной пьесы; 3) отдельный эпизод, изображаемый в романе,

пьесе, фильме, картине и т. п.; 4) наблюдаемое происшествие, эпизод.

Сюжет (фр. *sujet*) — 1) последовательность и связь описания событий в произведении литературы; 2) в изобразительном искусстве — предмет изображения.

Талия (греч. *Thaleia*) — в древнегреческой мифологии — одна из девяти муз, покровительница комедии.

Театр (от греч. *theatron* — место для зрелищ, зрелище) — 1) род искусства, специфическим средством выражения которого является сценическое действие, возникающее в процессе игры актера перед публикой. Истоки театра — в древних охотничьих и сельскохозяйственных игрищах, массовых народных обрядах. В Древней Греции существовали различные виды театра со своими традициями, сценической техникой. Богатые и разнообразные формы зрелищ были созданы в странах Древнего Востока, в Индии, Китае, Индонезии, Японии и др. В Средние века носителями народного театрального творчества являлись западноевропейские бродячие актеры — гистрионы, жонглеры, скоморохи. Первый профессиональный европейский театр эпохи Возрождения — итальянская народная комедия масок (комедия дель арте, XVI–XVII вв.). С эпохи Возрождения театр становится литературным, тяготеет к оседлому существованию в городских культурных центрах. Произведение театрального искусства — спектакль создается на основе драматического или музыкально-сценического произведения в соответствии с замыслом режиссера и под его руководством совместными усилиями актеров, а также художника.

Театр кукол — вид театрального зрелища, в котором действуют куклы, управляемые актерами-кукловодами, обычно скрытыми от зрителя ширмой. Различается устройством кукол и системой их управления (марионетки, верховые куклы — перчаточные, тростевые и др.). В русском театре кукол прославился театр Петрушки.

Театр миниатюр — вид театра, в котором ставятся произведения так называемых малых форм — одноактные пьесы, а также пародии, сценки, скетчи и т. п., иногда связанные общим сюжетом.

Театр теней — вид театрального зрелища, основанного на использовании плоских кукол (из картона, кожи, специальной цветной пленки), которые находятся между источником света и экраном или накладываются на него.

Травести (фр. *travesti*, от *travestir* — переодевать) — 1) амплуа актрисы, исполняющей роли подростков, мальчиков, девочек,

а также роли, требующие по ходу действия переодевания в мужской костюм; 2) вид юмористической поэзии, близкой к пародии.

Трагедия (от греч. *tragodia*) — вид драмы, проникнутый пафосом трагического. Основу трагедии составляют острые общественные конфликты, коренные проблемы человеческого бытия, столкновения личности с судьбой, обществом, миром, выраженные в напряженной форме борьбы сильных характеров и страстей. Трагическая коллизия обычно разрешается гибелью главного героя. Классикой жанра стала трагедия Древней Греции (Эсхил, Софокл, Еврипид), Возрождения и барокко (У. Шекспир, П. Кальдерон), классицизма (П. Корнель, Ж. Расин). Начиная с XVIII в. и особенно в драматургии реализма жанр утрачивает строгость; трагедия сближается с драмой (как видом); возникают промежуточные жанры, например: «Мещанская трагедия» (Ф. Шиллер), трагическая драма (Г. Клейст, В. Гюго), историческая драма (А. С. Пушкин, А. К. Толстой), героическая драма (Вс. Вишневский); с конца XIX в. становится актуальной трагикомедия.

Трагик (греч. *tragicos*) — 1) актер, исполняющий трагические роли; 2) (устар.) автор трагедий.

Трагикомедия — драматическое произведение, построенное на основе трагедийного (см. трагедия) конфликта, разрешение которого связано с комическими (см. комедия), несуразными положениями и не требует обязательной гибели героя.

Труппа (нем. *Truppe*) — коллектив артистов театра или цирка.

Увертюра (фр. *ouverture*, от *ouvrir* — открывать) — 1) музыкальное вступление к опере, балету, кинофильму и т. д. (ср. антракт); 2) самостоятельное музыкальное произведение для оркестра в одной части (концертная увертюра).

Хореография (греч. *choreia* — пляска + ...графия) — 1) искусство танца; 2) весь объем танцевальных компонентов, входящих в балет или танец.

Шоу (англ. *show*) — пышное сценическое зрелище с участием «звезд» эстрады, цирка, спорта, джаз-оркестра, балета и т. п.

Эпилог (греч. *epilogos*, от *epi* — после + *logos* — слово, речь) — 1) в древнегреческой драме — заключительное обращение к зрителям, объяснявшее намерение автора или характер постановки; 2) заключительная часть оперы, кинофильма и др.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Античный театр.....	5
История возникновения театра в Древней Греции	5
Театр Древнего Рима	26
Европейский средневековый театр.....	51
Итальянский театр эпохи Возрождения	70
Золотой век испанского театра	84
Английский театр XVI–XVII веков.....	100
Французский театр эпохи классицизма	127
Словарь театральных терминов.....	143

Учебное издание

Гапонов Евгений Иванович

ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕЛО В ИСТОРИКО-ЭКОНОМИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

Учебное пособие

Редактор *С. Г. Галинова*

Верстальщик *И. Н. Паскевич*

Подписано в печать 24.11.2013. Формат 60 x 84 ¹/₁₆.

Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.

Печать офсетная. Тираж 300 экз. Заказ 18

Почтовый адрес издательства: «Кабинетный ученый»

Россия, 620014, г. Екатеринбург, а/я 489

Postal address: Armchair Scientist

Russia, 620014, Ekaterinburg, P. O. Box 489

Тел. в Екатеринбурге: +7 (904) 5461725

Тел. в Москве: +7 (916) 2248119

E-mail: fee1913@gmail.com

Тел. в Москве: +7(926)5200481