

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР

Происхождение древнегреческой драмы и театра.

Появлению драмы в Греции предшествовал длительный период, на протяжении которого главенствующее место занимали сначала эпос, а затем лирика. Все мы знаем богатый героический эпос-поэмы "Иллиада" и "Одиссея", дидактический (поучительный) эпос-поэмы Гесиода

(VII в. до н.э.); это произведения лирических поэтов VI в. до н.э.

Рождение греческой драмы и театра связано с обрядовыми играми, которые посвящались богам-покровителям земледелия: Деметре, ее дочери Коры, Дионису. Такие обряды иногда превращались в культовую драму. Например, в городе Элевсине во время мистерий (таинств, на которых присутствовали лишь посвященные) устраивались игры, во время которых изображалось бракосочетание Зевса и Деметры, похищение Коры Плутоном, скитания Деметры в поисках дочери и возвращение Коры на землю. Дионис (или Вакх) считался богом творческих сил природы; позднее он стал богом виноделия, а потом богом поэзии и театра. Символами Диониса служили растения, особенно виноградная лоза. Его часто изображали в виде быка или козла. На праздниках, посвященных Дионису, распевали не только торжественные, но и веселые карнавальные песни. Шумное веселье устраивали ряженые, составлявшие свиту Диониса. Участники праздничного шествия мазали лицо винной гущей, надевали маски и козлиные шкуры.

Из обрядовых игр и песен в честь Диониса выросли три жанра древнегреческой драмы: трагедия, комедия и сатирическая комедия (названная так по хору, состоявшему из сатиров). Трагедия отражала серьезную сторону дионисийского культа, комедия - карнавально-сатирическую. Сатирическая драма представлялась средним жанром. Веселый игровой характер и счастливый конец определили ее место на праздниках в честь Диониса: сатирическую драму ставили как заключение к представлению трагедий.

Трагедия, по свидетельству Аристотеля, брала начало от запевал дифирамба, комедия - от запевал фаллических песен, т.е. песен, в которых прославлялись плодоносящие силы природы. К диалогу, который вели эти запевалы с хором, примешивались элементы актерской игры, и миф как бы оживал перед участниками праздника.

Многое о происхождении греческой драмы могут сказать сами слова трагедия и комедия. Слово трагедия происходит от двух греческих слов: трагос - "козел" и одэ - "песнь", т.е. "песнь козлов". Это название вновь ведет нас к сатирам-спутникам Диониса, козлоногом существом, прославлявшим подвиги и страдания бога. Слово комедия происходит от слов комос и одэ. "Комос" - это шествие подвыпившей толпы ряженых, осыпавших друг друга шутками и насмешками, на сельских праздниках в честь Диониса. Следовательно, слово комедия обозначает "песнь комоса".

Греческая трагедия, как правило, брала сюжеты из мифологии, которая хорошо была известна каждому греку. Интерес зрителей сосредоточивался не на фабуле, а на трактовке мифа автором, 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 граждан была огромна.

Уже во второй половине VI в. до н.э. трагедия достигла значительного развития. Античная история передает, что первым афинским трагическим поэтом был Феспид (VI в. до н.э.). Первая постановка его трагедии (название ее неизвестно) состоялась

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

Феспиду приписывают усовершенствование масок и театральных костюмов. Но главным нововведением 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 по форме напоминала скорее кантану.

При этом, хотя количественно партия актера в первоначальной драме была невелика и главную роль играл хор, именно актер с самого своего появления стал носителем действенного, энергичного начала.

В комедии гораздо шире, чем в трагедии, к мифологическим мотивам примешивались житейские, которые постепенно стали преобладающими или даже единственными, хотя в целом комедия по-прежнему считалась посвященной Дионису. Так, 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 (в переводе значит "подражание", "воспроизведение"; исполнители этих сценок также назывались мимами). Героями мимов были традиционные маски народного театра: горе-воин, базарный воришка, ученый-шарлатан, простак, дурачащий всех, и т.д. Песни комоса и мимы — это главные истоки древней аттической комедии.

Возникшая из аттического комоса комедия V в. до н.э. была политической по своему содержанию. Она постоянно затрагивала вопросы политического строя, внешней политики Афинского государства, вопросы воспитания молодежи, литературной борьбы и др. Злободневность древней аттической комедии усугублялась тем, что в ней допускалась полная свобода в карикатурном изображении отдельных граждан, выводимых к тому же под своими подлинными именами (поэты Эсхил, Софокл, Еврипид, Агафон, вождь афинской демократии

Клеон, философ Сократ и другие — у Аристофана). При этом древняя аттическая комедия создает обычно образ не индивидуальный, а обобщенный, близкий к маске народного комедийного театра. Например, Сократ в "Облаках" Аристофана наделен не чертами реального лица, но всеми свойствами ученого-шарлатана, одной из любимых масок народных карнавалов. Такая комедия могла существовать только в условиях афинской рабовладельческой демократии.

Театр демократических Афин. V век до нашей эры.

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

Эсхил (525–456 до н.э.). Его творчество связано с эпохой становления Афинского демократического государства. Это государство формировалось в период греко-персидских войн, которые велись с большими перерывами с 500 до 449 г. до н.э. и носили для греческих государств-полисов освободительный характер.

Эсхил происходил из знатного рода. Он родился в Элевсине, близ Афин. Известно, что Эсхил принимал участие в сражениях при Марафоне и Саламине. Битву при Саламине он описал как очевидец в трагедии "Персы". Незадолго до своей смерти Эсхил отправился на Сицилию, где и умер (в городе Геле). В надписи на его

надгробии, сочиненной, по преданию, им самим, ничего не говорится о нем как о драматурге, но сказано, что он проявил себя мужественным воином в сражениях с персами. Эсхил написал около 80 трагедий и сатирических драм. До нас дошли полностью только семь трагедий; из других произведений сохранились небольшие отрывки.

Трагедии Эсхила отражают основные тенденции его времени, те огромные сдвиги в социально-экономической и культурной жизни, которые были вызваны крушением родового строя и становлением афинской рабовладельческой демократии.

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

Эсхила.

Эсхил верит в судьбу-Мойру, верит, что ей повинуются даже боги. Однако к этому традиционному мировосприятию примешиваются и новые взгляды, порожденные развивающейся афинской демократией. Так, герои Эсхила — не безвольные существа, безоговорочно выполняющих волю божества: человек у него наделен свободным разумом, мыслит и действует вполне самостоятельно. Почти перед каждым героем Эсхила стоит проблема выбора линии поведения. Моральная ответственность человека за свои поступки — одна из основных тем трагедий драматурга.

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

Внешняя структура трагедии Эсхила сохраняет следы близости к дифирамбу, где партии запевалы перемежались с партиями хора.

Почти все дошедшие до нас трагедии начинаются с пролога, в котором содержится завязка действия. Затем следует парод-песня, которую исполняет хор, вступая на оркестру. Далее идет чередование писодиев (диалогических частей, исполняемых актерами, иногда при участии хора) и стасимов (песен хора). Заключительная часть трагедии называется эксодом; эксод — это песня, исполняя которую хор покидает сцену. В трагедиях встречаются также гипорхема (радостная песня хора, звучащая, как правило, в кульминационный момент, перед катастрофой), коммосы (совместные песни-плачи героев и хора), монологи героев.

Обычно трагедия состояла из 3-4 эпизодов и 3-4 стасимов. Стасимы разделяются на отдельные части — строфы и антистрофы, строго соответствующие по структуре одна другой. При исполнении строф и антистроф хор двигался по оркестру то в одну, то в другую сторону.

Строфа и соответствующая ей антистрофа написаны всегда в одном и том же размере, а новые строфа и антистрофа — в другом. Таких пар в стасиме бывает несколько; их замыкает общий эпод (заключение).

Песни хора обязательно исполнялись под аккомпанемент флейты. Кроме того, они нередко сопровождалась танцами. Трагический танец назывался эммелейя.

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

трилогии, в которой мастерство

Эсхила достигло своего расцвета.

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

Софокл (496-406 до н.э.). Софокл происходил из зажиточной семьи владельца оружейной мастерской и получил хорошее образование. Его художественная одаренность проявилась уже в раннем возрасте: шестнадцати лет он руководил хором юношей, прославлявшим саламинскую победу, а позже сам выступал как актер в собственных трагедиях, пользуясь большим успехом. В 486 г. Софокл одержал на конкурсе драматургов свою первую победу над самим Эхилом. Вообще вся драматургическая деятельность Софокла сопровождалась неизменными успехами: он ни разу не получал третьей награды - занимал чаще всего первые и редко вторые места.

Софокл принимал участие и в государственной жизни, занимая ответственные должности. Так, он был избран стратегом (военачальником) и вместе с Периклом участвовал в экспедиции против острова

Самоса, решившего отделиться от Афин. После смерти Софокла сограждане почитали его не только как великого поэта, но и одного из славных афинских героев.

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

У героев Софокла обычно такие же цельные характеры, как и у героев Эсхила. Сражаясь за свой идеал, они не знают душевных колебаний. Борьба ввергает героев в величайшие страдания, и иногда они гибнут. Но отказаться от борьбы герои Софокла не могут, потому что их ведет гражданский и нравственный долг.

Благородные герои трагедий Софокла тесными узами связаны с коллективом граждан: - это воплощение идеала гармонической личности, который был создан в годы расцвета Афин. Поэтому Софокла называют певцом афинской демократии.

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

Греческая трагедия в творчестве Софокла достигает своего совершенства. Софокл ввел третьего актера, увеличил диалогические части комедии (эпизодии) и уменьшил партии хора. Действие стало более живым и достоверным, так как на сцене могли одновременно выступать и давать мотивировку своим поступкам три персонажа. Однако хор у Софокла продолжает играть важную роль в трагедии и число хороводов было даже увеличено до 15 человек.

Интерес к переживаниям отдельной личности побудил Софокла отказаться от трилогий, где прослеживалась обычно судьба целого рода. По традиции он представлял на состязания три трагедии, но каждая из них была самостоятельным произведением. С именем Софокла также связано введение декорационной живописи.

Наиболее известны трагедии Софокла из фиванского цикла мифов. Это "Антигона" (около 442 до н.э.), "Царь Эдип" (около 429 до н.э.) и "Эдип в Колоне" (поставлен в 441 г. до н.э., уже после смерти Софокла).

В основе этих трагедий, написанных и поставленных в разное время, лежит миф о фиванском царе Эдипе и о несчастьях, обрушившихся на его род. Сам того не зная, Эдип убивает своего отца и женится на своей матери. Через много лет, узнав ужасную правду, он выкалывает себе глаза и добровольно отправляется в изгнание. Эта часть мифа легла в основу трагедии "Царь Эдип".

После долгих странствий, очищенный страданиями и прощенный богами, Эдип божественным образом умирает: его поглощает земля. Это происходит в пригороде Афин, Колоне, и могила страдальца становится святыней афинской земли. Об этом рассказывается в трагедии "Эдип в Колоне".

Трагедии Софокла явились художественным воплощением гражданских и нравственных идеалов античной рабовладельческой демократии периода ее расцвета (Софокл не дожил до страшного поражения афинян в Пелопоннесской войне 431-404 гг. до н.э.). Этими идеалами были политическое равенство и свобода всех полноправных граждан, беззаветное служение родине, уважение к богам, благородство стремлений и чувств сильных духом людей.

Еврипид (около 485-406 до н.э.). Социальный кризис афинской рабовладельческой демократии и обусловленная им ломка традиционных понятий и взглядов наиболее полно отразились в творчестве младшего современника Софокла - Еврипида.

Родители Еврипида, по-видимому, были зажиточными людьми, и он получил хорошее образование. В противоположность Софоклу Еврипид не принимал непосредственного участия в политической жизни государства, однако он живо интересовался общественными событиями. Его трагедии полны разнообразных политических высказываний и намеков на современность.

Большого успеха у современников Еврипид не имел: за всю свою жизнь он получил лишь 5 первых наград, причем последнюю - посмертно. Незадолго до смерти он покинул Афины и переехал ко двору македонского царя Архелая, где пользовался почетом. В Македонии он и умер (за несколько месяцев до смерти Софокла в Афинах).

От Еврипида дошло до нас полностью 18 драм (всего он написал от 75 до 92) и большое количество отрывков.

Драматург приблизил своих героев к действительности; он, по свидетельству Аристотеля, изображал людей такими, "каковы они есть". Персонажи его трагедий, оставаясь, как и у Эсхила и Софокла, героями мифов, наделялись мыслями, стремлениями, страстями современных поэту людей.

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

По своим общественно-политическим взглядам был сторонником умренной демократии, опорой которой он считал мелких землевладельцев. В некоторых его пьесах встречаются резкие выпады против политиков-демагогов: льстя народу, они добиваются власти, чтобы использовать ее в своих корыстных целях. В ряде трагедий Еврипид страстно изобличает тиранию: господство одного человека над другими людьми вопреки их воле ему представляется нарушением естественного гражданского порядка. Благородство, по Еврипиду, заключается в личных достоинствах и добродетели, а не в знатном происхождении и богатстве. Положительные персонажи Еврипида неоднократно высказывают мысль, что безудержное стремление к богатству может толкнуть человека на преступление.

Заслуживает внимание отношение Еврипида к рабам. Он считает, что рабство — это несправедливость и насилие, что природа у людей одна и раб, если у него благородная душа, ничуть не хуже свободного.

Еврипид часто откликается в своих трагедиях на события Пелопоннесской войны. Хотя он гордится военными успехами соотечественников, но в целом относится к войне отрицательно. Он показывает, какие страдания несет война людям, прежде всего женщинам и детям. Война может быть оправдана только в том случае, если люди защищают независимость своей родины.

Эти идеи выдвигают Еврипида в число самых прогрессивных мыслителей человечества. Еврипид стал первым известным нам драматургом, в чьих произведениях характеры героев не только раскрывались, но и получали свое развитие. При этом он не боялся изображать низкие человеческие страсти, борьбу противоречивых стремлений у одного и того же человека. Аристотель назвал его трагичнейшим из всех греческих драматургов. Слава пришла к Еврипиду после смерти. Уже в IV в. до н.э. его называли величайшим трагическим поэтом, и такое суждение о нем сохранилось на все последующие века.

Театр эпохи эллинизма.

В эпоху эллинизма (VI—I вв. до н.э.) греческий театр классической поры претерпел существенные изменения, касающиеся и драматургии, и актерского исполнения, и архитектуры театрального здания. Эти изменения связаны с новыми историческими условиями.

В театре эллинистической эпохи по-прежнему ставятся комедии и трагедии. Но от трагедий IV в. до н.э. сохранились лишь небольшие фрагменты, и, по-видимому, художественные достоинства эллинистической трагедии были невелики. Гораздо больше данных имеется для суждения о комедии, так как дошли целиком одна пьеса и несколько отрывков из других пьес крупнейшего комедиографа того времени — Менандра. Комедию эллинистической эпохи называют новой аттической (или новоаттической) комедией. Время ее расцвета — конец IV — III в. до н.э. В новой аттической комедии по-своему отразились изменения, происшедшие в общественно-политической жизни Греции к середине IV в. до н.э. На смену представлений о божественном миропорядке и вере в конечное торжество справедливости приходит убеждение во всемогуществе случая. Жизнь человека, его личное счастье, общественное положение — все зависит от воли случая. Случай определяет возникновение и решение конфликтов и в самой комедии, которая ставит своей задачей воспроизводить современную ей жизнь только в плане семейно-бытовых отношений. Большую роль в новой комедии играет мотив любви. Авторы новой аттической комедии широко использовали психологическую теорию ученика Аристотеля Теофраста, согласно которой все свойства характера проявляются во внешности человека и в его поступках. Физиогномические описания Теофраста несомненно влияли и на оформление масок, помогавшим зрителям распознать тот или иной персонаж.

В новой комедии заметно влияние Еврипида. Близость многих его героев к жизни, раскрытие их душевных переживаний — вот то, что новая комедия взяла у Еврипида. Основной особенностью новой комедии было отсутствие хора, который был бы органически связан с развитием действия, — хор выступал только в антрактах. В прологе новой комедии давалось краткое изложение событий, что должно было помочь зрителю разобраться в сложной интриге.

Другой особенностью новой комедии была ее гуманно-филантропическая направленность. В лучших произведениях проводились передовые идеи эллинистической философии. Несмотря на отсутствие политической тематики, в новой комедии получали отражения такие важные проблемы, как методы воспитания, отношение к женщине, к представителям различных сословий, к чужестранцам. Причем постоянно проповедовались более мягкие, более гуманные отношения между людьми.

Новая аттическая комедия пользовалась огромным успехом у публики. Зрителей привлекало то, как разрабатывается даже банальный сюжет или привычная маска: пружиной действия стала ловко устроенная интрига, развитие которой велось тонко и искусно.

Архитектура древнегреческого театра.

Первоначально место для представлений устраивалось крайне просто: хор со своими песнопениями и плясками выступал на круглой углубленной площадке-оркестре (от глагола орхеомай-"танцую"), вокруг которой и собирались зрители. Но по мере того, как возрастало значение театрального искусства в общественной и культурной жизни Греции и по мере усложнения драмы возникла необходимость в усовершенствованиях. Холмистый ландшафт Греции подсказал наиболее рациональное устройство сценической площадки и зрительских мест: оркестра стала располагаться у подножия холма, а зрители размещались по склону.

Все древнегреческие театры были открытыми и вмещали огромное количество зрителей. Афинский театр Диониса, например, вмещал до 17 тысяч человек, театр в Эпидавре - до 10 тысяч.

В V в. до н.э. в Греции сложился устойчивый тип театрального сооружения, характерный для всей эпохи античности. Театр имел три главные части: оркестру, театрон (места для зрителей, от глагола теаомай - "смотрю") и скену (скенэ - "палатка", позже деревянное или каменное строение).

Размер театра определялся диаметром оркестры (от 11 до 30 м). Сцена располагалась по касательной к окружности оркестры. 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 декораций и другого театрального имущества.

Между сценой и местами для зрителей, занимавшими несколько более половины круга, находились проходы-пароды, через которые в театр до начала спектакля входили зрители, а затем вступали на оркестру хор и актеры.

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

Планировка греческого театра обеспечивала хорошую слышимость. Кроме того, в некоторых театрах для усиления звука среди зрительских мест размещались резонирующие сосуды. Занавеса в древнегреческом театре не было, хотя возможно, что в некоторых пьесах какие-то части проскения временно закрывались от зрителей.

РИМСКИЙ ТЕАТР

Истоки римского театра.

Истоки римского театра и драмы восходят, как и в Греции, к обрядовым играм, богатым карнавальными элементами. Таков, например, праздник Сатурналий - в честь италийского божества Сатурна. Особенностью этого праздника было "переворачивание" привычных общественных отношений: господа на время становились "рабами", а рабы - "господами". Одним из истоков римского театра и драмы были сельские праздники сбора урожая. Еще в отдаленные времена, когда Рим представлял собой небольшую общину Лациума, по деревням справлялись праздники в связи с окончанием жатвы. На этих праздниках распевались веселые грубоватые песни-фесценнины. Как и в Греции, обычно выступали при этом два полухория, которые обменивались шутками подчас язвительного содержания. Зародившись еще при родовом строе, фесценнины существовали и в последующие века, и в них, по свидетельству Горация, находила отражение социальная борьба между плебеями и патрициями.

Существовала и другая форма примитивных зрелищ-сатура. Основой для сатур послужили мимические танцы этрусских плясунов. В 364 г. до н.э. Рим постигло моровое поветрие. Чтобы умилостивить богов, решили устроить сценические игры. Из Этрурии были приглашены актеры-плясуны, которые исполняли свои танцы под аккомпанемент флейты. Этрусским актерам стала подражать римская молодежь, которая прибавила к пляске шуточный диалог, написанный нескладными стихами, а также жестикуляцию. Так возникли сатуры (в переводе значит "смесь"). Сатуры были драматическими сценками бытового и комического характера, включавшими в себя диалог, пение, музыку и танцы. Еще одним видом драматических представлений комического характера являлись ателланы, которые были позаимствованы у других племен, населявших Апеннинский полуостров, с которыми Рим вел непрерывные войны. Молодежь увлеклась этими играми и стала устраивать их в дни праздников.

В ателлане действовали четыре постоянных комических персонажа:

Макк, Буккон, Папп и Доссен. Твердого текста ателланы не имели, поэтому при их исполнении открывался широкий простор для импровизации.

К народной драме восходит и мим. Как и в Греции, мим воспроизводил сценки из народного быта, а иногда пародировал мифы, выводя в шутовском виде богов и героев.

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

Римский театр эпохи республики.

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

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

С 235 г. до н.э. начинает ставить на сцене свои пьесы драматург Гней Невий (около 280-201 до н.э.). Он был уроженцем латинского городка в Кампании и принадлежал к плебейскому роду. После окончания первой Пунической войны, в которой он принимал участие, Невий поселился в Риме и начал заниматься литературной деятельностью.

Гнея Невия с полным основанием можно назвать первым самобытным римским поэтом. Его стихи (сатуры), драмы, эпическая поэма "Пуническая война" отличались самостоятельностью в художественном и в идейном отношении.

Вначале своей драматургической деятельности Невий писал трагедии по греческому образцу на тему троянского цикла мифов. Но вскоре он выступил с трагедиями на сюжеты из римской истории. Такая трагедия называлась у римлян претекста. Позднее претексты использовали в качестве сюжетов не только исторические, но и современные события.

Однако наибольшей славы Невий достиг в области комедии (в отличие от греческих драматургов он писал произведения в двух жанрах). Невий был создателем паллиаты-литературной комедии, которая представляла собой переработку новоаттической, т.е. бытовой греческой комедии. Паллиата ставилась в Риме в течение III-II вв. до н.э. Свое название она получила от греческого широкого плаща-паллия, так как действие паллиаты всегда происходило где-нибудь в

Греции и герои ее носили греческую одежду.

Хотя Невий и придерживался греческих оригиналов, но обрабатывал он их гораздо свободнее, чем Ливий Андроник. Невий первый применил так называемую контаминацию, т.е. соединение в римской комедии сюжетных линий двух или трех греческих. Возможно, что Невий стал основоположником и римской национальной комедии-тогаты.

Плавт (около 254-184 до н.э.). Продолжателем дела Невия как комедиографа был его младший современник Тит Макций Плавт. Его творчество относится к тому периоду, когда Рим из сельскохозяйственной общины превращается в сильнейшее государство-сначала Апеннинского полуострова, а затем и всего бассейна Средиземного моря.

По единодушной оценке древних, Плавт был самым блестящим представителем паллиаты. Излюбленный персонаж Плавта-хитрый, пронырливый раб, помогающий молодому хозяину улаживать любовные дела. Секрет успеха Плавта состоит прежде всего в том, что его комедия являлась переделкой греческих, самобытных по духу, в них ярко запечатлены черты римской жизни. Плавт сочувственно относится к плебейским низам рабовладельческого общества и осуждает людей, стремящихся к наживе.

Плавт умел искусно соединить новую аттическую комедию с элементами народной римской ателланы, с ее буффонадой, живостью действия, с ее порой непристойными, но остроумными шутками.

Большое место в комедиях Плавта отводится пению и музыке. В новой аттической комедии пение и музыка использовались только в антрактах. У Плавта же музыкальный элемент в некоторых комедиях преобладает. Это кантики (от лат. canto-"пою"). Одни из кантиков представляли собой арии, другие исполнялись речитативом под музыкальный аккомпанемент.

Пьесы Плавта отличаются динамичностью, они проникнуты пафосом неистощимой энергии и здорового оптимизма. При этом сами характеры его героев статичны, лишены сложности и психологической глубины. Поэт обращает основное внимание на событийную сторону, а все, что касается внутреннего развития образа, упрощается, отступает на второй план. Тем не менее свойственный Плавту прием гротеска делает его персонажей театрально выразительными.

От Плавта дошли до нас 20 комедий полностью и одна в отрывках. Почти все комедии начинаются с пролога. Прологи гораздо длиннее, чем в новой аттической комедии, но служат той же цели. В них рассказывается о событиях, предшествовавших началу действия, и о том, как будет развиваться интрига. Сюжет многих комедий был настолько запутанным, что зрителям трудно было следить за ходом действия, не ознакомившись предварительно с содержанием.

Большинство комедий Плавта представляют собой веселые фарсы или разработку откровенно комической ситуации с бесконечными обманами, тонко сплетенной интригой, хитроумными проделками, душой которых обычно являлся слуга-раб. Комедии Плавта прожили большую историческую жизнь, хотя в средние века Плавт был основательно забыт: богословы считали, что в его пьесах много безнравственного. Зато в эпоху Возрождения Плавт снова воскрес для европейского театра. Его пьесы переводят, создают различные переделки и подражания. Мотивы комедий Плавта обрабатывались многочисленными драматургами: Ариосто, Арентино, Шекспиром, Мольером и другими.

Теренций (около 185-159 до н.э.). Публий Теренций Афр, работавший, как и Плавт, в жанре паллиаты, принадлежал уже к следующему поколению драматургов. Уроженец Карфагена, Теренций еще мальчиком был привезен в Рим, где стал рабом римского сенатора. Заметив выдающиеся способности юноши, сенатор дал ему хорошее

образование, а затем отпустил на волю. Теренций находился в дружественных отношениях со многими знаменитыми людьми, входившими в кружок просвещенного патриция Сципиона Младшего-приверженца греческой культуры и греческого образования. Теренций написал шесть комедий, и все они сохранились. Сюжеты этих комедий он, как правило, заимствует у Менандра, причем сознательно подчеркивает их греческий колорит. Конфликты в комедиях Теренция носят семейный характер, и основной целью драматурга является гуманизация нравов.

У Теренция обычно нет такой динамики в развитии событий, как у Плавта; он отказывается также от театральных средств и приемов ателланы, которыми охотно пользовался его предшественник, - от буфоннады, грубых и сочных шуток, непосредственного обращения к зрителям в ходе действия и т.д. Зато Теренций стремится дать более углубленную психологическую характеристику своих персонажей, создавая интересные, жизненные образы.

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

Комедии Теренция знакомили римских зрителей с миром более сложных, чем у героев Плавта, душевных переживаний (хотя и ограниченных семейными рамками). В этом отношении его произведения ближе к их общему первоисточнику - Менандру.

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

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

Римский театр императорской эпохи.

В I в. до н.э. республика в Риме пала. После убийства Цезаря и победы над Антонием в 31 г. до н.э. императором в Риме стал

Октавиан, получивший впоследствии почетное прозвище Август ("Священный"). Август хорошо понимал общественное значение театра и всячески содействовал его развитию. Прежде всего, Август хотел возродить на римской сцене трагедию греческого типа, видя именно в ней средство улучшения и воспитания нравов своих граждан. Эти стремления Августа были поддержаны одним из выдающихся римских поэтов, Горацием, и нашли отражение в его "Науке поэзии".

Проводя политику Августа, Гораций выступает за идейное, содержательное искусство, основой которого являются мудрость. Поэт, с одной стороны, должен быть человеком высокообразованным, так как он выступает как воспитатель и наставник граждан. С другой - его искусство должно быть эмоционально, изящно, поэтому ему нужно шлифовать свои произведения, прежде чем выставлять их на суд публики.

Однако все усилия Августа возродить на римской сцене серьезный жанр не увенчались успехом. Хотя представления устраивались часто, они носили главным образом развлекательный характер. Общественная роль театра заметно снизилась. Такая тенденция особенно усилилась при преемниках Августа.

Снижение идейной роли театра сказалось прежде всего на его репертуаре. После установления диктатуры Октавиана трагедия пришла в упадок. Если трагедии и ставились во времена империи, то только в виде отдельных эффектных сцен, дававших возможность актерам показать свое мастерство. Эти актеры (их называли трагедами) надевали костюмы и маски, как для выступления в трагедии, однако их роль сводилась в основном к пению, так как актерские арии составляли главную часть представления. Исполнение арий

из трагедий как самостоятельное представление сохранилось в Римской империи вплоть до последних дней ее существования.

Сенека (около 4-65 н.э.). От трагедии императорской эпохи до нас не дошло ничего, кроме трагедий философа Сенеки.

Луций Анней Сенека был воспитателем императора Нерона, одно время занимал при нем высшие должности в государстве, но затем был обвинен в заговоре против императора и по приказанию Нерона покончил с собой, вскрыв себе вены.

Трагедии Сенека начал писать в последние годы жизни, когда отношение к нему Нерона изменилось и он вынужден был более осторожно высказывать свои взгляды на существующие порядки. Всего он написал 9 трагедий, заимствуя их сюжеты из греческой мифологии. По своему строению трагедии Сенеки тоже мало отличаются от греческих: партии хора чередуются у него с партиями героев, на сцене не ходят более трех актеров одновременно. Но под влиянием социальных и политических условий трагедии Сенеки получили новую направленность. Мрачная эпоха Нерона, с ее жестокостями и угрозами кровавой расправы, как дамоклов меч висевшей над каждым, определила разработку тем.

Герои Сенеки-люди, наделенные сильными, испепеляющими страстями. Изображение этих страстей, невольно приводящих героя к гибели, изображение сильных аффектов, чудовищных пороков, состояний, близких к патологии, - все это становится главным для поэта.

Среди героев Сенеки-жестокосердные тираны, попирающие все законы человечности, способные на любые преступления ради удовлетворения своей страсти. Героини, женщины с мужской душой, тоже не отстаиваются ни перед чем ради удовлетворения своих желаний.

Персонажи трагедий Сенеки однолинейны: драматург выделяет какую-либо одну черту в характере и доводит ее до предела. В драмах

Сенеки постоянно встречаются сцены страшной мести, кровавых преступлений. Очевидно, это было отражением тогдашней жизни с ее атмосферой жестоких репрессий.

До сих пор остается спорным вопрос о сценической жизни трагедий Сенеки. Скорее всего они предназначены для чтения, но не для постановки: трагедии лишены динамики, некоторые сцены технически невозможно исполнить.

Творчество Сенеки оказало огромное влияние на формирование трагедии нового времени. Именно через него гуманисты эпохи Возрождения начали свое знакомство с античной трагедией. В XIV-XVII вв. драматурги всех западноевропейских стран учились у Сенеки искусству трагичного-мастерского изображению страсти, напряженности диалогов, отточенности стиля. Шекспир и Бен Джонсон в Англии, Корнель, Расин и другие представители французского классицизма изучали и использовали трагедии Сенеки в своей творческой практике.

Организация театральных представлений.

Представления устраивались в Риме во время различных государственных праздников. Пьесы шли на празднике патрициев-Римских играх, проводившихся в сентябре в честь Юпитера, Юноны и Минервы; на празднике плебеев-Плебейских играх, происходивших в ноябре; на

Аполлоновых играх-в июле.

Постоянного театрального здания в Риме не было вплоть до середины I в. до н.э.; сооружению его противился консервативный сенат. Для представления обычно на форуме воздвигался деревянный помост высотой в половину человеческого роста. На сценическую площадку вела узкая лесенка в 4-5 ступенек, по которой актеры подни-

мались на сцену. В трагедии действие происходило перед дворцом. В комедиях декорации почти всегда изображали городскую улицу с выходящими на нее фасадами двух-трех домов, и действие разворачивалось перед домом. Зрители сидели на скамейках перед сценой. Но иногда сенат запрещал устраивать места в этих временных театрах: сидеть на представлениях, по мнению сената, было признаком изнеженности. Все построенное для театральных игр сооружение ломалось сразу же после их окончания.

Играли в постановках уже не любители (как в ателланах), а артисты-профессионалы. Их называли актерами или гистрионами. Римские актеры происходили из среды вольноотпущенников или рабов и по сравнению с греческими занимали гораздо более низкое общественное положение. Актеры объединялись в труппы во главе с хозяином-антрепренером, который по договоренности с властями организовывал театральное представление, где сам обычно играл главные роли. Все женские роли исполнялись мужчинами, женщин в труппы не брали.

Актеры-профессионалы, выступавшие в трагедиях и комедиях в III-II в. до н.э., играли без масок. Маска появилась в этих жанрах довольно поздно - в 130 г. до н.э. Поэтому, в отличие от греков, римляне могли следить за мимикой актеров. Маски использовались и раньше, но лишь в особых случаях - когда надо было, например, обыграть мотив двойника в комедии. В масках также играли актеры-любители, принадлежавшие к высшим слоям общества.

Важным событием в театральной жизни Рима было появление первого постоянного театра, построенного из камня. Этот театр был сооружен в 55 г. до н.э. Гнеем Помпеем Великим и вмещал до 40 тысяч человек. В конце I в. до н.э. в Риме было построено еще два каменных театра: театр Бальба и театр Марцелла. От последнего до сих пор сохранились остатки наружной стены, разделенной на три этажа, что соответствует трем внутренним ярусам.

ТЕАТР СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Литургическая и полулитургическая драма.

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

В рождественской литургической драме посредине храма ставили крест, потом его заворачивали в черную материю, что означало погребение тела господнего.

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

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

Устроители литургических представлений накопили постановочный опыт и стали искусно показывать народу вознесение Христа и другие евангельские чудеса. Приближаясь к жизни и используя постановочные эффекты, литургическая драма уже не привлекала, а отвлекала прихожан от службы. Развитие жанра таило в себе его самоуничтожение.

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

Заботясь об успехе, церковники стали подбирать более житейские сюжеты, и материалом для полулитургической драмы становятся библейские сюжеты, подверженные бытовому толкованию. Библейский легенды подвергаются с течением времени поэтической обработке. Вводятся и технические новшества: окончательно устанавливается принцип симультанной декорации, когда одновременно показывается несколько мест действия; увеличивается число трюков.

Однако, несмотря на все это, церковная драма продолжала сохранять тесную связь с церковью. Драма ставилась на паперти, на церковные средства, ее репертуар составлялся духовными лицами (хотя участниками представлений, наряду со священниками и миряне). Так, причудливо объединяя взаимоисключающие элементы, церковная драма существовала долгое время.

Светская драматургия.

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

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

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

Миракль.

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

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

Большинство мираклей строилось именно на бытовом материале-из жизни города, из жизни монастыря или средневекового замка. Разоблачая притеснителей народа, миракль о

Берте рисует в положительном свете тех людей из их среды, которые не подвержены порокам и страстям, присущим знати, и могут, попав в среду простых тружеников, быть среди них своими людьми.

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

Мистерия.

Время расцвета мистерияльного театра-XV-XVI века, время бурного расцвета городов и обострения социальных противоречий. Город уже в значительной мере преодолел феодальную зависимость, но еще не подпал под власть абсолютного монарха. Мистерия и явилась выражением расцвета средневекового города, его культуры. Она выросла из так называемых "мимических мистерий"-городских процессий в честь религиозных праздников, в честь торжественных выездов королей. Из этих празднеств постепенно складывалась площадная мистерия, использующая ранний опыт средневекового театра. Представления мистерий организовывались не церковью, а городскими цехами и муниципалитетами. Авторами выступали деятели нового типа-ученые-богословы, юристы, врачи. Несмотря на то, что руководила постановками высшая буржуазия города, мистерии были массовым площадным самодеятельным искусством. В представлениях участвовали сотни человек.

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

Ярким примером ранней мистерии может служить огромная (50 тысяч стихов,242 действующих лица) "Мистерия Ветхого завета",содержавшая 38 отдельных эпизодов.Ее главными героями были Бог,ангелы, Люцифер,Адам и Ева.В мистерии показывалось сотворение мира,восстание Люцифера против Бога,библейские чудеса.

Мистерия раздвинула тематический диапазон средневекового театра,накопила огромный сценический опыт,который был использован последующими жанрами средневековья. Исполнителем мистерии был городской люд.Отдельные эпизоды огромного театрального представления исполнялись представителями различных городских цехов.При этом мистерия давала возможность каждой профессии проявить себя как можно полней.

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

1548 году мистерияльным обществам,особенно широко распространенным во Франции,запрещают показ мистерий:слишком осязаемой стала критическая комедийная линия мистерияльного театра.Причина гибели еще и в том,что она не получила поддержки со стороны новых,прогрессивных сил общества.Религиозное содержание отталкивало людей гуманистически настроенных,а площадная форма и критические элементы вызывали гонения церкви.

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

Моралите.

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

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

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

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

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

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

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

Фарс.

Площадной плебейский фарс выделяется в самостоятельный театральный жанр со второй половины XV века. Однако он до этого прошел долгий путь скрытого развития. Само название происходит от латинского *farta* ("начинка"). И действительно, устроители мистерий сплошь и рядом писали: "Здесь вставить фарс". Веселые масленичные представления и народные спектакли давали начало "дурацким корпорациям"-объединением мелких судебных чиновников, разнообразной городской богемы, школяров, семинаристов. В XV в. шутовские общества распространяются по всей Европе. В Париже были четыре большие организации и регулярно устраивались смотрины парадных фарсовых представлений. В этих парадах высмеивались выступления епископов, словопрения судей, въезды королей в город. В ответ на это светские и духовные власти преследовали фарсеров, изгоняли их из города, бросали в тюрьмы. Фарс повернут всем своим содержанием и художественным строем к действительности. Он высмеивает солдат-мародеров, монахов-торговцев

индальгенциями, чванливых дворян, скаредных купцов. Остро подмеченные и обрисованные черты характеров несут сатирически заостренный жизненный материал. Главными принципами актерского искусства для фарсеров были характерность, доведенная до пародийной карикатуры, и динамизм, выражающий активность и жизнерадостность самих исполнителей.

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

Судьба веселых комических любительских корпораций фарсеров от год в год становилась все плачевнее. Монархическая и церковная власть все сильнее наступала на городское вольномыслие и на одну из форм его- фарсовый театр. В конце XVI-начале XVII в. под ударами властей прекращают существование крупнейшие корпорации фарсеров.

Фарс оказал большое влияние на дальнейшее развитие театра Западной Европы. В Италии из фарса родилась комедия дель арте; в

Испании-творчество "отца испанского театра" Лопе де Руэда; а

Англии по типу фарса писал свои интерлюдии Джон Гейвуд, в Германии-Ганс Сакс; во

Франции фарсовые традиции питали искусство гениального Мольера. Именно фарс стал звеном между старым и новым театром.