

История театра

2 класс

ТЕАТР СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Феодализм Западной Европы пришел на смену рабовладению Римской империи. Возникли новые классы, постепенно оформилось крепостное право. Теперь борьба происходила между крепостными и феодалами. Поэтому театр Средневековья всей своей историей отражает столкновение народа и церковников. Церковь была практически самым действенным орудием феодалов и подавляла все земное, жизнеутверждающее, а проповедовала аскетизм и отречение от мирских утех, от деятельной, полноценной жизни. С театром церковь боролась потому, что не принимала любых стремлений человека к плотскому, радостному наслаждению жизнью. В связи с этим история театра того периода показывает напряженную борьбу этих двух начал. Результатом усиления антифеодальной оппозиции стал постепенный переход театра от религиозного к светскому содержанию.

Поскольку на ранней стадии феодализма нации еще окончательно не сформированы, то и историю театра того времени нельзя рассматривать отдельно в каждой стране. Это стоит делать, имея в виду противоборство религиозной и светской жизни. Например, обрядовые игры, выступления гистрионов, первые опыты светской драматургии и площадной фарс относятся к одному ряду жанров средневекового театра, а литургическая драма, миракль, мистерия и моралите – к другому. Жанры эти довольно часто пересекаются, но всегда в театре наблюдается столкновение двух основных идейных и стилевых направлений. В них ощущается борьба идеологии дворянства, сплотившегося с духовенством, против крестьянства, из среды которого вышли затем городские буржуа и плебеи.

В истории средневекового театра имеется два периода: ранний (с V по XI век) и зрелый (с XII до середины XVI века). Как ни старалось духовенство уничтожить следы античного театра, у него ничего не получилось. Античный театр выжил, приспособившись к новому укладу жизни варварских племен. Рождение средневекового театра нужно искать в сельских обрядах разных народов, в быту крестьян. Несмотря на то что многие народы приняли христианство, их сознание еще не освободилось от влияния язычества.

Церковь преследовала народ за празднование окончания зимы, прихода весны, сбора урожая. В игрищах, песнях и танцах отражалась вера людей в богов, которые для них олицетворяли силы природы. Эти народные гулянья и положили начало театральным действиям. К примеру, в Швейцарии парни изображали зиму и лето, один был в рубахе, а другой – в шубе. В Германии приход весны отмечали карнавальным шествием. В Англии праздник весны представлял собой многолюдные игры, песни, пляски, спортивные состязания в честь мая, а также в честь народного героя Робина Гуда. Очень зрелищными были весенние гулянья в Италии и Болгарии.

Тем не менее эти игры, имевшие примитивное содержание и форму, не могли дать начало театру. В них не содержалось тех гражданских идей и поэтических форм, которые были в древнегреческих празднествах. Помимо прочего, эти игры содержали в себе элементы языческого культа, за что постоянно преследовались церковью. Но если священники смогли воспрепятствовать свободному развитию народного театра, который был связан с фольклором, то некоторые сельские гулянья стали истоком новых зрелищных представлений. Это были действия гистрионов.

Русский народный театр сформировался в глубокой древности, когда еще не было письменности. Просвещение в лице христианской религии постепенно вытесняло языческих богов и все, что с ними было связано, из области духовной культуры русского народа. Многочисленные обряды, народные праздники и языческие ритуалы легли в основу драматического искусства в России.

Из первобытного прошлого пришли ритуальные танцы, в которых человек изображал животных, а также сцены охоты человека на диких зверей, подражая при этом их повадкам и повторяя заученные тексты. В эпоху развитого земледелия проводились народные празднества и гулянья после сбора урожая, в которых специально наряженные для этой цели люди изображали все действия, сопутствующие процессу посадки и выращивания хлеба или льна. Особое место в жизни людей занимали праздники и ритуалы, связанные с победой над врагом, выборами предводителей, похоронами умерших и свадебными церемониями.

Свадебный обряд по своему колориту и насыщенности драматическими сценами уже можно сравнивать со спектаклем. Ежегодный народный праздник весеннего обновления, в котором

божество растительного мира сначала умирает, а потом чудесным образом воскресает, обязательно присутствует в русском фольклоре, как и у многих других европейских народов. Пробуждение природы от зимнего сна отождествлялось в сознании древних людей с воскрешением из мертвых человека, который изображал божество и его насильственную смерть, а после определенных ритуальных действий воскресал и праздновал свое возвращение к жизни. Человека, который исполнял эту роль, одевали в специальные одежды, а на лицо наносили разноцветные краски. Все ритуальные действия сопровождалось громкими песнопениями, танцами, смехом и всеобщим ликованием, потому что считалось, что радость является той магической силой, которая может вернуть к жизни и способствовать плодородию.

Первыми бродячими актерами на Руси были скоморохи. Существовали, правда, еще и оседлые скоморохи, но они мало чем отличались от обычных людей и наряжались только в дни народных праздников и гуляний. В повседневной жизни это были обычные земледельцы, ремесленники и мелкие торговцы. Бродячие актеры-скоморохи пользовались большой популярностью у народа и имели свой особенный репертуар, в который входили народные сказания, былины, песни и разные игрища. В творчестве скоморохов, которое активизировалось в дни народных волнений и обострения национально-освободительной борьбы, выражались народные страдания и надежды на лучшее будущее, описание побед и гибели народных героев.

Гистрионы

К XI веку в Европе натуральное хозяйство сменилось товарно-денежным, ремесла отделились от сельского хозяйства. Быстрыми темпами росли и развивались города. Так постепенно совершался переход от раннего Средневековья к развитому феодализму.

Крестьяне все в большем и большем количестве переселялись в города, в которых они спасались от притеснений феодалов. Вместе с ними в города перебирались и деревенские затейники. У всех этих вчерашних сельских плясунов и остроловов тоже произошло разделение труда. Многие из них стали профессиональными забавниками, т. е. гистрионами. Во Франции их называли «жонглеры» (рис. 11), в Германии – «шпильманы», в Польше – «франты», в Болгарии – «кукеры», в России – «скоморохи».



Рис. 11. Средневековые жонглеры

В XII веке таких затейников было уже не сотни, а тысячи. Они окончательно порвали с деревней, взяв за основу своего творчества жизнь средневекового города, шумные ярмарки, сценки на городских улицах. Поначалу они и пели, и танцевали, и рассказывали сказки, и играли на разных музыкальных инструментах, и проделывали еще много всяких трюков. Но позднее искусство

гистрионов расслоилось по творческим отраслям. Появились комики-буффоны, рассказчики, певцы, музыканты-жонглеры и трубадуры, которые сочиняли и исполняли стихи, баллады и танцевальные песни.

Искусство гистрионов преследовалось и подвергалось запретам как со стороны властей, так и со стороны церковников. Но ни епископы, ни короли не могли устоять от соблазна увидеть жизнерадостные и зажигательные выступления гистрионов.

Впоследствии гистрионы стали объединяться в союзы, породившие кружки актеров-любителей. При их непосредственном участии и под их влиянием в XIV–XV веках возникло множество самодеятельных театров. Некоторые из гистрионов продолжали выступать во дворцах феодалов и участвовать в мистериях, представляя в них чертей. Гистрионы впервые предприняли попытки изобразить на подмостках человеческие типы. Они дали толчок к появлению актеров фарса и светской драматургии, которая ненадолго воцарилась во Франции в XIII веке.

Литургическая и полулитургическая драма

Еще одной формой театрального искусства Средневековья стала церковная драма. Церковники стремились использовать театр в своих пропагандистских целях, поэтому боролись против античного театра, сельских празднеств с народными играми и гистрионов.

В связи с этим к IX веку возникла театрализованная месса, был разработан метод чтения в лицах легенды о погребении Иисуса Христа и его воскрешении. Из таких чтений родилась литургическая драма раннего периода. Со временем она усложнилась, костюмы стали более разнообразными, движения и жесты – лучше отрепетированными. Литургические драмы разыгрывали сами священники, поэтому латинская речь, напевность церковной декламации еще слабо воздействовали на прихожан. Церковники приняли решение о том, чтобы приблизить литургическую драму к жизни и обособить ее от мессы. Такое новшество дало весьма неожиданные результаты. В рождественские и пасхальные литургические драмы были внесены элементы, изменившие религиозную направленность жанра.

Драма приобрела динамичность развития, намного упростилась и обновилась. Например, Иисус временами вел разговор на местном диалекте, пастухи также разговаривали бытовым языком. Кроме этого, у пастухов изменились костюмы, появились длинные бороды и широкополые шляпы. Вместе с речью и костюмами изменилось и оформление драмы, жесты стали естественными.

Постановщики литургических драм уже имели сценический опыт, поэтому стали показывать прихожанам Вознесение Христа на Небеса и другие чудеса из Евангелия. Приближая драму к жизни и используя постановочные эффекты, церковники не привлекали, а отвлекали паству от службы в храме. Дальнейшее развитие этого жанра грозило его уничтожить. Это было другой стороной новшества.

Церковь не хотела отказываться от театральных постановок, но стремилась подчинить себе театр. В связи с этим литургические драмы стали ставить не в храме, а на паперти. Таким образом, в середине XII века возникла полулитургическая драма. После этого церковный театр, несмотря на власть духовенства, попал под влияние толпы. Она стала диктовать ему свои вкусы, заставляя давать представления не в дни церковных праздников, а в дни ярмарок. Кроме этого, церковный театр заставили перейти на понятный народу язык.

Для того чтобы и впредь руководить театром, священники позаботились о подборе житейских сюжетов для постановок. Поэтому темами для полулитургической драмы стали в основном библейские эпизоды, истолкованные на бытовом уровне. Более других популярностью у народа пользовались сцены с чертями, так называемые дьяблери, которые противоречили общему содержанию всего спектакля. Например, в весьма известной драме «Действо об Адаме» черти, встретив в аду Адама и Еву, устроили веселую пляску. При этом черти имели кое-какие психологические черты, а дьявол был похож на средневекового вольнодумца.

Постепенно все библейские легенды подверглись поэтической обработке. Понемногу в постановки стали вводить некоторые технические новшества, т. е. претворять в жизнь принцип симультанной декорации. Это означало, что одновременно показывалось несколько мест действия, а кроме этого, увеличилось количество трюков. Но, несмотря на все эти новшества, полулитургическая драма оставалась тесно связанной с церковью. Ее ставили на церковной паперти, средства на

постановку выделяла церковь, репертуар составляло духовенство. Но участниками представления, наряду со священниками, становились и мирские актеры. В таком виде церковная драма просуществовала довольно длительное время.

Светская драматургия

Первые упоминания об этом театральном жанре касаются трувера, или трубадура, Адама де Ла-Аль (1238–1287), родившегося во французском городке Аррас. Этот человек увлекался поэзией, музыкой и всем, что связано с театром. Впоследствии Ла-Аль переехал в Париж, а затем в Италию, ко двору Карла Анжуйского. Там он получил очень широкую известность. Люди знали его как драматурга, музыканта и поэта.

Первую пьесу – «Игра в беседке» – Ла-Аль написал, живя еще в Аррасе. В 1262 году епоставили участники театрального кружка его родного города. В сюжете пьесы можно выделить три линии: лирико-бытовую, сатирическо-буффонную и фольклорно-фантастическую.

В первой части пьесы рассказывается о том, что юноша по имени Адам собирается уехать в Париж на учебу. Его отец, мэтр Анри, не хочет его отпускать, мотивируя это тем, что он болен. В сюжет пьесы вплетено поэтическое воспоминание Адама о своей уже умершей матери. Постепенно к бытовой сцене примешивается сатира, т. е. появляется лекарь, который ставит мэтру Анри диагноз – скупость. Оказывается, что такое заболевание имеется у большинства зажиточных граждан Арраса.

После этого сюжет пьесы становится просто сказочным. Слышится звон колокола, возвещающий о приближении фей, которых Адам пригласил на прощальный ужин. Но выясняется, что феи своим внешним видом уж очень напоминают городских сплетниц. И опять сказка сменяется былью: на смену феям появляются пьяницы, которые отправляются на всеобщую попойку в кабачок. В этой сцене показан монах, рекламирующий священные реликвии. Но прошло немного времени, монах опьянел и оставил в кабаке так рьяно охраняемые им святые вещи. Снова раздавался звук колокола, и все шли на поклонение иконе Девы Марии.

Такой жанровой разноробой пьесы говорит о том, что светская драматургия находилась еще в самом начале своего развития. Этот смешанный жанр получил название «pois piles», что означало «толченный горох», или в переводе – «всего понемножку».

В 1285 году де Ла-Аль написал и поставил в Италии пьесу под названием «Игра о Робене и Марион». В этом произведении французского драматурга ясно просматривается влияние провансальской и итальянской лирики. В эту пьесу Ла-Аль внес также элемент социальной критики:

идиллическую пастораль влюбленного пастуха Робена и его возлюбленной – пастушки Марион – сменяет сцена похищения девушки. Ее украл злой рыцарь Обер. Но ужасная сцена длится всего лишь несколько минут, потому что похититель поддался на уговоры пастушки и отпустил ее.

Снова начинаются пляски, народные игрища, пение, в котором присутствует соленый крестьянский юмор. Повседневная жизнь народа, его трезвый взгляд на окружающий мир, когда прелесть поцелуя влюбленных воспевадается наравне со вкусом и запахом еды, приготовленной для свадебного пира, а также народный говор, который слышится в поэтических строфах, – все это придает особое обаяние и шарм этой пьесе. Кроме того, автор включил в пьесу 28 народных песен, что как нельзя лучше показало близость произведения Ла-Аля к народным игрищам.

В творчестве французского трубадура очень органично сочеталось народно-поэтическое начало с сатирическим. Это были зачатки будущего театра эпохи Возрождения. И все-таки творчество Адама де Ла-Аля не нашло продолжателей. Жизнерадостность, свободомыслие и народный юмор, присутствующие в его пьесах, были подавлены церковными строгостями и прозой городской жизни.

Реально жизнь показывали только в фарсах, где все было представлено в сатирическом свете. Персонажами фарсов были ярмарочные зазывалы, врачи-шарлатаны, циничные поводыри слепых людей и пр. Фарс достиг своего расцвета в XV веке, в XIII же веке любая комедийная струя погасалась театром миракля, который ставил пьесы в основном на религиозные сюжеты.

Миракль

Слово «миракль» в переводе с латинского означает «чудо». И в самом деле, все события, которые происходят в таких постановках, заканчиваются благополучно благодаря вмешательству

высших сил. С течением времени в этих пьесах хоть и сохранилась религиозная подоплека, но все чаще стали появляться сюжеты, показывающие произвол феодалов и низменные страсти, которые владели знатными и власть предержащими людьми.

Примером могут послужить следующие миракли. В 1200 году была создана пьеса «Игра о святом Николае». По сюжету произведения один из христиан попадает в плен к язычникам. Спасает его от этой напасти только Божественное провидение, т. е. в его судьбу вмешивается святой Николай. Историческая обстановка того времени показана в миракле только вскользь, без подробностей.

А вот в пьесе «Миракль о Роберте Дьяволе», созданной в 1380 году, автор дал общую картину кровавого века Столетней войны 1337–1453 годов, а также нарисовал портрет жестокого феодала. Пьеса начинается тем, что герцог Нормандский ругает своего сына Роберта за разврат и необоснованную жестокость. На это Роберт с наглой усмешкой заявляет, что ему такая жизнь нравится и впредь он будет продолжать грабить, убивать и распутничать. После ссоры с отцом Роберт со своей бандой разграбил дом крестьянина. Когда последний начал жаловаться на это, Роберт ему ответил: «Скажи спасибо, что мы еще не убили тебя». Затем Роберт со своими друзьями разорил монастырь.

Бароны пришли к герцогу Нормандскому с жалобой на его сына. Они сказали, что Роберт разрушает и разоряет их замки, насилует жен и дочерей, убивает слуг. Герцог послал к Роберту двух своих приближенных, для того чтобы те усовестили сына. Но Роберт не стал с ними разговаривать. Он приказал каждому из них выколоть правый глаз и отослать несчастных назад к отцу.

На примере только одного Роберта в миракле показана реальная обстановка того времени: анархия, грабежи, произвол, насилие. Но описанные вслед за жестокостями чудеса совершенно нереальны и порождены наивным желанием морализации.

Мать Роберта рассказывает ему о том, что она долгое время была бесплодна. Так как ей очень хотелось иметь ребенка, она обратилась с просьбой к дьяволу, потому что ни Бог, ни все святые не смогли ей помочь. Вскоре у нее родился сын Роберт, который является порождением дьявола. Как считает мать, в этом причина такого жестокого поведения ее сына.

Дальше в пьесе дается описание того, как происходило раскаяние Роберта. Для того чтобы вымолить прощение у Бога, он посетил Папу Римского, святого отшельника, а также постоянно возносил молитвы Деве Марии. Дева Мария сжалилась над ним и приказала ему притвориться сумасшедшим и жить у короля в собачьей будке, питаясь объедками.

Роберт Дьявол смирился с такой жизнью и выказал удивительную стойкость духа. В награду за это Бог дал ему возможность отличиться в сражении на поле брани. Пьеса заканчивается просто сказочно. В сумасшедшем оборванце, который питался с собаками из одной миски, все узнали храброго рыцаря, победившего в двух сражениях. В результате Роберт женился на принцессе и получил от Бога прощение.

В том, что возник такой противоречивый жанр, как миракль, виновато время. Весь XV век, полный войн, народных волнений и кровавых расправ, объясняет полностью дальнейшее развитие миракля. С одной стороны, крестьяне во время восстаний брались за топоры и вилы, а с другой – впадали в набожное состояние. Из-за этого во всех пьесах возникли элементы критики, наряду с религиозным чувством.

В мираклях существовало еще одно противоречие, разрушавшее этот жанр изнутри. В произведениях показывались реальные бытовые сцены. Например, в миракле «Игра о святом Николае» они заняли почти половину текста. Сюжеты многих пьес строились на сценах из жизни города («Миракль о Гибур»), жизни монастыря («Спасенная аббатиса»), жизни замка («Миракль о Берте с большими ногами»). В этих пьесах интересно и доходчиво показаны простые люди, близкие народным массам по своему духу.

В том, что миракль был двойственным жанром, виновата идеологическая незрелость городского творчества того времени. Дальнейшее развитие средневекового театра дало толчок для создания нового, более универсального жанра – мистерии.

Мистерия

В XV–XVI веках наступило время бурного развития городов. В обществе обострились

социальные противоречия. Горожане почти избавились от феодальной зависимости, но еще не попали под власть абсолютной монархии. Это время стало периодом расцвета мистериального театра. Мистерия стала отражением процветания средневекового города, развития его культуры. Данный жанр возник из древних мимических мистерий, т. е. городских шествий в честь религиозных праздников или торжественного въезда королей. Из таких праздников постепенно сложилась площадная мистерия, которая взяла за основу опыт средневекового театра как по литературной, так и по сценической линии.

Постановки мистерий осуществляли не церковники, а городские цехи и муниципалитеты. Авторами мистерий стали драматурги нового типа: ученые-богословы, врачи, юристы и пр. Мистерия стала площадным самостоятельным искусством, несмотря на то что постановками руководили буржуазия и духовенство. В представлениях обычно принимали участие сотни человек. В связи с этим в религиозные сюжеты привносились народные (мирские) элементы. Мистерия просуществовала в Европе, особенно во Франции, почти 200 лет. Этот факт ярко иллюстрирует борьбу религиозного и мирского начал.

Мистериальную драматургию можно подразделить на три периода: «ветхозаветный», использующий циклы библейских легенд; «новозаветный», повествующий о рождении и воскресении Христа; «апостольский», заимствующий сюжеты для пьес из «Жития святых» и miracley о святых.

Самой известной мистерией раннего периода является «Мистерия Ветхого Завета», состоящая из 50 000 стихов и 242 персонажей. В ней было 28 отдельных эпизодов, а главными героями являлись Бог, ангелы, Люцифер, Адам и Ева.

В пьесе повествуется о сотворении мира, восстании Люцифера против Бога (это намек на непослушных феодалов) и библейских чудесах. Библейские чудеса очень эффектно были выполнены на сцене: сотворение света и тьмы, тверди и неба, животных и растений, а также сотворение человека, его грехопадение и изгнание из рая.

Было создано много мистерий, посвященных Христу, но самой известной из них считается «Мистерия страстей» (рис. 12). Это произведение было разделено на 4 части в соответствии с четырьмя днями представления. Образ Христа пронизан пафосом и религиозностью. Помимо этого, в пьесе имеются и драматические персонажи: оплакивающая Иисуса Богоматерь и грешник Иуда.



Рис. 12. Сцена из «Мистерии Страстей» в Валансьене

В других мистериях к имеющимся двум элементам присоединяется третий – карнавально-сатирический, основными представителями которого были черти. Постепенно авторы мистерий попадали под влияние и вкусы толпы. Таким образом, в библейские сюжеты стали вводиться чисто ярмарочные герои: шарлатаны-врачи, громогласные зазывалы, строптивые жены и др. В мистериальных эпизодах стало просматриваться явное неуважение к религии, т. е. возникла

бытовая трактовка библейских мотивов. Например, Ной представлен бывалым моряком, а его жена – сварливой бабой. Постепенно стало больше критики. Например, в одной из мистерий XV века Иосиф и Мария выведены в образе бедняков-нищих, а в другом произведении простой земледелец восклицает: «Кто не работает, тот не ест!» Тем не менее элементам социального протеста трудно было прижиться, а тем более проникнуть в театр того времени, который был подчинен привилегированным слоям городского населения.

И все-таки стремление к реальному изображению жизни находило свое воплощение. Послетого как в 1429 году произошла осада Орлеана, была создана пьеса «Мистерия об осаде Орлеана». Персонажами этого произведения стали не Бог и дьявол, а английские захватчики и французские патриоты. Патриотизм и любовь к Франции воплотились в главном персонаже пьесы, национальной героине Франции Жанне д'Арк.

В «Мистерии об осаде Орлеана» ярко прослеживается желание артистов самодеятельного городского театра показать исторические факты из жизни страны, создать народную драму, основанную на современных событиях, с элементами героизма и патриотизма. Но реальные факты подогнали под религиозную концепцию, заставили служить церкви, воспевая всеисие Божественного промысла. Тем самым мистерия потеряла часть своего художественного достоинства.

Возникновение жанра мистерии позволило средневековому театру значительно пополнить свой тематический диапазон. Постановка такого типа пьес дала возможность накопить хороший сценический опыт, который позднее был использован в других жанрах средневекового театра.

Постановки мистерий на городских улицах и площадях оформлялись при помощи разных декораций. Применялось три варианта: передвижной, когда мимо зрителей проезжали повозки, с которых показывали мистерияльные эпизоды; кольцевой, когда действие происходило на разделенном на отсеки высоком кольцевом помосте и одновременно внизу, на земле, в центре круга, очерченного этим помостом (зрители стояли у столбов помоста); беседочный. В последнем варианте на прямоугольном помосте или просто на площади строили беседки, представлявшие собой дворец императора, городские ворота, рай, ад, чистилище и пр. Если по внешнему виду беседки было непонятно, что она изображает, то на нее вешали поясняющую надпись.

В тот период декоративное искусство находилось практически в зачаточном состоянии, а искусство сценических эффектов было хорошо развито. Поскольку мистерии были полны религиозных чудес, требовалось наглядно их продемонстрировать, ведь натуральность изображения была обязательным условием народного зрелища. Например, на сцену выносили раскаленные щипцы и выжигали на теле грешников клеймо. Происходившее по ходу мистерии убийство сопровождалось лужами крови. Актеры прятали под одеждой бычьи пузыри с красной жидкостью, ударом ножа протыкали пузырь, – и человек обливался кровью. Реплика в пьесе могла дать указание: «Два солдата с силой ставят на колени и совершают подмену», т. е. они должны были ловко подменить человека куклой, которую тут же обезглавливали. Когда актеры изображали сцены, в которых праведников укладывали на раскаленные угли, бросали в яму с дикими зверями, кололи ножами или распинали на кресте, то на зрителей это действовало намного сильнее, чем любая проповедь. И чем более жестокой была сцена, тем мощнее было воздействие.

Во всех произведениях того периода религиозный и реалистичный элементы изображения жизни не только сосуществовали вместе, но и боролись друг против друга. В театральном костюме преобладали бытовые составляющие. Например, Ирод ходит по сцене в турецком одеянии с саблей на боку; римские легионеры одеты в современную солдатскую форму. То, что актеры, изображающие библейских героев, надевали бытовые костюмы, показывало борьбу взаимоисключающих начал. Она же накладывала свой отпечаток и на игру актеров, которые представляли своих героев в патетическом и гротесковом виде. Шут и бес были самыми любимыми народными персонажами. Они вводили в действие мистерий струю народного юмора и повседневной жизни, что придавало пьесе еще большую динамичность. Довольно часто эти персонажи не имели заранее написанного текста, а импровизировали по ходу мистерии. Поэтому в текстах мистерий чаще всего не было зафиксировано выпадов против церкви, феодалов и богачей. А если такие тексты и были записаны в сценарии пьесы, то они были сильно сглажены. Такие тексты не могут дать современному зрителю представления о том, насколько остро критичными были те или иные мистерии.

В постановках мистерий принимали участие, помимо актеров, простые горожане. В отдельных

эпизодах были заняты члены различных городских цехов. Люди охотно принимали в этом участие, так как мистерия давала возможность представителям каждой профессии проявить себя во всей полноте. Например, сцену Всемирного потопа разыгрывали матросы и рыбаки, эпизод с Ноевым ковчегом – кораблестроители, изгнание из рая играли оружейники.

Постановкой мистериального зрелища руководил человек, которого называли «руководитель игр». Мистерии не только развивали вкус народа к театру, но помогали усовершенствовать театральную технику и дали толчок к развитию некоторых элементов ренессансной драмы.

В 1548 году мистерии, особенно широко распространенные во Франции, запретили показывать широкой публике. Это было сделано из-за того, что слишком критическими стали комедийные линии, присутствующие в мистериях. Причина запрета кроется и в том, что мистерии не получили поддержки у новых, наиболее прогрессивных слоев общества. Гуманистически настроенные люди не принимали пьес с библейскими сюжетами, а площадная форма и критика духовенства и власти порождали церковные запреты.

Позднее, когда королевская власть запретила все городские вольности и цеховые союзы, мистериальный театр потерял почву под ногами.

Моралите

В XVI веке в Европе возникло реформационное движение, или Реформация. Оно носило антифеодальный характер и утверждало принцип так называемого личного общения с Богом, т. е. принцип личной добродетели. Бюргеры сделали мораль оружием как против феодалов, так и против народа. Желание буржуа придать своему мировоззрению побольше святости и дало толчок созданию еще одного жанра средневекового театра – моралите.

В пьесах моралите нет церковных сюжетов, т. к. морализация – это единственная цель таких постановок. Главные персонажи театра моралите – аллегорические герои, каждый из которых олицетворяет человеческие пороки и добродетели, силы природы и церковные догмы. Персонажи не имеют индивидуального характера, в их руках даже реальные вещи превращаются в символы. Например, Надежда выходила на сцену с якорем в руках, Себялюбие постоянно гляделось в зеркало и т. д. Конфликты между героями возникали из-за борьбы двух начал: добра и зла, духа и тела. Столкновения персонажей выводились в виде противопоставления двух фигур, которые представляли собой доброе и злое начала, имеющие влияние на человека.

Как правило, основная мысль моралите была такая: разумные люди идут по стезе добродетели, а неразумные становятся жертвами порока.

В 1436 году было создано французское моралите «Благоразумный и Неразумный». В пьесе показывалось, что Благоразумный доверяет Разуму, а Неразумный придерживается Непослушания. По дороге к вечному блаженству Благоразумный повстречал Милостыню, Пост, Молитву, Целомудрие, Воздержание, Послушание, Прилежание и Терпение. Зато Неразумного на этом же пути сопровождают Бедность, Отчаяние, Кража и Дурной Конец. Аллегорические герои заканчивают свою жизнь совершенно по-разному: один в раю, а другой в аду.

Актеры, которые участвуют в этом представлении, выступают в качестве риториков, поясняющих свое отношение к некоторым явлениям. Стиль актерской игры в моралите был сдержанным. Актеру это намного облегчало задачу, потому что не нужно было перевоплощаться в образ. Персонаж был понятен зрителю по определенным деталям театрального костюма. Еще одной особенностью моралите стала поэтическая речь, которой уделялось много внимания.

Драматургами, работающими в этом жанре, были ранние гуманисты, некоторые профессора средневековых школ. В Нидерландах сочинением и постановкой моралите занимались люди, борющиеся против испанского засилья. В их произведениях содержалось множество различных политических намеков. За подобные спектакли авторы и актеры постоянно преследовались властями.

По мере развития жанр моралите постепенно освобождался от строгой аскетической морали. Воздействие новых общественных сил дало импульс к показу реалистичных сцен в моралите. Противоречия, присутствующие в этом жанре, указывали на то, что театральные постановки становились все более приближенными к реальной жизни. В некоторых пьесах даже встречались элементы социальной критики.

В 1442 году была написана пьеса «Торговля, Ремесло, Пастух». В ней описываются жалобы

каждого из персонажей на то, что жить стало трудно. Тут появляется Время, одетое сначала в красное платье, что означало Мятаж. После этого Время выходит в полном вооружении и олицетворяет собой Войну. Затем оно появляется в бинтах и висящем ключьями плаще. Персонажи задают ему вопрос: «Кто тебя так разукрасил?» На это Время отвечает:

Клянуся телом, вы слышали,
Какого сорта люди стали.
Меня так сильно избивали,
Что Время вам узнать едва ли.

Пьесы, далекие от политики, выступающие против пороков, были направлены против морали воздержания. В 1507 году было создано моралите «Осуждение пиршеств», в котором были выведены персонажи-дамы Лакомство, Обжорство, Наряды и персонажи-кавалеры Пью-за-ваше-здоровье и Пью-взаимно. Эти герои в конце пьесы погибают в борьбе с Апоплексией, Параличом и другими недугами.

Несмотря на то что в этой пьесе людские страсти и пиршества показывались в критическом свете, изображение их в виде веселого маскарадного зрелища уничтожало саму идею об осуждении всякого рода излишеств. Моралите превращалось в задорную, живописную сценку с жизнеутверждающим мироощущением.

Аллегорический жанр, к которому следует отнести моралите, внес в средневековую драматургию структурную четкость, театр должен был показывать в основном типичные образы.

Фарс

Со времени своего возникновения и до второй половины XV века фарс был площадным, плебейским. И только потом, пройдя долгий, скрытый путь развития, он выделился в самостоятельный жанр.

Название «фарс» происходит от латинского слова *farsa*, что означает «начинка». Такое название возникло потому, что во время показа мистерий фарсы вставляли в их тексты. По свидетельству театроведов, истоки фарса находятся значительно дальше. Он возник из представлений гистрионов и карнавальных масленичных игр. Гистрионы дали ему направление тематики, а карнавалы – игровую суть и массовость. В мистерии же фарс получил дальнейшее развитие и выделился в отдельный жанр.

С начала своего возникновения фарс имел целью критиковать и высмеивать феодалов, бюргеров и вообще знать. Такая социальная критика сыграла важную роль в рождении фарса как театрального жанра. В особый тип можно выделить фарсовые представления, в которых создавались пародии на церковь и ее догматы.

Масленичные представления и народные игры стали импульсом к возникновению так называемых дурацких корпораций. В их состав входили мелкие судебские чиновники, школяры, семинаристы и пр. В XV веке такие общества распространились по всей Европе. В Париже было 4 крупных «дурацких корпорации», которые регулярно устраивали просмотр фарсовых представлений. В таких просмотрах ставились пьесы, в которых осмеивались выступления епископов, словоблудие судей, парадные, с большой помпой, въезды королей в город.

Светские и церковные власти отреагировали на эти выпады гонениями на участников фарсов: их изгоняли из городов, сажали в тюрьмы и т. д. Кроме пародий, в фарсах разыгрывались сатирические сценки-соти (*sotie* – «глупость»). В этом жанре были уже не бытовые персонажи, а шуты, дураки (например, тщеславный дурак-солдат, дурак-обманщик, клерк-взяточник). В соти нашел воплощение опыт аллегорий моралите. Наибольшего расцвета жанр соти достиг на рубеже XV–XVI веков. Даже французский король Людовик XII использовал народный театр фарса в борьбе с Папой Юлием II. Сатирические сценки таили в себе опасность не только для церковных, но и для светских властей, потому что в них высмеивались и богатство, и дворянство. Все это дало повод Франциску I запретить представления фарса и соти.

Поскольку представления соти носили условно-маскарадный характер, то в этом жанре не было той полнокровной народности, массовости, вольнодумия и житейски конкретных персонажей.

Поэтому в XVI веке более действенный и буффонный фарс стал господствующим жанром. Его реализм проявлялся в том, что в нем присутствовали человеческие характеры, которые, правда, были даны еще несколько схематично.

В основе практически всех фарсовых сюжетов лежат чисто бытовые истории, т. е. фарс всем своим содержанием и художественностью полностью реален. В сценках высмеиваются солдаты-мародеры, монахи, торгующие индульгенциями, заносчивые дворяне и жадные купцы. С виду незамысловатый фарс «О мельнике», имеющий смешное содержание, на самом деле содержит злую народную усмешку. В пьесе рассказывается о недалеком мельнике, которого одурачивают молодая мельничиха и поп. В фарсе точно подмечены черты характеров, показывающие публике сатирический жизненно-правдивый материал.



Рис. 13. Сцена из «Фарса об адвокате Патлене»

Но авторы фарсов высмеивают не только попов, дворян и чиновников. Не остаются в стороне и крестьяне. Настоящим героем фарса становится пройдоха-горожанин, который при помощи ловкости, остроумия и сметки побеждает судей, купцов и всякого рода простаков. О таком герое в середине XV века написан целый ряд фарсов (об адвокате Патлене) (рис. 13).

Пьесы рассказывают о всевозможных приключениях героя и показывают целую череду весьма колоритных персонажей: педанта-судьи, глуповатого купца, корыстного монаха, прижимистого скорняка, недалекого на вид пастуха, который на самом деле обводит вокруг пальца самого Патлена. Фарсы о Патлене красочно рассказывают о быте и нравах средневекового города. Временами они достигают высшей для того времени степени комизма.

Персонаж этой серии фарсов (так же как и десятки других в разных фарсах) был настоящим героем, а все его проделки должны были вызывать сочувствие зрителей. Ведь его плутни ставили в глупое положение сильных мира сего и показывали преимущество ума, энергии и ловкости простого народа. Но прямой задачей фарсового театра было все же не это, а отрицание, сатирическая подоплека многих сторон феодального общества. Положительная сторона фарса была развита примитивно и вырождалась в утверждение узкого, мещанского идеала.

В этом видна незрелость народа, который был подвержен влиянию буржуазной идеологии. Но все же фарс считался народным театром, прогрессивным и демократическим. Главным принципом актерского искусства для фарсеров (актеров фарса) были характерность, порой доведенная до пародийной карикатуры, и динамизм, выражающий жизнерадостность самих исполнителей.

Постановки фарсов осуществлялись силами любительских обществ. Самыми известными комическими ассоциациями во Франции были кружок судейских клерков «Базошь» и общество «Беззаботные ребята», которые переживали свой наивысший расцвет в конце XV – начале XVI века. Эти общества поставляли для театров кадры полупрофессиональных актеров. К нашему большому

сожалению, мы не можем назвать ни одного имени, потому что в исторических документах они не сохранились. Хорошо известно одно-единственное имя – первого и самого прославленного актера средневекового театра француза Жана де л'Эспина, прозванного Понтале. Это прозвище он получил по названию парижского моста, у которого он устраивал свои подмостки. Позднее Понтале вступил в корпорацию «Беззаботные ребята» и стал в ней главным организатором, а также лучшим исполнителем фарсов и моралите.

Сохранилось множество свидетельств современников о его находчивости и великолепном импровизационном даре. Приводили такой случай. По роли Понтале был горбуном, и на его спине был горб. Он подошел к горбатому кардиналу, прислонился к его спине и сказал: «А все же гора с горой могут сойтись». Еще рассказывали анекдот о том, как Понтале у себя в балагане бил в барабан и этим мешал священнику соседней церкви служить мессу. Разгневанный священник пришел в балаган и изрезал ножом кожу на барабане. Тогда Понтале надел на голову дырявый барабан и пошел в церковь. Из-за хохота, стоявшего в храме, священник вынужден был прекратить службу.

Большой популярностью пользовались сатирические стихотворения Понтале, в которых явно просматривалась ненависть к дворянам и попам. Огромное негодование слышно в таких строках:

А ныне
дворянин-
злодей!
Громит и
губит он
людей
Безжалостней
чумы и мора.
Клянусь вам,
надобно
скорей Их
всех повесить
без разбора.

О комическом таланте Понтале знало так много народу и слава о нем была так велика, что знаменитый Ф. Рабле, автор «Гаргантюа и Пантагрюэля», считал его самым большим мастером смеха. Личный успех этого актера говорил о том, что приближается новый профессиональный период в развитии театра.

Монархическая власть была все больше недовольна городским вольнодумием. В связи с этим судьба веселых комических любительских корпораций была самой плачевной. В конце XVI – начале XVII века прекратили свое существование крупнейшие корпорации фарсеров.

Фарс хоть и был всегда гонимым, но оказал большое влияние на дальнейшее развитие театра Западной Европы. Например, в Италии из фарса развилась комедия дель арте; в Испании – творчество «отца испанского театра» Лопе де Руэда; в Англии по типу фарса писал свои произведения Джон Гейвуд; в Германии – Ганс Сакс; во Франции фарсовые традиции питали творчество гения комедии Мольера. Так что именно фарс стал связующим звеном между старым и новым театром.

Средневековый театр очень старался преодолеть влияние церкви, но это ему не удалось. Это стало одной из причин его заката, моральной смерти, если хотите. Хотя в средневековом театре не было создано значительных произведений искусства, весь ход его развития показал, что сила сопротивления жизненного начала религиозному

постоянно возрастала. Средневековый театр подготовил почву для возникновения мощного реалистического театрального искусства эпохи Возрождения.