

Драматургія і театр доби Античності

Античний театр – один із найяскравіших проявів античної культури, що відігравав основоположну роль у подальшому розвитку театрального мистецтва і європейської культурної традиції в цілому.

Античний театр, як і всю культуру цієї доби, вивчають у межах двох історичних періодів – Античної Греції і Античного Риму.

Історія Античної Греції охоплює такі періоди, як архаїка (від найдавніших часів до першої половини VI ст. до н.е.), класичний період (друга половина VI – перша половина V ст. до н.е.) і еллінізм (друга половина IV–II ст. до н.е.).

В Античному Римі прийнято розглядати таку історичну періодизацію: Римська республіка (VII ст. – I ст. до н.е.) і Римська імперія (друга половина I ст. до н.е. – V ст. н.е.).

Театр і драматургія Античної Греції

Особливості світогляду Античної Греції та його вплив на формування професійного театру. Передумовою формування грецької драми, якій немає аналогів у світовій літературі, була грецька міфологія. Світогляд і світовідчуття грецького народу у добу найвищого розквіту його культури визначалися міфологічними релігійними уявленнями. Це потрібно враховувати при аналізі грецької драми, щоб не допустити модернізації і не приписати давнім грекам таких почуттів і думок, яких вони не могли мати.

В основі міфології Античної Греції лежить погляд на космос як упорядковану систему. Тому типовим для греків є схильність до виявлення в хаосі життя певних ідей і форм, які б могли пояснити його. Грецькі боги уособлюють собою аналітичне сприйняття світу: Афіна – розум, Аполлон – раптове й непередбачуване натхнення, Афродіта – сексуальність, Діоніс – мінливість і збудження, Артеміда – цнотливість, Гера – сімейний уклад життя

і шлюб, верховний бог Зевс – володар порядку тощо. Наявність різних божеств з їхньою владою і повноваженнями вказувала на те, що Всесвіт давні греки сприймали впорядкованим, цілісним – космосом, а не хаосом.

В архаїчному Всесвіті греків не було чіткого розмежування між світом природи і світом людини: в основі лежав, заданий як природі, так і суспільству єдиний лад, втілюючи божественну справедливість – атрибут Зевса. І хоча вселенський порядок представляв Зевс, але навіть він, володар богів і людей, врешті-решт, також виявлявся підвладним безособовій Долі, яку греки називали Мойрою. У свідомості греків Мойра царювала над усім, підтримуючи певну рівновагу сил у Всесвіті і, насамперед, рівновагу між людськими долями і богами, які нерідко діяли, йдучи потокаючи своїм карпизам.

Так, на думку греків, зберігалася цілісність, сили порядку брали гору над силами хаосу: у прадавній боротьбі за владу над світом Олімпійці під проводом Зевса здолали Гігантів; згодом після тривалих і сповнених небезпеки блукань Одиссей повернувся нарешті додому.

Міфологія як змістова основа античної драматургії і театру. Становлення і розвиток професійної драматургії і театру Античної Греції ґрунтувалися саме на міфології. Зокрема, у V ст. до н.е. великі грецькі трагіки Есхіл, Софокл і Еврипід зверталися до давніх міфів з тим, щоб досліджувати теми, коріння яких сягало глибин людського буття. Характерними рисами епічних героїв-переможців були сміливість, хитрість, сила, благородство і прагнення безсмертної слави. І все ж, хай би яким величним був герой, – жереб людини визначала Доля і сам факт її смертності. Саме видатна людина найперше викликала до себе руйнівний гнів богів, нерідко внаслідок своєї зухвалої відваги, а інколи – і зовсім незаслужено.

На тлі і в контексті цих зіткнень людського дерзання і божественної кари, протиріч між незалежною волею і долею, гріхом і покутою – розгорталася постійна боротьба. Конфлікти і страждання у грецькій трагедії просякнуті спробами проникнути у загадки людської душі і життя. Яскраво

виражене у греків почуття героїчного вступало у конфлікт з гострим відчуттям болю, сприйняттям смерті й долі, і, набувши морального характеру, знаходило розв'язання на сцені.

Для трагіків класичної пори світ міфології облагороджує людський досвід чіткістю бачення, вищим ладом, який корегує непокору життєвих пристрастей. Якщо, згідно з трагічним світовідчуттям, характер визначає долю, то все ж і характер, і доля сприймаються з позицій міфології. У порівнянні із гомерівським епосом, афінській трагедії притаманне значно свідоміше уявлення про метафоричність ролі богів і гостріше та болісніше відчуття людської самосвідомості й страждання.

Головною метою (суттю) грецької трагедії залишалася історія життя людини з його драматичними конфліктами й болісними протиріччями, оскільки лише глибоке страждання провадить до мудрості та глибокого розуміння людського існування. Міфи ж з'являли живу плоть образної мови, вносили у відображення подій додатковий сенс.

У грецькій трагедії міфи зазнавали певних трансформацій і подальшого опрацювання. Відкидаючи те, що здавалося неморальним чи нелогічним, драматурги давали міфам своє тлумачення. Але скрізь міфологічну оболонку у трагедії відбивалося і сучасне авторам суспільне життя, вони висловлювали свої політичні, філософські, естетичні й етичні погляди.

Широке застосування міфів (їхній зміст знав кожен грек) робило трагедію вкрай доступною: у кожній п'єсі глядач зустрічав знайомі йому обличчя і події, міг споглядати, як ці міфи по-новому забарвлювала творча фантазія драматурга. Гегель писав: „Одісей, Діомед, Аякс, Агамемнон, Гектор, Андромаха – кожна з цих особистостей є цілим самостійним світом, кожен з них є живою людиною, а не лише алегоричною абстракцією будь-якої однієї риси характеру”. Міфічні герої виступають перед нами і нині як живі особистості з усім розмаїттям своїх характерів і вчинків.

Походження і зародження професійного театру давньої Греції.
Давньогрецька трагедія, комедія і драма сатирів розвивалися в межах культу

бога Діоніса – бога творчих сил природи, який уособлював вмираючу восени і воскресаючу навесні природу. Бог плачу, жалю і сліз, він був одночасно богом сміху і веселощів.

Культ Діоніса містив цілу систему обрядів, в яких йшлося про страждання й мандрівки Діоніса, про його розтерзання та чудесне воскресіння.

Ритуальні обряди були пов'язані з різноманітними проявами життя давньої людини і мали два основні емоційні забарвлення – скорботно-сумне і карнавальнo-життєстверджуюче. Тобто, діонісійські обрядові дійства позначала подвійна природа: у них поєднувалося піднесене й низьке, серйозне і розважальне, жартівливе; оплакування вмираючого бога і радість після його нового народження. Тому культ Діоніса був багатим на мімічні елементи. Крім того, культові обряди часто супроводжувалися оргастичними діями і лише з часом набули м'якших форм. Плутарх відтворював картину подібного свята так: „У давнину його справляли по-простому і весело: глек вина і виноградна лоза. Потім хтось тягнув цапа, інший йшов за ним з корзиною фіг і нарешті – фал”.

Проведення культових обрядів супроводжувалося виконанням гімнів, пісень, танців навколо жертовника.

Особливе місце у діонісійських святах посідав дифірамб – екзальтовано-піднесена, екстатична пісня. Щоб відчувати себе ближчим до Діоніса, бути схожим на його супутників – сатирів (напівлюдей-напівцапів), учасники одягали на голови маски цапів. Елементи майбутньої театральної дії, безумовно, присутні в обрядових іграх.

Грецька обрядовість містила вагомий драматичний елемент – в обрядах велике місце належало ігровій частині, де реальну дійсність підмінювали дійсністю уявною. Саме здатність давньої людини через танці, пісні, мімічні рухи в обрядових іграх наслідувати дійсність стала джерелом театального мистецтва.

Театральні вистави, що вирости на основі культу Діоніса, завжди мали масовий і святковий характер. Спочатку це був хороводний театр. Такі вистави

давали під час свят Діоніса у березні, січні та грудні, відбувалися вони як змагання хорів, і лише з часом сформувалися як суто драматичне дійство.

Пізніше діонісійські свята й забави набули морального осмислення: навколо розтерзаного й оживаючого бога розгорталася боротьба добрих і лихих сил, безневинності страждань і, нарешті, ствердження справедливості.

У другій половині VI ст. до н.е. культ Діоніса впроваджують до офіційної державної релігії, що означає надання святам на честь цього бога статусу офіційних громадських урочистостей.

Сценічне мистецтво Античної Греції

Театральна споруда. Актори давньогрецького театру. Театральна споруда, де під відкритим небом виставлялися всі п'єси, мала форму вирізаної у скелі півчаші, по краях якої піднімалися східчасті ряди з місцями для глядачів. Дно чаші – колоподібний майданчик (орхестра) – слугувало для виступів хору, у центрі з жертovníком Діоніса на видному місці.

Позаду містилося шатро (*скене*) – службове приміщення, де зберігалися костюми, театральний реквізит і де актор міг міняти костюм або маску, оскільки у виставі один актор нерідко міг виконувати декілька ролей. Поступово стіну скене, що була повернутою до глядачів, почали використовувати як умовне зображення будинку, з якого через троє дверей виходили актори. Декорацій в античному театрі не було. Лише використовували умовні картини, розташовуючи їх на зовнішньому боці скене і не змінюючи протягом усієї вистави: наприклад, колони означали храм, дерева – ліс. Головними декораціями слугували картини живої природи, що відкривалися глядачам. Така побудова театру була символічною: сценічна дія – умовна (це підкреслювалося і масками), навколишній світ – реальний. (У римському – театрі навпаки). Події всіх драм не переступали межі одного дня. Так витворилася класична триєдність – місця, часу і дії.

Місця для глядачів називалися у греків театрон („дивитися”). Спочатку глядачі дивилися виставу стоячи, розташовуючись навколо оркестри. Пізніше почали лаштувати дерев’яні лави, закріплюючи їх на східчастих підмостках.

Актори виступали перед сцене на пагорбі, який називався „проскеній”. Давньогрецький театр приблизно вмщував близько 1500 осіб. Але давні греки споруджували й такі театри, які вмщували до 44 тис. глядачів.

Виступали актори у масках, зберігаючи традиції обрядової драми, хоча магічне значення вже втрачено. Маски відтворювали різні почуття і душевний стан героя. Для кожного персонажа існувало декілька видів масок.

Маска відповідала настанові грецького мистецтва на створення узагальнених образів, причому не пересічних, а героїчних, що підносяться над побутовим рівнем, або гротескно-комічних. Система масок була дуже докладно розробленою. Вони покривали не лише обличчя, але й голову актора. Чоло, брови, форма уст і очей, колір волосся – усе характеризувало стать, вік, суспільний стан, моральні якості і душевний стан сценічного героя, що носив ту чи іншу маску.

При різкій зміні душевного стану актор в різні свої виходи надягав різні маски, тому легко міг виступати упродовж однієї п’єси у декількох ролях. Маска робила обличчя нерухомим і усувала з античного акторського мистецтва міміку, яка, зрештою, не доходила б до зору більшості глядачів через великі розміри давньогрецького театру. Нерухомість виразу обличчя компенсувалася багатством і виразністю рухів тіла та декламаційним мистецтвом актора.

В уявленні греків міфічні герої були вищими на зріст від звичайних людей, ширшими у плечах. Тому трагічні актори одягали *котурни*, високий головний убір, з якого спускалися локони, і підкладали подушки під костюм. Виступали в урочистому довгому одязі, старовинних царських шатах, які продовжували носити лише жерці. Жіночі ролі виконували актори-чоловіки.

Актори належали до осіб, що обслуговували культ, і тому користувалися деякими привілеями у суспільстві; їх, зокрема, звільняли від сплати податків.

Утім, актори взагалі користувалися у Греції пошаною і посідали високе суспільне становище, тому акторське ремесло було доступним лише вільним громадянам. Вони брали діяльну участь у суспільному житті. Їх могли обирати на вищі державні посади і призначати послами в інші держави.

На початках обов'язки драматурга та актора були тісно пов'язані, їх могла виконувати одна й та сама особа. Однак з часом, внаслідок подальшого розвитку театрального мистецтва і з підвищенням вимог до виконавської майстерності поєднання в одній особі драматурга й актора виявляється надто обтяжливим і не завжди ефективним. Тому відбувається розподіл творчих обов'язків драматурга і актора.

Організація театральних вистав. Грецький театр, особливо класичного періоду (V ст. до н.е.), відіграв велику роль у політичному та культурному житті демократичної Греції.

У дні свят театр у Афінах збирав усе вільне населення міста. Щодня вистави не грали – вони йшли лише на свята бога Діоніса. Театр був державною інституцією, і піклування про нього держава брала на себе. Організація театральних видовищ перетворилася на одну з обов'язкових функцій посадових осіб. Це визначило найхарактерніші риси театру. Структура його (у цьому випадку) віддзеркалювала структуру держави. Безпосередньо театральними справами в Афінах опікувався найвищий представник державної влади – *архонт*, якого щорічно переобирали. Він надавав своє ім'я року (афіняни вели рахунок часу за іменами архонтів).

Театральні вистави в Афінах були своєрідними змаганнями, традиційними для всіх давньогрецьких видовищ. При поставі п'єс відбувалося змагання авторів. До змагань допускали трьох драматургів. Кожен з них повинен був представити *тетралогію* – чотири п'єси: три трагедії і одну сатирівську драму. Самі змагання тривали три дні. До відкриття змагань відбувався так званий проагон (попереднє змагання).

Змагання потребували великих витрат і попередньої підготовки. До обов'язків архонта належало насамперед призначення *хорегів*, які відповідали

за участь хору у виставах, відбирали поетів-драматургів, а з 457/6 р. до н.е. ще й розподіляли акторів на перші ролі (*протагоністів*).

Хорегами призначалися заможні громадяни, які готували хор до драматичних змагань. Хорег повинен був організувати хор, навчити його, добрати костюми й реквізит – і все це забезпечити власним коштом.

Автори відповідали за організацію всієї вистави: її літературний текст, сценічне оформлення, музику, танці, гру акторів, виступ хору, а також мали право самі брати участь у змаганнях.

Хорегів, як кожного, хто брав участь в організації театральних вистав, вважали служителями божества. Хореги-переможці мали право на честь своєї перемоги споруджувати пам'ятники, на яких вписували час вистави, ім'я драматурга-переможця, назву п'єси, а також своє ім'я.

Грати виставу розпочинали вранці, а завершували із заходом сонця. Для визначення переможців обирали десять суддів, які й визначали найкращого. Імена поетів-драматургів, хорегів і акторів-протагоністів заносили у спеціальні акти. Всі переможці отримували грошову винагороду, але лише перших увінчували вінком з плюща.

Драматургія Античної Греції

Виникнення жанрів трагедії і комедії. Культ Діоніса був передумовою виникнення грецької драми в її двох видах – *трагедії* і *комедії*.

Поступово карнавальна частина діонісійських свят стала основою виникнення комедії, а урочисто-скорботна – трагедії.

Як вважає Аристотель, назва жанру трагедії походить від поєднання двох слів: *оде* (пісня, дифірамб) і дійства цапоподібних сатирів („трагос” – цап, тварина, в подібності якої втілювався сам Діоніс і яку приносили йому у жертву). Отже, „трагедія” дослівно означає „цапова пісня”.

Грецька комедія, як уже згадувалося, також була пов'язана з діонісійськими святами. Вважається, що поштовхом для її розвитку були

фалічні пісні, що їх співали під час проведення діонісійських культових обрядів. Такі ритуальні пісні і танці супроводжували іграми, клоунадою, акробатикою, демонстрацією фокусів. Слово „комедія” виникає із сполучення слів „комос” – натовп веселих гульвіс і „оде” – пісня.

Комедія – сільський вид культу Діоніса. Її відрізняла більша звичаєва простота, яка подеколи доходила до непристойності (на комедійні вистави жінок не допускали). Комедія на відміну від трагедії не будувалася на міфологічній основі; хоча і в ній використовували елементи міфів, та вона мала побутовий характер.

З культу Діоніса походить ще один драматургічний жанр – сатирівська драма, який за змістом і емоційною тональністю був проміжним між трагедією і комедією.

Трагедія і комедія у своєму розвиненому вигляді давали змогу піднімати серйозні проблеми, що нуртували в афінському суспільстві. Релігія, філософія, література, політичний устрій, виховання дітей, становище жінки – все це мало відгук у творах давньогрецьких драматургів.

Провідне місце у грецькому театрі посідала трагедія. Спочатку вона була хоровим твором, який виконували на оркестрі у святкові дні Великих або Малих Діонісій.

З часом до хорового співу, що супроводжувався танцями, додалися діалоги, для виконання яких достатньо було одного актора, що грав роль співрозмовника з хором. На початках трагічна вистава нагадувала радше хоровод-кантату, де пісні-танці чергувалися з примітивним діалогом: відповідями актора керівникові хору – корифеєві. Звідси й давньогрецька назва актора – гіпокрит – той, хто відповідає. Вважається, що таку форму впровадив Феспід Афінський, тому його й називають творцем грецької трагедії.

Примітивним було й вирішення мізансцен: заспівувач дифірамбу піднімався на сходинок *фїмели* (жертвник у центрі оркестри – вівтар Діоніса), за ним ішли актор і флейтист – він акомпанував пісням і танцям хору.

Пізніше Есхіл виводить на сцену другого актора, а Софокл – третього, завдяки чому діалоги набули розвитку, драматична дія пожвавилася, проте роль хору зменшилася, звелася до обмеженої участі у тому, що відбувалося на сцені. У подальшому, хоча статистів могло бути багато, кількість акторів не змінювалася, тому одному акторові доводилося грати декілька ролей.

Саме у часи великих трагіків (V ст. до н.е.) – Есхіла, Софокла і Еврипіда – структура трагедії сформувалася остаточно. Більш-менш постійними складовими частинами трагедії залишились події, повідомлення вісника, плач хору.

Структура трагедії періоду класичної Греції складалася з *прологу* (дія до виступу хору); *пароду* (перший виступ хору, прохід); *епісодії* (виступи-діалоги акторів); *стасіма* (пісні хору при рухах навколо жертovníка); *гексоду* (заклучна пісня хору).

Давньогрецька трагедія будувааася на міфологічному сюжеті. Її дійовими особами виступають боги або стародавні герої: Прометей, Гермес, Афіна, Артеміда, Геракл, Агамемнон, Менелай тощо. У міфах відображено не лише стихійні і потаємні явища природи, а й суспільні відносини. Боги та герої виступають представниками історичних сил і упорядниками суспільства. Боги ведуть на Олімпі таке ж життя, як і люди на землі. Вони вступають у боротьбу один з одним, миряться, інтригують один проти одного, наважуються вступати у протиріччя навіть із самим Зевсом. Вони не позбавлені людських недоліків. Інколи вони навіть більш заздрісні, жорстокіші та мстивіші, ніж люди.

Хоча автори грецьких трагедій запозичували свої сюжети з міфології, вони відображали й сучасне їм життя Афін, активно втручаючись у події, намагаючись перебудувати ситуації відповідно до своїх суспільно-політичних, релігійних і етичних поглядів. Усі великі ідеї, що хвилювали людей того часу, були відображеними у театрі. Втілені у досконалу художню форму, вони розкривалися через образи непересічних людських характерів і пристрастей. У центрі уваги античної трагедії була антична людина з усім багатством її інтелектуального життя. Зіткнення таких небуденних характерів створювало

гострі драматичні конфлікти, приголомшливі ситуації, даруючи водночас високу естетичну насолоду глядачам.

Виникнення професійного театру пов'язують з іменами двох авторів трагедій – Феспідом і Фрініхом.

Феспід (VI ст. до н.е.). Самі греки вважали, що трагедія своєю появою і розвоєм багато завдячує саме йому. Навесні 534 р. до н.е. на свято Великих Діонісій в Афінах було поставлено Феспідову трагедію. Він виділив з хору особливого виконавця – актора. Це вже передбачало діалогізовані співи, а не чергування співів соліста і хору. Від творів Феспіда дійшло до нас лише декілька заголовків його п'єс. Але і сьогодні Міжнародний день театру відзначають 27 березня, коли, на думку дослідників, і було поставлено першу грецьку трагедію, автором якої був Феспід.

Фрініх (бл. 540 – бл. 470 до н.е.). Цього драматурга вважають попередником Есхіла. З його ім'ям пов'язане введення у трагедію жіночих персонажів (деякі вчені цей факт піддають сумніву). Він першим у драматургії поряд з міфологічними сюжетами використовував сучасні йому історичні теми з подій Персидських війн. До нас дійшли назви десяти його п'єс. Особливо відомі його трагедії „Взяття Мілету” і „Фінікіянки”, які відображували сучасні поету політичні події. Під час вистави „Взяття Мілету” театр зайшовся риданнями. Збудження, викликане цією виставою, було настільки велике, що влада змушена була автора оштрафувати на 1000 драхм і заборонити поставу його п'єси.

Свого найвищого розквіту давньогрецька драматургія і театр досягли у V ст. до н.е. у творчості трьох великих трагіків – Есхіла, Софокла і Евріпіда, а також комедіографа IV ст. до н.е. – Аристофана.

Есхіл (525–426 до н.е.). Драматург доби становлення афінської держави, Есхіл є засновником античної трагедії в її сталих формах. Вчені нараховують 90 драматургічних творів Есхіла (трагедій і сатирівських драм), але повністю збереглося лише сім трагедій. Серед них – „Прохачки” („Ті, що моляться”),

„Перси”, „Семеро проти Фів”, трилогія „Орестея” (складалася з трьох трагедій: „Агамемнон”, „Хоефори”, „Евменіди”), „Прометей прикутий”.

У Есхіла елементи традиційного світогляду тісно переплетені з настановами, що були породжені демократичною державністю. Він вірить у реальне існування божественних сил, які мають вплив на людину і не раз розставляють їй пастки. Також Есхіл дотримується давніх уявлень про спадковість родової відповідальності: провина предків лягає на нащадків, пов’язує їх невідворотними наслідками і спричинює неминучу загибель.

Боги у Есхіла є охоронцями правових основ державного устрою, і він підкреслює момент власної відповідальності людини за вільно обрану нею поведінку. Він змальовує, як божественна відплата втручається у природний хід подій.

Есхіл збільшив кількість акторів від одного до двох, зменшив партії хору і надав першість діалогу. Система двох акторів відкрила можливість посилити драматичну дію, протиставляючи сили, що борються між собою. Тим самим характеристика діючої особи відбувалася через її реакцію на повідомлення або вчинки іншої.

Для конфліктів трагедій Есхіла характерні урочистість і величність. І не зважаючи на те, що стиль драматургічних творів Есхіла не відрізняється динамічністю, його трагедії мають велику внутрішню емоційну силу, яку підтримують могутній пафос мови трагедій і сміливі образи.

Трагедія „Перси” – рідкісний випадок в античній драматургії, коли в основу сюжету покладено не міф, а сучасні події – перемога греків над персами у Саламінському бою. Есхіл намагається показати у трагедії велич подвигу своїх сучасників. Причому сюжет побудовано так, що похвала грекам та афінському суспільному устроєві виходить від їхніх ворогів.

У похід проти Еллади виступають найкращі війська персів, які очолив цар Ксеркс. Перські старійшини стурбовані відсутністю звісток про похід. Атосса, мати Ксеркса, бачить віщій сон, який трактує як лихе звістування для

перського війська. Невдовзі з'являється вісник і приносить сумну новину про повну поразку персів і перемогу греків. Атосса приносить жертву на могилі свого покійного чоловіка – батька Ксеркса – Дарія, після чого звучать заклинання хору з метою викликати дух покійного Дарія. Дух Дарія пояснює поразку сина його самовпевненою зухвалістю і гординою, зневагою до грецьких богів: перські воїни зруйнували кумирів та вівтарі греків.

Похід проти Еллади не міг не закінчитися поразкою, тому що задум суперечив природі речей, встановленій самим Зевсом – верховним богом грецького Олімпу. Ксеркс тут виступає носієм трагічної провини. Він повинен був лише охороняти кордони свого царства, а не вступати на шлях завоювання. Провина падає і на перське військо, яке зруйнувало грецькі святині.

Паралельно звучить у Есхіла й інший мотив – перемогою над персами греки завдячують демократичним порядкам своєї країни, які автор протиставляє перській деспотії. У трагедії неодноразово підкреслено думку щодо обумовленості високої доблесті грецького війська соціальним устроєм. Монолітне грецьке військо виявляється могутнішим за перське, яке зібране з представників різних народів і кероване волею деспота.

Загальний хід розвитку сюжету у трагедії „Перси” пронизано почуттям гарячого патріотизму у поєднанні з глибокою релігійністю.

Трагедія „Прометей прикутий”. В основі сюжету цієї трагедії лежить міф про Прометея – одного з богів старшого покоління.

Філософсько-соціальний смисл образу Прометея насамперед пов'язаний з активним протестом проти будь-якого насильства і пригнічення. Титан Прометей виступає як благодійник людського роду, борець за культуру і права людини. Він викрав з небесного вівтаря божественний вогонь і передав його людям. Крім того, він дарує людям здатність мислити, вміння будувати житла, обробляти лани; дає розрахунки часу, науку чисел і складання літер, приручення тварин і підкорення морів, медицину і добування металів.

Саме за відкриття таємниць Всесвіту землянам Зевс карає Прометея і прирікає на вічні муки, але воля героя непохитна. Висота поставленої мети – боротьба за розумний хід історії людства і за права людини. Готовність перенести у боротьбі проти насильства і деспотизму будь-які страждання робить образ Прометея піднесеним і цілісним. Вчинок його зовсім безкорисливий, викликаний лише думкою про спасіння людського роду.

На ґрунті міфу про Прометея Есхіл творить грандіозну релігійно-філософську концепцію.

Софокл (496–406 до н.е.). Драматург періоду розквіту Афінівської демократії. Написав 123 драми, але до нас дійшло 7.

Софокл завершив розпочату Есхілом справу перетворення трагедії з ліричної кантати у драму.

Мистецтво Софокла високо цінували сучасники: 24 рази він виборював перемогу у змаганні драматургів.

Як і в Есхіла, трагедії Софокла написані на міфічні сюжети. Але його герої наділені рисами сучасних драматургові людей, а їхні вчинки психологічно вмотивовані їхніми характерами.

Якщо Есхіл намагався знайти у поведінці своїх героїв вплив вищих сил, а людина у нього нерідко була лише ареною зіткнення богів (наприклад, „Орест” у „Евменідах”), то Софокл переносить центр ваги в трагедії на зображення людей, їхніх рішень і вчинків. Герої Софокла здебільшого діють майже самостійно і самі визначають свою поведінку щодо інших людей. Дія вищих сил у драматургії Софокла відкривається у природній течії подій, яка і містить у собі осуд або виправдання обраної людиною лінії поведінки. Вирішальним у такому виборі за Софоклом є покірливість велінням богів і дотримання етичних норм. Але нерідко людина робить хибний вибір. Хибність її вибору не завжди є наслідком свідомого порушення цих норм; трапляється, що це результат її невідання та обмеженість людського знання. А звідси помилки, самообман, неминучість і страждання. Але саме у стражданні виявляються найкращі риси людини.

Проблеми, що цікавлять Софокла, пов'язані з долею індивіда, а не з долею роду, а „спадкове прокляття” вже не грає тієї ролі, якої надавав йому Есхіл. Тому він відмовляється від пов'язаної одним сюжетом трилогії, форми, яка була обов'язковою для Есхіла. Кожну з трьох трагедій він робить самостійною мистецькою цілістю.

Інша значна драматична новація Софокла – залучення до дії третього актора. Одночасна участь трьох акторів у постанові трагедії допомагала урізноманітнити сюжет, надати динаміки розвитку подій і взаємин між героями.

Трагедія „Антигона”. Конфлікт у Софокла побудований як протиріччя між людськими законами і „неписаними законами” релігії та моралі. Герой уже у перших сценах виступає з твердим рішенням, з планом дій, який визначає подальший хід подій.

Правитель Фів Креонт після загибелі двох своїх братів одного з них – Етеокла – поховав з належними почестями, а тіло другого – Полініка, який пішов війною на Фіви, заборонив ховати, погрожуючи смертю кожному, хто знехтує його наказом. Сестра загиблих – Антигона порушила табу і поховала Полініка.

Антигона впевнено захищає свою правоту, керуючись кровним обов'язком і непорушністю божественних законів.

Опір Креонта зламано під впливом пророцтва Тиресія, який повідомляє, що боги розгнівані поведінкою правителя, Креонтові загрожують жахливі біди. Креонт змінює свою позицію і вирушає на поховання Полініка, але запізно – Антигона наклала на себе руки, її наречений Гемон простромлює себе мечем біля її тіла, Креонтова дружина Еврідіка також позбавляє себе життя, проклинаючи чоловіка як дітовбивцю. Хор у фіналі трагедії проголошує сентенцію про невідворотність відплати за безчестя.

Божественна справедливість торжествує, але не під впливом безпосередньої участі божественних сил, а у природному розвитку дії драми.

Зображуючи велич людини, багатство розумових і моральних сил, Софокл разом з тим змальовує її слабкість, обмеженість людських можливостей.

З найбільшою яскравістю такий конфлікт розроблено у трагедії „Цар Едип”.

Трагедія „Цар Едип”. Як і „Антігона”, „Цар Едип” – визнаний шедевр драматургічної майстерності Софокла.

В основу трагедії покладено міф про Едипа. Але Софокл відмовляється від ідеї спадкової провини. Його інтерес сконцентровано на особистій долі Едипа.

Згідно з міфом, у перебігу драматичних подій Едип, не відаючи того, вбиває свого батька Лая; після визволення Фів від крилатого чудовиська Сфінкса народ Фів обирає Едипа царем, і герой одружується з удовою Лая Іокастою, тобто з власною матір'ю. Багато років він спокійно і справедливо править Фівами.

Темою трагедії стають не мимовільні злочини героя, а його саморозкриття. Художня дія трагедії заснована на поступовому усвідомленні самим Едипом істини, яка вже відома грецькому глядачеві, знайомому з міфом.

Розпочинається трагедія з урочистої процесії, під час якої фіванці благають Едипа вдруге врятувати місто, позбавити його від мору. Через оракула Едип довідується, що причиною пощесті є перебування у Фівах вбивці колишнього царя Лая. Едип, щиро бажаючи порятувати Фіви від мору, розпочинає пошуки невідомого злочинця.

Під час розслідування з'ясовується (через пророкування оракула Тиресія), що вбивцею Лая – свого батька і чоловіком Іокасти – своєї матері є не хто інший, а він – цар Едип. Едип вимагає для себе покарання, осліплює себе і погоджується на вигнання з Фів.

„Цар Едип” є одним з неперевершених зразків трагедійної драматургії. „Неогуманізм” XVIII–XIX ст. розглядав її як зразкову античну трагедію,

„трагедію долі”, протиставляючи шекспірівській „трагедії характерів”. Але необхідно зазначити, що проблема „долі” в античній трагедії розробляється доволі рідко. У „Царі Едипі” вона, безперечно, присутня, але не виступає на перший план.

Софокл підкреслює невідворотність долі, як химерну непостійність щастя й брак людської мудрості. А свідомі, цілеспрямовані вчинки людей викликають, переконує Софокл, наслідки діаметрально протилежні намірам тих, хто діяв.

Обмеженості людського знання протистоїть божественне провидіння. Сенса історії Едипа визначає хор, через який Софокл висловлює думку про непевність людського щастя і неминучість фатуму.

В останній трагедії – „Едип у Колоні” – Софокл пом’якшує жорстоку картину людської долі, змальовану в „Царі Едипі”. Едип помирає смертю обранця богів і стає джерелом благодаті для тієї країни, що дала йому останній притулок. Зображуючи у „Царі Едипі” долю головного героя, Софокл уникає питань, які б могли похитнути віру у справедливість богів. Питання з приводу провини Едипа у трагедії “Едип у Колоні” повністю зняте.

Відомими трагедіями Софокла є також: „Електра”, „Філоктет”, „Аякс”, „Трахинянки”.

Як і Есхіл, Софокл у своїй драматургії намагається виявити божественний правопорядок у природному перебігу подій.

Значення Софокла для світової літератури і театру полягає насамперед в образах його трагедій. Його драматургічні твори відрізняє мистецтво характеристики персонажів. Образи Софоклових трагедій глибоко людяні, духовне життя героїв значно багатше, ніж у героїв Есхіла. (У Есхіла конфлікт нерідко побудований просто як зіткнення титанічних, божественних сил). Софокл ускладнює дію трагедії, змінюючи ситуації, урізноманітнює переживання своїх персонажів і показує різні плани їхнього характеру. Головні герої у нього завжди є носіями високих душевних якостей. Велич і

благородство поєднані у них з простотою і природністю переживань. Цілісні натури, вони майже ніколи не сумніваються у доцільності обраної поведінки, і їхні дії у кожній конкретній ситуації зумовлені основними рисами характеру.

Еврипід (485–406 до н.е). У 485 р. до н.е. сорокап'ятирічний Есхіл особисто брав участь у переможній війні з персами, Софокл святкував цю перемогу у хорі хлопчиків, а Еврипід того року народився. Якщо Есхіл – драматург доби зародження афінської демократії, Софокл – доби її розквіту, то Еврипід – драматург доби кризи афінської демократії.

До нашого часу дійшло 17 трагедій Еврипіда і одна сатириківська драма, хоча написав він близько 90 п'єс. Серед них – “Алкеста”, „Медея”, „Іпполіт”, „Геракл”, „Іон”, „Електра”, „Іфігенія в Тавриді”, “Іфігенія в Авліді”, „Орест” та інші.

Антична критика називала Еврипіда „філософом на сцені”. У його творчості відображено кризу традиційної полісної ідеології. В його трагедіях висвітлено недоліки існуючого порядку речей, але засобів до їх усунення він не знаходить. На відміну від багатьох мислителів того часу, для Еврипіда характерним є песимізм. Віра у сили людини у нього вже порушена, а життя інколи здається йому грою випадку, з яким можна змиритися, але ніяк не боротися.

Для Еврипіда властивий величезний інтерес до окремої особистості і її суб'єктивних устремлінь. Монументальні, піднесені над буденністю, образи Есхіла і Софокла, зовсім чужі їхньому колезі. Він зображує людей з індивідуальними прагненнями, пристрастями і внутрішньою боротьбою. Якщо Софокл своїх героїв визначає як людей, „якими вони повинні бути”, то герої Еврипіда – люди, „якими вони є насправді”.

Динаміка почуття і пристрасті – одна з найулюбленіших тем Еврипіда. Він першим в античній літературі, драматургії зокрема, цікавиться психологічними проблемами, особливо питаннями жіночої психології, їхнього становища в суспільстві.

Еврипід ще більше, ніж Софокл, наблизив своїх героїв до реальної дійсності. Таке наближення до реалістичного зображення характерів не завжди подобалося афінянам. Це здавалося їм порушенням традиційного характеру трагедії і породжувало невдачі Еврипіда під час театральних змагань.

У п'єсах цього драматурга постійно зустрічаємо натяки на сучасні йому політичні події, які нерідко й виявляються поштовхом для створення трагедій.

Боги в драматургії Еврипіда виведені у непривабливому вигляді; він створює надзвичайні ситуації, різноманітні характери, передає найтонші душевні переживання героїв.

Видовищний бік трагедій Еврипіда цікавий тим, що драматург вводить до тексту сцени, яких майже не було при поставі трагедій його попередників, а саме: сцени смерті, зображення хвороб, фізичних страждань, сцени безумства, жалобні церемонії; на сцену виводили дітей, відбувалося переодягання діючих осіб, на кону демонстрували почуття й переживання закоханої жінки та ін.

Особливості драматургічної майстерності Еврипіда полягають не лише в зіткненні персонажів у гострих ситуаціях (це до нього робили Есхіл і Софокл), а йдеться про вияв тонких душевних переживань героїв і поглиблену психологічну характеристику діючих осіб. Його герої самі керують власною долею відповідно до своїх характерів.

Поєднання гострих драматичних конфліктів, які призводять до загибелі героїв, з поглибленою психологічною характеристикою персонажів дає Аристотелеві підстави визнати Еврипіда як „найтрагічнішого з поетів”.

Як і в Софокла, у Еврипіда діють три актори. Хор вже не має такого тісного зв'язку з розвитком дії, нерідко виконуючи функцію пасивного споглядача або слугуючи “речником” для висловлювання думок і поглядів автора.

Трагедія „Медея”. Еврипід пише трагедію, основою фабули якої стає тема пристрасно закоханої, але обманутої жінки. Заради свого чоловіка Ясона,

якому вона народила двох дітей, Медея принесла у жертву родину, яку зрадила, допомігши аргонавтам добути золоте руно, пішла на вбивство рідного брата і дядька Ясона.

Згодом Ясон вирішує залишити Медею і одружитися на дочці коринфського царя Креонта.

Зневажена і зраджена, Медея вдається до страшної помсти – йде на вбивство власних дітей, тому що це єдине, що може завдати болю Ясонові. У душі жінки відбувається складна внутрішня боротьба. Протилежні почуття – бажання помсти і палка любов до дітей розшарпують її єство. Бурхливі монологи Медеї – це найяскравіші сторінки трагедії Еврипіда.

Переживання розгніваної Медеї виступають на перший план, тоді як почуття кохання докладно не розкрито, хоча про нього й мовиться декілька разів у трагедії.

Заключна сцена трагедії позначена потужним сценічним ефектом: божественний дід Медеї Геліос посилає за нею колісницю, запряжену крилатими драконами, на якій вона відлітає з мертвими дітьми. Пригнічений і остаточно знищений Ясон марно благає дозволу хоч єдиний раз торкнутися рукою до тіл своїх синів.

Новим для античної трагедії у Еврипіда було зображення боротьби почуттів, внутрішнього розладу. Багато в трагедії і міркувань про сім'ю, шлюб, батьківство, згубність сильних, непогамовних пристрастей.

Трагедія „Іпполіт” в основі своїй містить міф про Іпполіта і нещасливе кохання до нього його мачухи Федри – молодої дружини царя Тесея. Еврипід тонко змальовує любовну пристрасть Федри до пасинка, безмежний відчай, пов'язаний із знехтуванням її почуттів, страх перед можливістю їх розкриття і неминучою ганьбою. В цій трагедії, як і в “Медеї”, нездоланна, сильна людська пристрасть, яка призводить до загибелі, звучить основною темою.

Федра після довгих розпитувань Годувальниці відкриває їй причину своїх страждань: вона довго боролася з почуттями до Іпполіта, але все

даремно, і їй нічого не залишається, окрім смерті. Інакше вона вкриє ганьбою свого чоловіка і дітей.

Федра – жінка з сильним і благородним характером. Зневолена владою пристрасті, вона прагне залишитися чистою для Тесея і їхніх дітей. Особливості психологічного розвитку образу героїні пов'язані не лише зі страхом розкриття її кохання, а й з її жіночою честю, яка заснована на внутрішній душевній чистоті. Свою пристрасть Федра сприймає як ганьбу, що заслуговує покарання. Вона відкидає будь-яку можливість любовного зв'язку і проклинає тих жінок, які готові розкрити своїм коханцям грішні позашлюбні обійми.

Всіма силами душі опирається Федра спопеляючій пристрасті, що охопила її. Знесилена боротьбою, вона бачить єдиний вихід із трагічної ситуації – власну смерть.

Говорячи про значення творчості Еврипіда для подальшого розвитку театру, зазначимо, що у трагедії його цікавить насамперед духовний світ героїв. Тому він прагне “заземлити” трагедію, “знизивши” її до повсякденності. Героїчна тема “знижується”, а посилюється увага до психологічного світу людини і явищ довкілля.

На думку Аристотеля, Софокла та Аристофана Еврипід ставить за мету роз'яснити глядачеві сенс звичайних житейських справ. Він зображає у трагедіях повсякденне буття, щоб глядач міг порівняти його зі своїми проблемами. Якщо Софокл творив героїчні характери, піднесені над дійсністю, Еврипід показував узагальнені образи своїх сучасників з їхніми думками, почуттями, стремліннями. Тонкі душевні переживання героїв Еврипіда розкривали протиріччя в душі окремої особи. Так міф давав драматургові можливість відверто говорити про своїх сучасників. Уміння Еврипіда дати поглиблену психологічну характеристику персонажів трагедії робить його близьким і зрозумілим сучасним читачам.

П'яте століття до н.е. було також часом формування та розквіту ще одного драматургічного жанру – **комедії**. Комедія, як і трагедія, пройшла тривалий шлях розвитку, початок якого пов'язаний з культом бога Діоніса. Відокремившись від культу, вона існувала як карнавальне-балаганне жартівливі видовища, які експромтом розігрувалися на площах і вулицях.

Від 487/6 р. до н.е. комедійний жанр здобув у Афінах офіційне державне визнання. Постави комедій потрапляють до програм щорічних драматичних змагань. Організацію їх постав, як і трагедій, брали на себе заможні афінські громадяни, прагнучи здобути широку популярність. Імена комедіографів-переможців почали заносити до дидакалії.

Найпопулярнішим комедіографом періоду класичної Греції вважають Аристофана.

Аристофан (446–385 до н.е.) зберігає у своїх творах традиційні для комедійного жанру риси, що беруть свій початок від сільських розваг і святкових карнавальних процесій, коли грецькі землероби веселими танцями і піснями прославляли Діоніса – бога вина і землеробства. У сценічних творах Аристофан використовував гротескні прийоми художнього зображення, творив специфічний характер сценічної дії.

До нас дійшло 11 його комедій („Ахарняни”, „Вершники”, „Хмари”, „Оси”, „Мир”, „Лісистрата” та ін.).

Сюжети комедій Аристофана пов'язані з тематикою війни і миру („Ахарняни”, „Мир”, „Лісистрата”), порядками афінської демократії („Вершники”, „Оси”), ідеологічними питаннями і критикою нових течій сучасної суспільної думки („Жаби”, „Хмари”, „Жінки на святі Фесмофорій”).

У **комедії „Мир”** селянин відгодовує коржами з гною жука-гноювика до таких величезних розмірів, що може полетіти на ньому на небо добувати мир, якого на землі всі довго чекають.

У **комедії „Хмари”** висміяно нову філософію софістів та нову систему виховання й освіти молоді. Фабула комедії побудована на протиставленні хибної мудрості здоровому життєвому досвіду. Один з головних героїв –

реальна історична особа – філософ Сократ, саме який і є носієм хибних філософських концепцій.

Сюжет **комедії „Лісистрата”** доволі простий. Лісистрата збирає жінок з усіх держав Греції і переконує їх відмовитися жити зі своїми чоловіками, доки ті не припинять війни і не домовляться про мир.

Жінки, зайнявши місце чоловіків, проявляють себе політично значно мудрішими і обачливішими, ніж чоловіки, що врешті-решт визнають себе переможеними і відмовляються провадити війни.

Комедія „Жаби” присвячена критиці ідейних основ драматургії Еврипіда і його сценічних прийомів. Оскільки трагедійна творчість занепадає, Діоніс, як покровитель мистецтва, повинен вивести з Аїду – підземного царства – чудового трагічного драматурга Еврипіда. Але дія розвивається таким чином, що після інтелектуального змагання в Аїді двох драматургів – Еврипіда і Есхіла, яке завершується „зважуванням” на великих терезах віршованих трагедій обох поетів, Діоніс вирішує інакше – він бере з собою на землю Есхіла.

Цікавими у комедії є аргументи обох сторін. Еврипід вказує на відсутність динаміки у розвитку дії і на пишномовний стиль Есхіла. Одночасно підкреслює переваги свого драматургічного стилю і тематики: чіткість композиції, докладний показ приватного життя героїв, що допомагає глядачам легше сприймати мистецтво театру. Есхіл, своєю чергою, звинувачує Еврипіда у негативному впливі його трагедій на людську природу. Себе ж хвалить за те, що надихає співгромадян своїми трагедіями перемагати ворогів, а також за те, що не створював образів блудниць (Федра) і ніколи не виводив на сцені закоханої жінки. Есхіл також звинувачує Еврипіда в тому, що той знизив тон трагедії (вдягнув царів у лахміття, навчив людей марнослів'ю, почав показувати на сцені „звідників і дів, що народжують у храмах”).

Аристофан використовував у своїх комедіях багато комічних елементів, пов'язаних з переодяганням, „жартами в бік”, пустотливою скоромовкою, біганиною, бійками, акробатикою і пантомімою.

Мова комедій видатного комедіографа смілива, повна неологізмів, жаргонних слівцець і навіть тарабарщини.

Елементи землеробської обрядності і народного фарсу у комедіях Аристофана поєднані з професійним акторським мистецтвом. Актори, що виконували ролі в комедіях Аристофана, нерідко вдавалися до шаржу, а вистави будували на контрастних переходах від нестримної буфонади до ліричних сцен.

Театр доби еллінізму

Починаючи від IV ст. до н.е., панує нова епоха у розвитку давньогрецької драматургії і театру – епоха еллінізму, яка триває до I ст. до н.е. Це пов'язано з новими історичними умовами, які вплинули на розвиток мистецтва греків, театр і драматургію зокрема.

Доба національної замкнутості Греції завершилася. Демократичний устрій виявив певні ознаки розкладу. Грецькі міста втратили незалежність і були змушені підкоритися спочатку Македонії, а пізніше Риму. Наступає доба космополітичних монархій, які назвали елліністичними, оскільки вони поширили грецьку цивілізацію на величезній території від Адріатичного моря до Центральної Африки.

Інтенсивне раніше суспільне життя паралізувала затяжна криза, яка охопила весь еллінський світ. За таких умов колишній інтерес громадян до суспільного життя змінився повною байдужістю до нього. Серйозні проблеми суспільної моралі уже не посідали центрального місця у духовному житті нових поколінь.

У мистецтві цієї доби відбувається різкий поворот від широкої суспільно-політичної тематики до вузьких питань приватного життя і побуту та до сфери особистих інтересів.

Одночасно із зникненням суспільних мотивів з'являється потяг до витонченості і вишуканості мистецьких форм.

Творчість драматургів доби еллінізму визначалася вже зовсім іншими зацікавленнями і розглядала інші проблеми. На зміну театру, що втілював ідеали полісного вільного громадянства, приходить театр, який виражає принципово нові ідеї – підвищений інтерес до особистого, приватного; до побуту.

Комедію елліністичної епохи називають **новою аттичною комедією**. На відміну від давньої комедії нова була не політичною, а побутовою. Вже не славетні герої та видатні постаті знаходять собі місце на сцені. Нова комедія звертається до життя звичайної людини того часу, органічно пов'язаної з її середовищем. У центрі такої комедії бачимо переважно природні людські почуття – найперше кохання.

Тут необхідно вказати на вплив Еврипіда, великого майстра в зображенні любовних пристрастей. Але в новій аттичній комедії, відповідно до вимог жанру, кохання втрачає риси трагічності. Любовні пригоди і переживання героїв завжди завершувалися щасливим кінцем. Відображаючи побут свого часу, драматурги-комедіографи змальовували здебільшого не подружні почуття, а вільне кохання. Одним з традиційних персонажів майже в усіх п'єсах цього періоду виступає гетера.

Героями новоаттичної побутової комедії були представники середніх і нижчих прошарків, далекі від політики і зайняті лише своїми особистими проблемами. Персонажі нової комедії не дивували розмаїттям. Типовими є такі персонажі, як закохані юнаки, дівиці, молоді одружені жінки, батьки, парасити (дармоїди), гетери, лікар, хвалькуваті офіцери, спритні раби-пройдисвіти, звідники та ін.

Основний сюжет такої комедії завжди був пов'язаний з темою кохання. Будуючи сюжет, автор шукав інтригу, в основі якої лежали перешкоди, що заважали поєднатися молодій закоханій парі. Перешкоду усували у фіналі п'єси завдяки „впізнаванню”.

Бракувало різноманітності і сюжетам нової комедії, які розвивалися навколо головної теми – теми кохання: таємне материнство, позбавлення від новонароджених, яких залишали напризволяще, та їх впізнавання за особливими прикметами, коли вони вже ставали дорослими, різноманітні варіації подолання перешкод, що виникали перед закоханими, тощо. І хоча сюжети нової комедії були досить подібними між собою, окремі деталі, які ускладнювали ці сюжети, автор міг урізноманітнювати до безконечності.

Зрозуміло, що в елліністичну добу зазнають змін акторська гра та сценічна практика загалом. На кону вперше виступають актори-професіонали (вважають, що це відбулося у другій половині V ст.). В елліністичну епоху актори, як і в попередні часи, користувалися великою пошаною. Їх самих і навіть їхнє майно надійно захищали від насильства і пограбування, навіть могли звільняти від військової служби.

Конкретно про тогочасну акторську майстерність сьогодні мало відомо, але без сумніву старі засоби виразності вже не могли відобразити нового змісту. Хор, який традиційно продовжує існувати, втрачає попереднє значення. В новій аттичній комедії він з'являється лише в антрактах, але його виступи не мають зв'язку зі змістом п'єси і розвитком дії. Комедія структурно зазвичай ділиться на п'ять актів, проте хор втрачає у ній значення, дія будується виключно на грі акторів.

Змінився і зовнішній вигляд виконавців. Гротескні маски і короткі туніки поступаються місцем маскам з реалістичним зображенням людського обличчя і побутовим костюмам.

Так само змінюється і стиль мови п'єс: герої хоча і продовжують говорити віршами, але їхні віршовані діалоги максимально наближені до живої розмовної мови. Не зважаючи на те, що нова аттична комедія була вузькою за своїм суспільним спрямуванням, вона все ж, за рахунок реалістичних тенденцій, мала великий вплив на подальший розвиток нової європейської комедії.

У театрі елліністичної доби виставлялися як трагедії, так і комедії. На жаль, від трагедії до нашого часу дійшли лише окремі фрагменти. Значно більше

відомостей залишилося про комедію – збереглися великі уривки з комедій найвидатнішого драматурга того часу – Менандра.

Представниками нової аттичної комедії були – **Дифіл, Аполлор, Филемон**, але найбільш відомим є **Менандр**.

Менандр (бл. 343–292 до н.е.) – найвидатніший представник нової аттичної комедії. Написав близько 100 комедій („Підлесник”, „Боягуз”, „Відрізана коса”, „Буркотун”, „Третейський суд” та ін.). В зображенні людських характерів і вірності життєвій правді він перевершив усіх своїх сучасників-драматургів. У своїх комедіях відображував сучасне життя. Сюжети обмежені колом характерних для нової комедії тем. Але у змалюванні характерів окремих дійових осіб Менандр демонструє високу майстерність. Саме характери, звичаї людей та форми їх прояву особливо цікавили драматурга.

Персонажі його комедій – звичайні люди, які живуть лише своїми особистими справами та інтересами. Але водночас драматург дає тонке і правдиве зображення душевних переживань героїв, чим нагадує Еврипіда. Навіть традиційно негативних персонажів він наділяє деякими позитивними рисами. Тому, незважаючи на одноманітність і вузькість тематики, Менандрові вдалося зробити свої п'єси живими і захоплюючими завдяки тонкій психологічній характеристиці дійових осіб.

Комедія „Буркотун”. Це єдина комедія Менандра, що збереглася дотепер повністю. У центрі комедії – образ буркотуна Кнемона, недовірливого й відлюдькуватого селянина похилого віку. Це запеклий людиноненависник, який не зумів ужитися ні з дружиною, ні з сусідами і жадібно прагне до повної самотності. Правда, Кнемон не народився мізантропом, його відраза до людей пов'язана з його негативним життєвим досвідом: він бачив довкола себе лише людську злобу, користолубство та егоїзм.

Сенс змісту комедії – перевиховання Кнемона та його повернення до людей. Врешті-решт, він впевнюється у помилковості своїх поглядів. До цього прислужився такий випадок: коли буркотун упав у колодязь, від загибелі його врятували люди. Це дає йому урок: Кнемон розуміє, що люди потрібні один

одному, а в світі існують безкорисливі вчинки й доброта. Чимала заслуга у тому, що Кнемон позбавився ненависті до людей, належить його пасинкові Горгію, який відверто, щиро і привітно ставиться до людей. Саме він і порятував вітчима від загибелі і повернув йому віру в людей.

Комедія „Третейський суд”. Зміст цієї комедії Менандра зводиться до того, що закоханий юнак, одружившись з дочкою грошовитого і скупого батька, несподівано довідується, що його улюблена дружина, через п'ять місяців після шлюбу під час його відсутності народила немовля і, щоб приховати ганьбу, наказала позбутися новонародженого. Дитину знайшов один раб, а виховав інший.

Через речі дитини між рабами виникає конфлікт, розв'язання якого потребувало третейського розгляду. Гетера, яку автор наділяє благородством, допомагає нарешті з'ясувати істину. Виявляється, що молодий чоловік безпідставно звинувачує свою дружину. Ще до шлюбу він сам учинив над нею насильство. Коли все з'ясувалося, сімейний мир було поновлено.

Використовуючи традиційні для свого часу драматургічні форми, Менандр наповнив їх живим змістом, зумів розкрити психологію героїв – звичайних людей і навіть рабів, створити яскраві образи, завдяки чому його комедії користувалися великим успіхом.

Мім. Пантомім. Фліаки. Паралельно з офіційним театром у цей період існували і інші театральні форми.

У південній Італії та Сицилії були поширені виступи так званих **фліаків** – мандрівних акторів. На площах і вулицях вони розігрували побутові сценки або пародії на пригоди богів і міфологічних героїв. В одній з них, наприклад, Геракл виступав в образі пияка й ненажери, якого оточують розпусні жінки. Фліаки завжди виступали у масках.

Однією з театральних форм, що зберегла значною мірою первісну простоту, був **мім** (буквально – „наслідувач”, „імітатор”). Таку назву мали комічні або пародійні п'єски вкрай примітивного змісту, а також самі актори,

які їх виконували. Героями виступали „люди з вулиці” – моряки, гетери, лікарі, трактирники, землероби, вчителі, звідники, шахраї і т.п., а також міфологічні персонажі, представлені у карикатурному вигляді. Непристойні сюжети розігрувалися поряд із ліричними.

Акторами мімів – вистав могли бути і чоловіки, і жінки. Грали вони на вулиці, у приватних будинках під час бенкетів. Саме в мімах вперше жінка-акторка з’являється на сцені. Крім того, жінки-міми виступали і як акробатки, і як танцівниці. Актори-міми виходили у виставах без масок.

Широкого розповсюдження в елліністичну добу набув **пантомім** (буквально – „той, хто все імітує”). Це сценічна гра, де актор актор, який також називався пантомімом, представляв драматичну дію без слів. Актор-пантомім виступав у масці. Основними засобами виразності були жести і танці. Текст, що пояснював дію, проспівував хор. Пантоміму були притаманні пластичність, чітка ритміка, виразність рухів і жестів, через які актор-пантомім передавав душевні переживання. Жіночі ролі, як правило, виконували чоловіки. Пантоміма зазвичай відбувалася під акомпанемент флейти.

Театр і драматургія Античного Риму

Витоки римського театру. Витоки римського театру пов’язані з аграрними оргастичними святами, що нагадували давньогрецькі. Такі свята були багатими на карнавальні елементи. Наприклад, на народні свята Сатурналій на честь італійського божества Сатурна в обрядових ігрищах був присутній момент „**перевертання**” звичних суспільних відносин, коли пани ставали „рабами”, а раби – „панами”.

Одним з прадавніх джерел римського театру можна вважати і сільські свята збору врожаю, коли співали веселі жартівливі пісні – **фесценіни** (назва, ймовірно, походить від назви етрусського міста Фесценіум). Як і в Греції, виступали дві веселі ватаги (так зароджувалася форма драматичного діалогу) з

жартами і кепкуваннями, інколи вельми ущипливого характеру. За свідощвом Горація, фесценінські кпини не щадили і знаті. Фесценіни виникли за родового устрою, але ще довго існували і в наступні століття.

Сільські свята з виконанням на них фесценін були зародком драматичних вистав у Давньому Римі. Але не можна вважати лише їх безпосереднім джерелом художньої драми.

Подальший розвиток початкової драми, що виразно помітні у фесценінах завдяки діалогічному елементу, також пов'язаний із впливами Етрурії (колонія Греції). Римляни запозичили від етрусків виступи **гістріонів** (від етрусського слова „гістер” – актор). Спочатку виступи етрусських гістріонів обмежувалися ритмічними танцювальними рухами тіла. Згодом етрусських акторів почала наслідувати і римська молодь, додавши до танців співи, діалог та жестикуляцію.

Так виникає **сатура** (у перекладі “суміш”) – ще один з примітивних видів театрального мистецтва давніх римлян, коли грубі вірші гістріонів звучали у супроводі музики, як правило, флейти, і супроводжувалися відповідними рухами.

Сатура складалася з діалогу, музики, міміки і танцю. Судячи з усього, сатури були невеличкими, сюжетно об'єднаними сценками комічного характеру. Це був своєрідний перехід від древніх фесценін до примітивної драми.

Наступний етап у розвитку театрального мистецтва Давнього Риму був пов'язаний з розвитком особливого виду народної римської комедії – **ателлани**: очевидно, коріння ателлани походять від назви міста Ателла (провінція Кампанія, бл. 300 р. до н.е.). Римська молодь захопилася цим фарсом. Характерно, що ателлану завжди розігрували в масках.

Постійні герої ателлани – чотири комічні персонажі.

Макк – такий собі дурник, якого всі били й обманювали. Він був жахливим ненажерою, його зображали лисим, з гачкуватим носом і в недоладному, короткому вбранні. Однак це не заважало йому нестямно і часто закохуватися.

Буккон був хлопцем буцматим і губатим від схильності до надмірного базікання. Він любив славно попоїсти, та, на відміну від Макка, зовсім не скидався на дурника.

Папп – старий багатій, якому не щастить у сімейному житті.

Досен – злий, настирливий, хитрий горбань. Невіглас і шарлатан, він удає з себе вченого, що допомагало викликати повагу у темних, неосвічених людей.

Поступово ателлана набуває форми комічних сценок, що нагадували грецький мім, її зміст нерідко був позначений грубістю і непристойністю. Постійного, незмінного тексту для виконання ателлан не було, тому відкривався широкий простір для імпровізації. Дія розвивалася дуже швидко, а розв'язка мала несподіваний характер.

У порівнянні із сатурами ателлани були кроком уперед в розвитку ранньої драми. Цей своєрідний жанр виявився дуже живучим і продовжував існувати й тоді, коли у римлян з'явилися театральні видовища грецького типу.

Театр Римської республіки (середина III – кінець I ст. до н.е.)

Від III ст. до н.е. відчуваються потужні впливи на Рим грецької культури. Римський театр у період республіки теж розвивався під безпосереднім впливом грецького театру, грецької мови і літератури. Першим, хто познайомив римлян з грецьким театром, був **Лівій Андронік**.

Грек Лівій Андронік разом з іншими військовополоненими потрапив до Риму, і згодом, за особливі заслуги, був відпущений на волю. Він першим зробив переклад і поставив близько десяти п'єс – переробок грецької трагедії та комедії. Його трагедії мали грецьку міфологічну тематику: він вибирав сюжети з троянського циклу, пов'язаного з Римом.

У 240 р. до н.е. Лівій Андронік за державним дорученням на честь перемоги римлян у Першій пунічній війні поставив драматичні вистави – трагедію і комедію, які написав за грецьким зразком. Ця подія стала епохою в історії

римського театру. Перша постава п'єс Лівія Андроніка, як і постанови його наступних трагедій, мали величезний успіх.

Завдяки Лівію Андронікові римський театр отримав свій репертуар.

Від 235 р. до н.е. починається драматургічна діяльність іншого римського драматурга – **Гнея Невія** (бл. 280–201 до н.е.). Гней Невій не обмежувався переробками грецьких драм. Він складав оригінальні трагедії на сюжети з римської історії. Такі трагедії у римлян мали назву – **претекста**: дійові особи були одягнені в „претексту” (облямовану пурпурною тасьмою тогу римських імператорів і жерців).

У його творчості, як і у творчості інших авторів, претексти посідають значно скромніше місце, ніж трагедії на грецький міфологічний сюжет. Персонажі римської історії найбільше надавалися для військово-історичної тематики. Гнею Невію належать дві трагедії: „Кластидій”, де зображена війна з галлами у III ст. до н.е., і „Ромул”, у якій розповідалося про заснування Риму.

Але особливим успіхом у сучасників користувалися комедії Невія, якого, власне, і вважають творцем **римської літературної комедії**. Така комедія називалася **паліата** („комедія грецького плаща”). Дія палліати відбувалася в Греції, а її герої носили грецький плащ – палій. Необхідно зазначити, що Невій вносить у свої комедії деякі картини сучасного йому римського життя.

Були це переробки новоаттичної побутової комедії. Створити у Римі політичну комедію, подібну до Аристофанових, в умовах переважного впливу аристократичного сенату було просто неможливим. Тому особливістю паліати було те, що вона у своїх сюжетах політичного життя не торкається зовсім або робить це з великою обережністю.

Серед персонажів комедій Гнея Невія діють знайомі персонажі нової комедії: лестун, суворий батько, раб, гультяй.

З оригіналом Невій поводився досить вільно. Він першим ввів **контамінацію** – поєднання в одній п'єсі сюжетів з декількох грецьких комедій з метою ускладнення її інтриги.

Плавт (254–184 до н.е.). Гней Невія започаткував комедію в Римі – продовжив цей жанр Плавт. Він написав 21 п'єсу, зокрема „Амфітріон”, „Осли”, „Вакхіди”, „Полонені”, „Хвалькуватий воїн” та ін.

Як і Гней Невій, він працює в жанрі паліати, переробляючи для римської сцени грецькі п'єси, головно твори майстрів нової комедії – Менандра, Филимона, Дифіла. Тому всі його герої носять грецький одяг і мають грецькі імена, а дія відбувається у грецьких містах. Успіх його комедіям забезпечує дух самотності, приявність рис римського життя.

Сучасне йому життя він відображав через побут – значною мірою більше грецький, аніж римський. Як і Невій, взяти за зразок політичну комедію Аристофана в умовах переважного впливу аристократичного сенату Плавт не міг. Зображення побуту було прийнятнішим для римської знатної публіки.

Незважаючи на те, що Плавт чимало запозичив з нової грецької комедії, особливо з Менандра, його комедії дуже від неї відрізнялися. Він вносив у текст комедії елементи побуту римлян, звичаї, терміни. Комедія Плавта була жвавішою і веселішою. Він створював образи спритних, хитрих рабів-інтриганів, які були розумнішими за своїх панів. Але драматург послаблює „серйозний” бік новоаттичної комедії, посилюючи елементи буфонади і наближаючи свої п'єси до примітивніших форм комічної гри.

Він зберіг для римської сцени загальну схему дії і основні характери персонажів, проте значно посилив комічний бік сюжету, ввів нові ритми, що відповідно урізноманітило музичну структуру п'єси, а це, своєю чергою, привело до створення сцен зовсім іншої ідейно-художньої і стилістичної спрямованості.

Комедії Плавта прославляли людську винахідливість і спритність, їм притаманна буфонада і динаміка дії, насиченість життєвою енергією і здоровим оптимізмом.

Незважаючи на окремі „зворушливі” п'єси, які написав Плавт, його театр радше скерований на смішне – на карикатуру, буфонаду, фарс. Він зберігає і

навіть культивує у своїх п'єсах традицію зображення карнавальних, „перевернутих суспільних відносин”.

Мета Плавта – раз по раз збуджувати сміх кожною сценою, фразою, жестами. Саме за це Горацій докоряв Плавтові, вказував на карикатурність його образів.

Улюблена фігура – раб – найбільш динамічна маска комедії, менше за всіх обмежена у своїх вчинках, словах, жестах; невіддільна вимогам розважливості чи пристойності, що їх пред'являли до вільних громадян. Душею комедій Плавта був слуга-раб, не лише носій інтриги, але й осердя буфонного елемента. Він розважає глядача блюзнірством і пародією на високий стиль, „філософуванням” і „божбою”, біганиною по сцені і хаотичними рухами тіла. Він весь час насторожений – на нього щохвилини можуть впасти побої. Але цей персонаж-блазень не може не викликати симпатій глядача своєю енергією і винахідливістю, яких не втрачає навіть у найскрутніших ситуаціях.

Головна увага Плавта сконцентрована на лінії розгортання подій, тому все, що стосується внутрішнього розвитку образів, відступає на другий план. Сюжети його комедій – це розробки комічних ситуацій з постійним ошукуванням, тонко закрученою інтригою, дотепними витівками. Через це характери героїв – однолінійні і без розвитку. Психологія дійових осіб майже не розкривається. Для змалювання людських почуттів драматург використовує стандартні слова і вирази, стандартні сценічні прийоми.

Та загалом Плавтова мова яскрава, соковита, він нерідко використовує брутальні дотепи, не гребує грубими жартами. Вражає також надзвичайне багатство засобів виразності, невичерпний запас комічних слів, каламбурів і новоутворень. Діалоги, наповнені каламбурами, гіперболами, дотепами мають буфонний характер. Серед лексичних ресурсів Плавта комізм займає одне з перших місць. Мова його п'єс викликала захоплення у таких її знавців, як Ціцерон і Теренцій Варрон.

Словесний матеріал Плавт черпав з різних джерел, починаючи з мови вулиці і закінчуючи мовою офіційних правових і сакральних формул. Текст комедій Плавта особливо вигравав у сценічному виконанні.

І хоча грубі, нерідко брутальні жарти Плавта насамперед розраховані були на плебейські низи, їх добре сприймали і верхи римського суспільства.

„Близнюки” – типова комедія інтриги, де акцент поставлено на зображенні комічних ситуацій, а не на розробленні характерів героїв. Уся дія комедії обертається навколо схожості близнюків – братів Менехма і Сосикла. У п’єсі десять дійових осіб, яким належить обігравати мотив двійників. Але найважливішим для повного і виразного розкриття сценічного конфлікту є раб Менехма – Мессеніон, завдяки допомозі якого, після багатьох непорозумінь, близнюки нарешті зустрічаються, і комедія завершується сценою впізнавання.

„Хвалькуватий воїн” вважається однією з найкращих комедій Плавта. Головний герой – офіцер-хвалько на ім’я Піргополіник. Плавт змальовує не просто хвалька, а людину самозакохану і одночасно вкрай дурну. Він вихваляється не лише надуманими військовими подвигами, а й шаленим успіхом у жінок, який пояснює своїми незрівняними доблестями і красою.

Саме на цій самозакоханості і дурості головного персонажа будує свій план раб Палестріон. Хитрими вивертками він повертає своєму молодому господареві його кохану, яка перед тим випадково потрапила до рук Піргополіника.

Хвалька Піргополіника знову пошито в дурні і осоромлено.

„Скарбничка” – у цій комедії Плавт осміює людську скупість, доведену до неймовірних і безглузких розмірів. Її головний герой – Евкліон – носій такої пристрасті, яка отрує і його життя, і життя його близьких. Але цю тему Плавт трактує доволі своєрідно: в образі скупаря, до рук якого потрапила скарбничка з золотом, виступає бідняк Евкліон. Він і не гадає якось використати несподіване багатство і продовжує жалюгідне існування. В зв’язку з цим в комедії звучить мотив соціальної нерівності і породжених нею ворожнечі між людьми.

У „Скарбничці” звучить ще один мотив, порушений уже у „Хвалькувату воїні” – розкіш у житті жінок, одруження з багатою жінкою, що відбивало реальні процеси, пов’язані із зростаючою фінансовою незалежністю жінок у римському суспільстві.

„Псевдол”. У цій комедії основною рушійною силою сценічної дії і центральною фігурою також є раб, Псевдол. Спритний, розумний та енергійний, він допомагає своєму панові знайти кохану – гетеру, що опинилася в руках звідника і вже була продана одному воїну.

Плавт добре знав свою публіку і театральну сцену. Його п’єси – досконалий матеріал для акторів, і тому довго користувалися успіхом.

Сюжети більшості комедій Плавта настільки живі і сценічні, що згодом їх почали використовувати видатні представники драматургії наступних століть. Наприклад, Шекспір для своєї „Комедії помилок” запозичив сюжет плавтівських „Близнюків”, Мольєр для свого „Скупого” – сюжет „Скарбнички” Плавта.

Теренцій (185–159 до н.е.). Теренцій – представник наступного покоління римських драматургів. Його перу належать 6 комедій, які повністю дійшли до нашого часу. Серед них – „Дівчина з Андроса”, „Євнух”, „Брати”, „Свекруха”.

Як і Плавт, Теренцій працює в жанрі паліати, але на відміну від свого попередника, який відтворював у комедіях риси римського побуту, зберігає переважно грецький колорит. Драматургічній стилістиці Теренція притаманне суворе наслідування грецьких оригіналів і відмова від театральних засобів і прийомів ателани – його не цікавлять буфонада, грубі, жарти, безпосереднє звернення до глядачів тощо. Це не сприяло популярності комедій Теренція, але їм була притаманна одна особливість, яка зближувала його драматургічні твори з тогочасною римською дійсністю; у його творах важливе місце посідає зображення душевних переживань людини.

Як правило, сюжетами комедій Теренція, які він досить часто запозичав у Менандра, є сімейні конфлікти. У розвитку інтриги йому бракує динаміки

Плавта, але Теренцій намагається дати глибшу психологічну характеристику персонажів, що сприяло появі у п'єсах цікавих життєвих образів, хоча й обмежених рамками сімейних стосунків. Саме таке вміння Теренція створювати характери відзначали римські вчені.

„**Брати**” – одна з найкращих комедій Теренція. Головні персонажі – двоє старих братів – Мікіон і Демея. Мікіон живе у місті, а Демея – у селі. У Демеї двоє синів, одного з них він віддав на виховання своєму братові Мікіону. Розвиток сюжету побудовано на постійних суперечках братів з приводу виховання молоді.

Теренцій зображує на контрасті характери Мікіона і Демея. Мікіон – тип багатого, лагідного і привітного з усіма старого городянина. Він спокійно ставиться до захоплень і марнотратства свого племінника. Це пояснюється його поглядами на виховання. Поблажливо сприймаючи помилки племінника, Мікіон тим самим привчає його говорити правду і не приховувати своїх вчинків.

Демея – грубуватий і скупий сільський господар. Сина він тримає у строгості і тонкощами виховання не переймається.

З одного боку, Теренцій вважає слушними педагогічні прийоми Мікіона, та водночас підкреслює й те, що синівську любов він здобув лише тому, що був поблажливим. Крім того, і один з синів у фіналі комедії кидає репліку щодо суворих методів виховання Демея, мовляв, батько краще знає, що їм потрібно.

Отже, хоча під впливом елліністичної філософії переконаність у необхідності суворої батьківської влади у римському суспільстві поступово замінювалася переконаністю в потребі батьківської поблажливості, показ Теренцієм на сцені повної перемоги моралі Мікіона був ще передчасним.

Приблизно у II ст. до н. е. формується ще один жанр побутової римської комедії – **тогата**. Тогатою у Римі називали побутову комедію, у якій діючі особи виступали у тозі (верхній чоловічий одяг римських громадян).

Підставою стало поживлення інтересу до життя народних низів, участь яких у суспільному житті значно зростає на той час. Саме у цей період „комедію палія” витісняє „комедієя тоги”, і в римлян з’являється своя національна комедія – тогата.

На жаль, до нас дійшло дуже мало уривків комедії тоги, тому можна дати лише найзагальнішу характеристику цього жанру.

Розвиток сюжету у тогаті відбувається в італійському місті, персонажі носять латинські імена або прізвиська за своїми ремеслами.

Дійовими особами тогати виступали „маленькі люди” села і міста: кравці, мельники, цирульники, шевці, пекарі тощо. У таких комедіях представлені і жінки, але не рабині чи гетери, а дружини, дочки, пасербиці. Поведінку цих персонажів у тогаті характеризує не лише слухняна покірливість чоловікові – коло інтересів жінки вже виходить за межі побутового затишку.

Під впливом змін, що відбулися у римському суспільстві, з’являються нові риси і в традиційних образах рабів. Раб у тогаті поводитьсь так, як належить римським рабам – він не може бути розумнішим за свого хазяїна.

У жанрі тогати писали **Тітіній, Афраній і Атта**. До нашого часу дійшли лише деякі уривки таких комедій, але навіть на підставі їхніх текстів можна судити, що комедію тоги, завдяки життєвості змісту, цінували не лише сучасники, а й глядачі пізніших часів.

Римський театр імператорської доби (I ст. до н.е. – I ст. н.е.)

Правління Гая Юлія Цезаря започатковує епоху римської імперії, а імператор Август, розуміючи суспільне значення театру, всіляко сприяв його розвитку. Він прагнув до відродження жанру трагедії за взірцем грецької, яку вважав зразковою. Але всі намагання Августа виявилися марними. Римський театр в силу історичних і пов’язаних з ними світоглядних причин не зміг відновити високої суспільної ролі давньогрецького театру.

Услід за імператором консули, римська знать ставали покровителями акторів і драматургів. Витрати на постанову театральних видовищ набули астрономічних сум; створення і декламація трагедій узвичаїлися в середовищі освічених людей.

В часи правління Августа і його наступників йшло будівництво багатьох театральних приміщень, а вистави здійснювалися значно частіше, ніж попередньо.

Однак театральні видовища мали здебільшого розважальний характер. Достеменно відомо, що **трагедія** користувалася у Римі значно меншою популярністю, ніж такі жанри, як мім, пантомім і піріха, а також видовища цирку і амфітеатру.

Розвиток трагедії. У добу імперії чи не єдиним засобом залучення глядачів до перегляду трагедій була розкіш їх постанови. Згодом ці видовищавистави перетворилися на розігрування вирашних у зовнішньо-театральному плані, окремих сцен. Для цього вибирали найефектніші місця п'єси, які давали акторам можливість демонструвати свою майстерність. „Трагеди” (виконавці трагедій) виступали в масках, у розкішних костюмах; значна увага при виконанні уривків з трагедій приділялася співам. Подеколи акторські арії-монодії становили головну частину таких вистав.

Найкращими римськими трагедіями часів Імперії вважали “Медею” Овідія і “Фієсту” Варія, написані і поставлені у часи правління Августа. На жаль, від обох дійшло до нас лише по два рядки цитат.

Збереглося десять повних трагедій Сенеки, написаних також у I столітті, в часи правління Клавдія і Нерона.

Луцій Енній Сенека (бл. 4–65 н.е.). Трагедія доби Римської імперії представлена лише драматургією Сенеки. Він написав 10 п'єс, серед яких „Федра”, „Медея”, Едіп”, „Агамемнон” та ін. Вони далеко відійшли від принципів аристотелівської “Поетики”. За Аристотелем, герої трагедій не

відрізняються ні добродією, ні порочною, і зазнають лиха тільки внаслідок помилок і невідання.

У римській трагедії місце помилки перебирає злочин, і причина цього злочину – в самому герої: це пристрасть, що здолала розум. Тому завданням гри трагедія було показати боротьбу між розумом і пристрастю.

Трагедії Сенеки вивели на сцену образ героя, що протистоїть лихому фатуму. Злочин і фатум, які стануть у майбутньому змістовими і стилевими ознаками трагедії епохи класицизму, були вперше закладені у драматургії Сенеки.

Луцій Анней Сенека був видатним філософом і письменником. Світогляд Сенеки формувался в аристократичних колах, де широкого розповсюдження набула філософія стоїцизму. Стоїки пропагували самовдосконалення, стриманість, добродієність, зневагу до смерті й багатства. Драматургічна творчість Сенеки втілює його погляди, пов'язані з цією філософською течією, яка на перший план висувала етичні проблеми.

Трагедії Сенеки вважають малосценічними. Річ у тому, що він писав їх не для сцени, а для камерного виконання у вибраному аристократичному колі.

Сенека відтворив песимістичний бік філософії стоїцизму. На його думку, людське життя залежить від фатуму, а пристрасть веде до загибелі і оскверняє людську душу. Під таким кутом зору Сенека пише свої трагедії.

Сюжети драматург запозичував з грецької міфології, обираючи теми, на які створені трагедії видатних драматургів Давньої Греції – Софокла та Еврипіда. Та все ж при тому Сенека керувався власними критеріями. На вибір теми значний вплив мали його філософські погляди. Як стоїка його насамперед цікавили дві проблеми: мінливості людської долі, на яку не здатні вплинути навіть боги, і проблема людських пристрастей, які, виходячи з-під контролю розуму, ведуть до загибелі людини.

У трагедіях Сенеки постійно зустрічаємо зображення жахів, зокрема кривавої помсти. Це можна пояснити жорстокою атмосферою, у якій жив тодішній Рим. Інколи зображення кривавих картин у Сенеки доходять до

натуралізму. Трагізм дії він штучно підкреслює нагромадженням всілякого роду жахів і жорстокостей, ретельним описом злочинів, появою привидів і тіней померлих, показом магічних і чаклунських дій.

Таке переакцентування уваги з психологічного аналізу характерів, властивого грецьким драматургам, на підкреслене зображення згубних пристрастей і залежності людини від фатальних впливів долі в межах філософської концепції автора, призводить до певної схематизації образів героїв трагедій.

У кожній з трагедій Сенеки дотримується єдності часу і місця, кожна має 5 частин і в кожній на сцені з'являється не більше трьох акторів одночасно. Обов'язковим для нього є й наявність у трагедії хору. Хор коментує хід подій, нерідко у формі глибокодумних сентенцій філософського змісту. Це надає трагедіям декламаційного характеру і позбавляє динаміки дії.

Трагічна естетика Сенеки заснована головно на пафосі могутнього й жахливого, співчуття до персонажів відступає на другий план. Автор обирає сюжети з дикими пристрастями, похмурих відчаєм, нелюдськими стражданнями, з жаданням знищення і самознищення. При цьому Сенека не прагне до систематичності і послідовності викладу змісту.

Головні герої трагедій Сенеки слугують або прикладом невідворотності фатуму, або прикладом згубної дії марнославства, любовної пристрасті, жадоби могутності чи необмеженої влади. Такі герої, охоплені пристрастями, вже не чують попереджень розуму. Центральні персонажі трагедій Сенеки – люди величезної сили волі і пристрасті, спрагли чину і страждання, тирани і мученики. Драматург любить яскраві фарби, найкраще йому вдається створення картин пороків, сильних афектів, патологічних станів героїв.

Стиль Сенеки нерідко вражає зайвою пишномовністю. Але він майстер афоризму – вміє виразити у гострій і відточеній формі завершену думку.

„Федра”. Головні герої трагедії – Федра, її чоловік Тесей, пасинок Іпполіт, мамка-годувальниця. В основі сюжету – шалена любовна пристрасть Федри до свого пасинка Іпполіта. Федра свою пристрасть пояснює волею

фатуму. Всі переживання її надзвичайно гіперболізовані. Сенека описує рухи і жести Федри, її крики і стогони. У момент найбільшої пристрасті Федра проголошує витончені афоризми, її лексикон позначений мовною вишуканістю. Замість опису психологічних переживань Федри Сенека обмежується прямолінійним показом її пристрасті.

„Медея”. В основі дії трагедії – почуття помсти головної героїні – Медеї, здійснення жорстокого наміру відплатити за подружню зраду. Вже з першого свого монологу героїня виступає як похмура чарівниця, ладна на будь-які злочини. Чоловік Медеї, батько її дітей – аргонавт Ясон покинув її, щоб одружитися з іншою жінкою. І хоча вчинив він так заради спасіння дітей, Медея не може йому пробачити, спопеляюче почуття помсти охоплює її і стає єдиною метою життя.

Щоб болючіше вразити Ясона за свою ганьбу і знищене щастя, вона наважується на найстрашніший злочин – вбивство дітей на очах у їхнього батька.

Основні засоби для створення трагічного ефекту у Сенеки – нагромадження жахливих картин і патетичні монологи.

Сенека зіграв важливу роль в історії західноєвропейського театру. Переважно завдяки його творчості гуманісти доби Відродження розпочали своє знайомство з античною трагедією. П’єси Сенеки мали великий успіх в італійських, а пізніше і в інших західноєвропейських драматургів XV-XVII ст. Їх використовували у своїй творчій практиці представники французького класицизму – П’єр Корнель і Жан Расін.

Мім. Пантомім. Пірріха. Видовища цирку та амфітеатру. Значно більшою популярністю ніж трагедії, в часи імперії користувалися такі видовища, як мім, пантомім, пірріха, а також цирк і амфітеатр.

Із становленням Римської імперії широкого розповсюдження набув **літературний мім**. Він значно відрізнявся від міму попередніх часів, який був

по суті площадним фарсом. Близько середини I ст. до н.е. мім у Римі підносився до рівня літературної комедії.

До середини I ст. до н.е. мім мав імпровізаційний характер і основним сюжетом його було життя простого люду: побут ремісників, подружні зради, сценки з життя публічних жінок, – і в цьому побуті не бракувало лихослів'я та бійок. Істотним елементом були також танці під акомпанемент флейти. У таких танцях жінки-актриси інколи виступали майже зовсім оголеними.

Літературний мім у середині I ст. до н.е. перетворився на велику п'єсу з цікавим і заплутаним сюжетом, з великою кількістю дійових осіб. Теми літературного міму залишилися майже тими самими, що й в імпровізаційному, але він став більш витонченим, дотепним, набув ще виразнішого еротичного характеру.

Не менш популярним видовищем за часів Римської імперії був **пантомім**. Це був сольний танець, у якому один актор грав декілька ролей. Актор носив театральний костюм і маску з закритим ротом. Пантомімічний танок відбувався у супроводі кантиків (арії-монологи) у виконанні хору співаків під акомпанемент оркестру.

Великого розповсюдження набула тоді ж танцювальна вистава, яка називалася **пірріха**. Інколи кількість учасників доходила до ста виконавців. Такі вистави мали, як правило, любовно-міфілогічний сюжет. Найбільшої уваги при поставі пірріхи надавали видовищності: розкішні костюми, сценічні ефекти, пишні декорації, а подеколи й відверта еротика.

Але найбільшим успіхом в епоху імперії користувалися **видовища цирку та амфітеатру**. Влаштування таких видовищ – своєрідна спроба домогтися прихильності народу. Такий прийом підтримувати популярність влади використовували й імператори.

У цирку влаштовували змагання колісниць, біг, кулачні бої, бої гладіаторів. Мистецтва гладіаторського бою навчали в імператорських і приватних школах, де учнів, а пізніше гладіаторів утримували як ув'язнених.

Амфітеатри, які будували по всьому Риму, були призначені головню для гладіаторських боїв. Але тут же відбувалася і публічна страта злочинців, яких кидали на розтерзання диким звірям. Гладіаторські бої були різноманітними: інколи учасники виступали у двобої, інколи один проти одного цілими загонами.

Найвідоміший римський амфітеатр – Колізей, побудований у 80-і роки н.е. для гладіаторських боїв і цькування звірів.

У битвах гладіаторів використовували міфологічні сюжети (греки в бою проти троянців тощо). Але нічого спільного з театральним мистецтвом подібні видовища, де проливалася кров, а глядач вимагав смерті переможеного, не мали, а лише свідчили про культурну деградацію римського суспільства.

Сценічна практика римського театру

У Римі, як і в Греції, театр був пов'язаний з державними святами. Під час свят поряд із сценічними іграми влаштовували й циркові, здебільшого це кінні перегони, їзда на колісницях та гімнастичні змагання: біг, боротьба, кулачні бої тощо.

Однак у Римі театр не мав надто тісного зв'язку з релігією. Він був світським закладом, і лише частково тут можна простежити елементи релігійного характеру.

Регулярний характер мали щорічні „державні ігри”: так звані римські плебейські ігри, аполлонові ігри та ін. Їх влаштовували або на виконання обітниць богам, або з приводу освячення храмів та інших споруд, нарешті, під час тріумфів і при похованні видатних осіб. Усі вони мали у своєму складі драматичні вистави.

Натомість суто театральні вистави давали не лише у дні загальнодержавних свят, а й з ініціативи іменитих осіб. В останнє сторіччя республіки улаштування пишних ігор стало одним із засобів набути

популярність, зброєю для просування сходінками державної кар'єри. Кількість і розкіш видовищ ще більше зросла у період імперії.

Відвідування ігор було безкоштовним і загальнодоступним

Римські сценічні ігри, принаймні часів Плавта й Теренція, не мали характеру поетичних змагань, але трупа, що відзначилася, отримувала від магістрату премію. Залежало це значною мірою від прийому глядача, і в Римі швидко розповсюдився звичай клаки.

Для характеристики римські актори спочатку обмежувалися гримом і лише у кінці II ст. до н.е. стали використовувати маску грецького типу.

Жіночі ролі трагедій і комедій виконували, як і в греків, чоловіки; актриси виступали лише у мімах. Соціальне положення акторів було невисоким. Для римського громадянина акторське ремесло вважалося безчестям. Акторство як професія було позбавленим багатьох громадянських прав. За погане виконання ролі актора-раба могли за кару відшмагати.

Лише близько I ст. до н.е. деяким акторам вдавалося здобути почесне становище у суспільстві, а інколи, завдяки високим гонорарам, стати власниками чималого статку. За таких обставин актор міг дозволити собі розкіш відмовитися від грошової винагороди за свою участь у виставах і тим самим зняти з себе тавро "акторського безчестя".

До I ст. до н.е. актори виступали без масок, тому римські глядачі, на відміну від грецьких, могли спостерігати за мімікою виконавців.

Костюм трагічних акторів римляни перейняли від греків. Але притаманне римлянам прагнення продемонструвати зовнішню величавість трагічних персонажів спонукало підкреслювати зріст за рахунок збільшення котурнів, вищого онкоса і перуки над маскою, відколи маска з'явилася в театрі.

Котурни збільшилися до 20 см. Римська трагічна маска мала широкі отвори для рота і очей; актори мали красиві зачіски з локонами; бороду чоловіків також завивали локонами.

Костюм комічних акторів – палій (грецький плащ) – спадав широкими фалдами. Молоді люди носили хламиду або туніку. На ноги комічні актори одягали соккі – низькі легкі черевики.

Важливою подією у театральному житті Риму була поява у 55 р. до н.е. **першого театального приміщення**, побудованого з каменя. Театр вміщав 40 тис. глядачів. До кінця I ст. до н.е. було побудовано ще два кам'яних театри, рештки одного з них – театру Марцелла – збереглися до нашого часу.

Архітектура римського театру багатьма особливостями відрізнялася від грецького. Оскільки не було хору, орchestra римського театру була меншою, ніж у грецькому. Місця для глядачів розташовувалися у вигляді півкола. Римський театр мав декілька ярусів; на орchestraх у формі півкола розташовувалися місця для сенаторів. Сценічний майданчик підносився на 1,5 м, його ширина становила 6 метрів. Римський театр мав уже завісу, яка перед початком вистави піднімалася, відкриваючи сценічний майданчик, а у фіналі опускалася вниз.

Акторами у Римі були раби або вільновідпущені. Як і в Греції, їм доводилося багато працювати над виконавською технікою. До нас дійшли відомості про деяких римських акторів I ст. до н.е., насамперед, це трагічний актор Клодій Езоп і комічний – Квінт Росцій.

Ім'я **Росція** стало синонімом високої акторської майстерності. Він не допускав на сцені жодного руху і жесту, щоб наперед не обміркувати і не виважити його. Вся гра цього актора до найменших дрібниць відповідала створюваному образу. Росцій любляв копіювати цікавих людей, що зустрічалися йому в побуті, і потім вводити їх характерні риси до свого творчого арсеналу. Його гра відрізнялася жвавистю і виразністю рухів. Відомо, що майстерність Росція високо оцінював римський оратор і політичний діяч Ціцерон.

Саме Росцієві приписують впровадження масок у римському театрі. Є свідчення, що він був косооком, а це пасувало не до кожного сценічного

образу, і тому він сприяв введенню маски. Але навряд чи тільки бажання приховати фізичну ваду підштовхнуло римського актора на таке нововведення. Радше це було пов'язаним, по-перше, з наміром наблизити римський театр до грецького, по-друге, із збільшенням розмірів римського театру: маска допомагала посилити враження для тієї частини публіки, що сиділа на далеких від сцени місцях.

Годі стверджувати, що поява масок сприяла розвитку акторської майстерності. У роки найвищого розквіту римського театру, коли там ставили комедії Плавта і Теренція, маски ще не були у вжитку, і тому актори могли показати всю розмаїтість міміки обличчя.

Гра трагічного актора **Езопа** відзначалася величавістю. Як і Росцій, він ретельно обмірковував свої рухи і узгоджував їх з роллю, яку виконував. Свої рухи Езоп дуже суворо узгоджував з маскою і начебто подовгу роздивлявся маски, перш ніж зупинитися на тій, яка найточніше відповідала його задумові. Розповідають, що, виконуючи роль царя Атрея, він так сильно захопився цим образом з неприборканим характером, так увійшов у роль, що вбив скіпетром раба, який випадково опинився поряд.

Римське театральне мистецтво завершує великий період античної сценічної культури. Захоплений і зруйнований варварами Рим занепав, але найкращі зразки античності надихали майстрів наступних часів, зокрема епохи Відродження і Класицизму. Антична драматургія і театр послужили джерелом і основою подальшого розвитку театального мистецтва Європи.

Обов'язкова література

1. Варнеке Б.В. История античного театра. М.–Л., “Искусство”, 1940.
2. Владимирова Н.В. История театра Западной Европы и США. Програма-конспект для вищ. навч. закл. культури і мистецтв. – Ч.1. – Львів, 2005.
3. История зарубежного театра. Под ред. Г.Н. Бояджиева и А.Г.Образцо-

- вой. – В 4 т. Т.1. – М., 1981.
4. Каллистов Д.П. Античный театр. – Л., “Искусство”, 1970.
 5. Клековкін О. Античний театр. – К., 2004.
 6. Хрестоматия по античной литературе. – Т. I. Греческая литература. Под ред. Н.Ф.Дератани. 6-е изд. – М., 1958.

Література для поглибленого вивчення теми

1. Анненский И. Античная трагедия. – СПб., 1902.
2. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М., 1967.
3. Антология источников по истории, культуре и религии Древней Греции. – СПб, 2000.
4. Аристофан. Комедії. – Х., 2002.
5. Аристофан. Ахарняне. Всадники. Мир. лягушки. Плутос. – В кн.: Аристофан. Комедии. В 2-х т. – М., 1954.
6. Брабич В., Плетнева Г. Зрелища древнего мира. – Л., 1971.
8. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. – Пер. с польск. – М., 1988.
10. Головня В.В. История античного театра, – М., “Искусство”, 1971.
11. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. – Х., 1929.
12. Еврипід. Трагедії. – К., 1993.
13. Еврипид. Ипполит. Медея. Троянки. Ифигения в Авлиде. – В кн.: Еврипид. Трагедии., в 2-х т. – М., 1969.
14. Есхіл. Трагедії. – К., 1990.
15. Иллюстрированная история мирового театра. Под ред. Джона Рассела Брауна. – М., 1999.
16. История зарубежного театра. Театр Западной Европы ./Учебник для культ.-просвет. и театр. учебн. заведений. Под общ. Ред. Г.Н.Бояджиева. – М., 1971.
17. Лосев А. Эллинистически-римская эстетика. – М., 2002.
18. Лунин С. Античный театр. – Вологда, 1922.

19. Менандр. Брюзга. Третейский суд. – В кн.: Менандр. Комедии. Герод. Мимиамбы. – М., 1964.
20. Опыт истории театра у древних народов с рисунками и планом театра. – М., 1849.
21. Плавт. Комедии. В 2-х т. – М., 1987.
22. Полонская К.П. Античная комедия. – М., 1962.
23. Сенека. Трагедии. – М., 1983.
24. Словарь Античности. Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1989.
25. Софокл. Антигона. Царь Эдип. Троянки. Ифигения в Авлиде. – В кн.: Софокл. Трагедии. – М., 1958.
26. Теренций. Комедии. – М., 1988.
27. Тронский И.М. История античной литературы. – Л., 1957.
28. Фрейденберг О.М. Миф и театр. – М., 1994.
29. Щедрина. Античная художественная культура. – Санкт-Петербург, 1993.
30. Эмихен Г. Греческий и римский театр. – СПб., 1904.
34. Эсхил. Трагедии. – М., 1989.

6. Трагедію “Перси” написав:

- | | |
|------------|-----------|
| а) Софокл | б) Есхіл |
| в) Еврипід | г) Феспід |

7. Трагедію “Медея” написав:

- | | |
|------------|-----------|
| а) Софокл | б) Есхіл |
| в) Еврипід | г) Феспід |

8. Трагедію “Цар Едип” написав:

- | | |
|------------|-----------|
| а) Софокл | б) Есхіл |
| в) Еврипід | г) Феспід |

9. Який жанр, що виник в Античній Греції, у перекладі звучить як “цапова пісня”:

- | | |
|----------------------|---------------|
| а) сатирівська драма | б) трагедія |
| в) комедія | г) тетралогія |

10. Який жанр, що виник в Античній Греції, у перекладі звучить як “пісня натовпу веселих гульвіс”:

- | | |
|----------------------|---------------|
| а) сатирівська драма | б) трагедія |
| в) комедія | г) тетралогія |

11. Видатним комедіографом античної Греції IV ст. до н.е. був:

- | | |
|--------------|-----------|
| а) Аристофан | б) Фрініх |
| в) Менандр | г) Феспід |

12. Комедії “Жаби”, “Мир”, “Хмари” написав давньогрецький драматург:

- | | |
|--------------|-----------|
| а) Аристофан | б) Софокл |
| в) Еврипід | г) Есхіл |

13. Другого актора на сцену у давньогрецькому театрі вивів:

- а) Аристофан
- б) Есхіл
- в) Софокл
- г) Феспід

14. Третього актора на сцену у давньогрецькому театрі вивів:

- а) Софокл
- б) Есхіл
- в) Сенека
- г) Фрініх

15. Обов'язкова складова театральної вистави в Античній Греції:

- а) дивертисмент
- б) оркестр
- в) хор
- г) ода

16. Давньогрецька трагедія, як правило, була побудована на сюжет:

- а) міфологічний
- б) побутовий
- в) любовний
- г) політичний

17. Як називалися місця для глядачів у давньогрецькому театрі:

- а) театрон
- б) проскеній
- в) сцене
- г) амфітеатр

18. Службове приміщення, де зберігався театральний реквізит і де міняли маски актори, називається:

- а) сцене
- б) реквізиторська
- в) рампа
- г) орхестра

19. Скільки глядачів, як правило, міг вмістити давньогрецький театр:

- а) понад 100
- б) понад 300
- в) понад 500
- г) понад 1000

20. Жіночі ролі в давньогрецькому театрі виконували:

- а) жінки б) чоловіки в) хлопчики

21. Акторами у давньогрецькому театрі могли бути:

- а) ксени б) вільнонароджені в) раби

22. Постанови театральних видовищ у Давній Греції здійснювалися, як правило, на честь свята бога:

- а) Діоніса б) Зевса
в) Афродіти г) Гери

23. При поставі трагедій різних драматургів на один міфологічний сюжет головним для глядачів було:

- а) трактування міфу б) образи головних героїв
в) художнє оформлення г) образи богинь

24. Виконавця головної ролі у давньогрецькому театрі, головного борця за ідею називали:

- а) протагоніст б) архонт
в) хорег г) анадумен

25. Давньогрецький драматург Аристофан був автором:

- а) комедій б) трагедій
в) сатирівських драм г) інтермедій

26. Аристофан увійшов в історію театру як:

- а) драматург Давньої Греції б) драматург Давнього Риму
в) давньоримський актор г) одна з масок комедії дель арте

27. Одним з джерел формування римського театру були:

- а) фесценіни
- б) оди
- в) претексти
- г) історичні трактати

28. Римляни запозичили в етрусків виступи:

- а) гістріонів
- б) виконавців еротичних танців
- в) оповідачів
- г) жонглерів

29. Один з перших примітивних видів театрального мистецтва давніх римлян:

- а) сатура
- б) претекста
- в) контамінація
- г) ателана

30. Один з перших видів народної римської комедії:

- а) сатура
- б) претекста
- в) контамінація
- г) ателана

31. Один з постійних комічних персонажів давньоримської ателани:

- а) Досен
- б) Росцій
- в) Марс
- г) Юпітер

32. Першим у Давньому Римі перекладачем грецьких трагедій та їх постановником був

- а) Аристотель
- б) Езоп
- в) Лівій Андронік
- г) Флакк Квінт Горацій

33. Творцем римської літературної комедії, першим драматургом Давнього Риму був:

- а) Плавт
- б) Гней Невій
- в) Лівій Андронік
- г) Сенека

34. Творцем римської трагедії був:

- а) Теренцій
- б) Гней Невій
- в) Лівій Андронік
- г) Сенека

35. Давньоримська комедія, дія якої відбувалася у грецькому середовищі, а її герої носили грецький плащ, називалася:

- а) сатура
- б) палліата
- в) буфонада
- г) претекста

36. Вид римської трагедії, написаної за матеріалами національної римської історії, мав назву:

- а) сатура
- б) комедія плаща
- в) буфонада
- г) претекста

37. Творцем палліати був:

- а) Гней Невій
- б) Росцій
- в) Лівій Андронік
- г) Плавт

38. У давньоримському театрі поєднання в одній п'єсі сюжетів з декількох грецьких комедій з метою удосконалення сюжету називалося:

- а) контамінацією
- б) драмою
- в) претекстом
- г) ателаною

Західно-європейський театр доби Середньовіччя

Період формування у Західній Європі V–XVI ст. націй і держав, швидке виникнення міст називають добою Середньовіччя. В галузі театрального мистецтва відбувається трансформація театральних традицій попередньої доби, виникають нові специфічні театральні форми, придатні для втілення нових ідей, проблем і змісту, пов'язані з формуванням нової світоглядної парадигми.

Розвиток середньовічного театру позначений взаємними впливами двох основних форм – театру релігійного і театру народного. Світський театр у добу Середньовіччя перебував під потужним контролем з боку Церкви і не зміг піднятися до рівня сценічного мистецтва попереднього історичного періоду.

Світоглядні та естетичні особливості театру доби Середньовіччя. Середньовічне мистецтво, у тому числі й театральне, виникло і функціонувало на ґрунті феодальних відносин. Колосальний вплив на його розвиток мало те, що у цей період на теренах Західної Європи остаточно утверджується християнство, яке стає офіційною релігією, і католицька Церква набуває надзвичайної ваги у житті суспільства.

Своє завдання Церква вбачала у тому, щоб релігійні ідеї і релігійна мораль охопила всі верстви суспільства. Релігія середньовіччя освячувала феодальний устрій з його складною ієрархією і намагалася контролювати ідеологічні інституції, до яких належав і театр.

Основою світогляду в добу Середньовіччя стає ідея Бога. Абсолютизація духовно-особистісного начала, максимальне „очищення” від матеріального, тілесного, природного приводять до ідеї „чистої” й „найдосконалішої” духовності, тобто до ідеї Бога. Тому природним в умовах цього часу є те, що знання про Бога – богослов'я, теологія – стають головним знанням.

Бог – найвищий митець, що створює красу за своїми законами. Бог – найвища краса, прототип матеріальної і духовної культури. Тому у поняття

прекрасного входили гармонія, число, пропорція, світло. Завдання філософії, яка закріплює світоглядні позиції у будь-яку добу, полягало в тому, щоб обґрунтувати і довести правильність і необхідність релігійних положень. При цьому акцент робився не на науку, а на віру і релігійні положення.

Тогочасні естетичні концепції викладені у роботах середньовічних філософів Аврелія Августина і Фоми Аквінського.

У дослідженнях **Августина** важливе місце посідають проблеми видової специфіки мистецтва, передусім естетичні можливості видовищних мистецтв. Особливу увагу Августин приділяє театру і аналізує його роль в римській культурі. У праці “Про град Божий” філософ намагався створити образ ідеального високоморального міста, де немає театру – символу гріховності. Погляди Августина позначалися на подальшій традиції ставлення Церкви до мистецтва.

Аврелій Августин мав великий вплив на формування естетичних поглядів ще одного яскравого представника середньовічної філософії – **Томи Аквінського**. Тома Аквінський вважав, що для визначення прекрасного потрібно три умови: досконалість, пропорція, зрозумілість. Услід за Августином він стверджував, що “краса” – це те, що задовольняє людину в процесі чуттєвого споглядання навколишнього світу, певних речей, творів мистецтва. Поштовхом для виникнення задоволення є завершеність форм предмета, гармонія його частин.

Бог, як джерело “абсолютної краси” і “власне прекрасного”, стає ідеалом середньовічної естетики.

У зв’язку з цим світ у середньовічному світогляді набуває подвійного характеру: земний – матеріальний, тілесний, „гріховний”, справжній – божественний, духовний. У християнстві виникає вчення про існування двох світів – вищого, божественного, духовного і нижчого – світу земної реальності, який є лише слабким відбиттям вищого. Оголювалися і протиріччя між двома природами людської натури – духовної і тілесної.

У порівнянні з античним світоглядом на зміну уявленням про світ як про щось завершене й гармонійне прийшло сприйняття дійсності у її драматичній складності, у її вселенському грандіозному масштабі.

Середньовіччя створило інше розуміння людини і міри її цінності, ніж античність. Образ людини в мистецтві втрачає розумну ясність і внутрішню рівновагу, що було характерним для античних героїв. Але духовний світ людини збагатився. В ньому відкрилося розмаїття почуттів і переживань, не раз вражаючи драматизмом і прагненням вдосконалення.

Образи мистецтва в добу Середньовіччя впливають силою внутрішнього зосередження й філософського самозаглиблення, пристрастю духовних поривань, високим духовним піднесенням або мрійливою споглядальністю.

Розширюється і сфера явищ, що відображалися у мистецтві. Завданням філософів і художників, митців стало пізнання Всесвіту у його неосяжному і космічному масштабах у сукупності множинних явищ життя. Ця пізнавальна мета, хоча й була втіленою у релігійних формах, водночас збуджувала потребу реального знання про всесвіти на землі.

Середньовічна людина перестала бути центром світобудови. В ній вбачали лише частку Всесвіту, підпорядковану його невідомим силам.

Середньовічне мистецтво, особливо офіційне, за своїми формами було релігійним, символічним, абстрактним. Віра в Бога накладала відбиток на всі форми життя суспільства, отожд і не могла не обмежувати обширів мистецтва.

Мистецтво не повинно наслідувати природу – в цьому виражалася байдужість до земного світу, перевагу надавали високому одухотворенню, це порушувало у мистецтві схожість з натурою і змушувало звертатись до символів, алегорій для вираження великої ідеї.

Однак, зміст середньовічного мистецтва не обмежувався тільки цариною релігійних ідей. Поряд з релігійними жили й ідеї та почуття безпосередньо пов'язані з життям, земними ідеалами, моральними уявленнями і устремліннями. Народні традиції стверджували, що кожне явище природи є

втіленням божественного, що увесь матеріальний світ природи є одухотвореним і тому виправданим.

У зв'язку з цим набувають широкого розвитку ідеали материнства, теми страждань, стоїчної мужності, спрямування людини до досконалості і краси в природі та світобудові.

Почуття кохання у середньовічному суспільстві вперше набуває такої інтенсивності, якої не знала людина стародавнього світу. Рицарська любов, поклоніння прекрасній дамі, захист удів і сиріт, увага до ображених – стають темами середньовічного театрального мистецтва.

Середньовіччя також викриває зло і потворність. У мистецтві розробляється проблема характерного, потворного, що має безліч проявів у житті. Багатьом творам середньовічного мистецтва також притаманне звернення до аскетизму, відчуженість від земного.

Театральна практика Середньовіччя. Як уже було зазначено вище, хронологічно ця доба охоплює історичний період від V до XVI ст. Соціально-економічне життя Західної Європи у цей час характеризується витворенням нової соціально-економічної формації феодалізму. Західноєвропейське театральне мистецтво втрачає те високе значення і розвинені форми, яких воно набуло в добу Античності. У цей час чи не єдиним видом театральних дійств були вистави мандрівних акторів (нащадки античних мімів), мистецтво яких тісно пов'язане з фольклором.

Світські театри було замкнено, акторів, у тому числі мандрівних комедіантів, музикантів, жонглерів, циркачів піддавали анафемі. Церква вбачала в акторах дітей сатани і вавилонської блудниці. У XIV ст. соборною постановою організаторів театральних видовищ і всіх захоплених пристрастю до театру вилучили з християнської спільноти. Театральне мистецтво вважалося єрессю і належало до компетенції інквізиції.

У розвитку середньовічного театрального мистецтва можна виділити три основні напрями: релігійний театр і світська драматургія, що із зрозумілих причин мала вельми скромний досвід.

Релігійний театр

Літургійна і напівлітургійна драма – види середньовічного релігійного театру, який проіснував з IX по XIII ст. Врахувавши величезні пропагандивні та ідеологічні можливості театральних видовищ, Церква, починаючи з IX ст., почала включати елементи театру до здійснення культових обрядів.

Служителі Церкви для приваблення якнайбільшої кількості прихожан почали використовувати вплив театрального видовища у своїх цілях. Так виникає літургійна драма, яка була переказом євангельських сюжетів у діалогах; з'являється театралізована меса і поширюється ритуал читання в особах епізодів із Святого письма про народження Ісуса Христа, його поховання та воскресіння. Існувало два цикли літургійної драми – Різдвяний і Пасхальний, оскільки вона входила до Пасхальної і Різдвяної церковної служби (Літургії).

На початку свого існування (IX–X ст.) літургійна драма, тобто театралізація церковного обряду, тісно пов'язувалася з месою і для неї характерною була стильова єдність з церковною службою. Писалися літургійні драми латиною, діалоги були короткими, а виконання якнайсуворіше формалізованим. По суті, це був діалогізований переказ євангельського тексту.

Згодом на Пасхальні та Різдвяні свята читання релігійних текстів почали супроводжувати дією. Наприклад, у Страсну п'ятницю загортали хрест у чорну тканину і клали його на підлогу, що мусило символізувати погребіння Ісуса Христа. На Різдво троє священиків зображували волхвів, які за Вифлеємською зіркою першими прийшли привітати і вклонитися немовляті – Христу.

Літургійна драма набувала все більшої популярності. В ній органічно зливалися екстатичні функції театру і церковної служби.

Пізніше до церковної служби почали долучати сценки, які священники читали в особах. Їх “поставу” здійснювали духовні особи: вони давали точні вказівки “виконавцям” щодо вбрання, моменту виходу, рухів, вимови тексту тощо. І якщо перші літургійні драми містили у собі інсценовані окремі епізоди Євангелія і їхня питома вага в загальній Літургії була незначною, то поступово до літургійної драми вводили дедалі більше інсценізованих епізодів.

Одна з перших літургійних драм – прихід до Гробу Господнього трьох Марій (Матері Ісуса Христа, матері Якова та Марії Магдалини). Часом діалог жінок з Ангелом уже не повторював дослівно тексту Євангелія. Учасникам церковної служби, які вже по суті були дійовими особами літургійної драми, давали навіть костюми – мантиї, плащі, шоломи для воїнів, шкіру звіра для Іоанна Хрестителя.

Цей привабливий, але небезпечний шлях, пов’язаний з театралізацією і спрощенням літургійної драми, призводив до неочікуваних результатів – разом з театралізацією у літургійну драму проникають риси, які зсередини розбивали релігійну спрямованість жанру.

Так літургійна драма поступово стає дієвішою, в неї починають проникати фольклорні і побутові елементи, народна лексика; посилюється видовище церковної служби; Ісус Христос переходить на просту, зрозумілу мову (раніше це була латина). Опобутовлюється оформлення меси, учасники меси використовують природні, а інколи навіть і комічні жести.

Ускладнюються і урізноманітнюються костюми – до умовно-символічних додаються побутові; розробляються складні технічні пристосування (блоки для “вознесіння”, люки для “падіння” і т.п.); вдосконалюється техніка постановочних ефектів і трюків для візуалізації чудес – вознесіння на небеса, падіння у пекло, рух Вифлєємської зірки, що вказувала шлях волхвам, та ін.

Збереглося декілька назв літургійних драм XI ст.: “Хо́да пастухів”, “Наречений”.

Врешті-решт, усе це почало відволікати прихожан від церковної служби та її основного змісту. Так розвиток жанру таїв у собі самознищення. На цій стадії літургійна драма вступила у протиріччя з загальним характером Літургії.

У XII–XIII ст. процес розвитку і трансформації літургійної драми стає некерованим: відбувається постійне і невідворотне посилення в ній мирських мотивів. Указом папи римського Інокентія III у 1210 р. представлення літургійної драми у церквах було заборонено і її почала розігрувати на паперті перед храмом.

З виносом показу театралізованих євангельських епізодів з церкви на паперть літургійна драма трансформувалася у **напівлітургійну**.

Вистави напівлітургійної драми тісно були пов’язані з проведенням служби Пасхального і Різдвяного циклів. Писали текст і для вистав на сюжети зі Святого письма. В текстах напівлітургійної драми з’являються ремарки, які містили вказівки для постанови, наприклад: “Спочатку розташуємо місця і житла, а саме – по-перше, розп’яття, а потім гробницю. Там повинна також бути тюрма. Пекло буде з одного боку, а житла – з іншого, потім небо, вище на сходах”.

Оскільки в напівлітургійній драмі учасниками й персонажами були і нечисті сили, духовні особи у таких ролях виступати не могли, тож запрошували на ці ролі мирських осіб. Костюм таких персонажів був украй простим – виконавець одягав костюм навиворіт. Оскільки зло дає значно ширші можливості показу його різноманітних проявів, зокрема кумедних, тож виконавці ролей нечистої сили завжди викликали сміх глядачів і користувалися увагою у публіки.

Поступово у тканині релігійного сюжету напівлітургійної драми активно посилюються реалістичні елементи, що відразу позначилося і на тематиці, і на стилі виконання, і на загальній організації вистав. В оформленні утверджується принцип “симультанної декорації” – збільшилась кількість

мість дії драми, що одночасно розташовувалися на сценічній площадці, в одну лінію. Служителі Церкви вже не могли самі впоратися з усім комплексом сценічних завдань, тому до участі і постанови напівлітургійної драми почали залучати не лише мирян, а й професійних акторів. Останніх переважно запрошували на ролі чортів і комічних персонажів, а також для виготовлення театральної машинерії.

Найвідомішою драмою цього періоду (XII ст.) є “Дійство про Адама”.

Напівлітургійна драма все ще зберігала зв'язок з Церквою, і це, власне, стало причиною припинення її існування. Органічний розвиток мирського елемента у релігійній драмі все більше відкривав її від Церкви. Це була перша перехідна форма від релігійного театру до світського. Подальший розвиток середньовічного релігійного театру пов'язаний з розвитком містерії (XIV–XVI), міраклем і мораліте (XV–XVI).

Міракль (французьке – *miracle*, латинське – *miraculum* – чудо) – віршований жанр театральних вистав; був авторською драмою, хоча імена багатьох драматургів не збереглися. Сюжет міраклів не мав прямого відношення до Священної історії, він створювався на основі апокрифічних легенд про святих, які в чудесний спосіб рятують праведників.

Сюжети міраклів дуже різноманітні, але в них завжди присутнє повчання – за переступи персонажі зазнавали покарання, грішники каюлися, праведники славили Бога. Земне життя у міракліях демонструвалося як шлях скорботи і страждань, але праведник у найскрутніших ситуаціях не втрачав надії на спасіння і сподівався на Боже провидіння, як на диво, і диво завжди відбувалося. Всі біди завдяки небесному втручання залишалися позаду.

Завданням міраклію було дієве утвердження християнської моралі, коли перемагала чеснота і був покараний порок. Якими б заплутаними не були конфлікти у міракліях, вони дуже швидко вирішувалися завдяки втручання божественних сил – Діви Марії, Святого Миколая, інших святих.

Один із перших відомих міраклів – “Гра про Святого Миколая” французького труверя Жана Боделя (1200). В основі цього міраклію лежить

релігійна ідея, а сюжетно він пов'язаний з подіями хрестових походів XII-XIII ст. Учасниками сценічної дії серед інших були хрестоносці, рицарі, язичники, злодії. Святий Миколай чудесним чином з'являється у міраклі, щоб відновити справедливість. Він повертає королю скарби, і тим самим рятує християнина, якого звинуватили у їх крадіжці. Цікаво, що вже у XIII ст. у сюжетну канву проникають побутові мотиви (епізоди у трактирі).

А в “Міраклі про Теофіла” (1261) труверра Рютбьофа вже помітні намагання розкрити внутрішні переживання героя. Сюжет цього міраклю побудовано на історії спасіння душі грішника Теофіла. Показана у міраклі милість Діви Марії спонукає диякона усвідомити своє духовне падіння, покатися і порятувати свою душу від загибелі.

З часом ці п'єси, дбаючи про релігійну мораль, дедалі гостріше показували свавілля феодалів, силу темних пристрастей, що володіли знатними і багатими людьми. Так у драмі “Міраклі про Роберта-диявола” відбито жорстокість і свавілля лицарства.

Порочна мораль феодалів і католицького духівництва проглядає через релігійну тканину “Міраклю про БERTУ з великими ногами”. Оббріхана і вигнана зі свого замку благочестива угорська принцеса Берта живе у домі лісника. Вона виконує тяжку господарську роботу, дивуючи всіх своєю лагідністю, розумом і працелюбністю. Завдяки божественному провидінню у фіналі міраклю перемагають добро і справедливість.

Втручання реалістичних і побутових мотивів і персонажів у первісну драматургічну тканину міраклю руйнувало його зсередини. Змішування побутових, іноді сатиричних елементів у сюжеті міраклю з християнським виправданням і всепрощенням в ідейно-змістовому плані порушувало стилістичну органіку жанру і було нежиттєздатним для подальшого розвитку.

Вистави міраклів досягли розквіту у XIV ст. Найбільшою популярністю вони користувалися у Франції та Англії. У Франції їх поставами займалися освічені об'єднання городян для спільного музикування та поетичних змагань.

У середньовічній Англії міраклі були настільки популярними, що так називали будь-які вистави на релігійну тему.

Напівлітургійна драма була одним з джерел формування площадного **містеріального театру**.

У кінці XIII – на початку XIV ст. відбувається процес швидкого розвитку середньовічних міст і в зв'язку з цим зростає кількість глядачів, зацікавлених напівлітургійною драмою. Драма залишає обмежений майданчик, яким була у попередні століття церковна паперть, і заповнює міські майдани та вулиці. Так з'являється містерія.

Містерія стала виявом розквіту середньовічного міста і його культури. Початковою формою цього жанру були “мімічні містерії” міських процесій на честь релігійних свят, урочистих в'їздів королів. Виникає містерія площ. Вона була частиною великих міських свят. Її поставу, як правило, здійснювали під час ярмарків. Масштабне видовище тривало цілий день, а інколи й більше, участь у ньому брали сотні людей, що не могло не вплинути на мову містерії: латина перемишувалася з розмовною мовою мешканців міста.

Сюжети містерій – це переважно спеціально інсценовані церковні легенди, з яких можна виділити 3 цикли – старозавітний, новозавітний та апостольський. Дуже поширеним було втручання мирського елемента у сюжет містерії, як це раніше відбувалося, наприклад, з міраклем; сцени релігійного характеру чергувалися з інтермедіями, вставними комедійно-побутовими епізодами. Розігрувалися містерії середньовіччя також на історичні і навіть тогочасні сюжети.

Конфлікт завжди був побудований на боротьбі релігійного і мирського начал. Відомі такі драми – “Містерія страстей Господніх” Арнуля Гребана (середина XV ст.), у якій брало участь 400 персонажів, “Містерія страстей” Жана Мішеля (1486), “Містерія Старого заповіту”, “Містерія про облогу Орлеана”, якій належало особливе місце у містеріальному репертуарі: це була

спроба створення народно-героїчної драми, яка прославляла стійкість і патріотизм городян.

Після благословення єпископа на проведення ярмаркових урочистостей і молебну, ярмарок відкривався урочистою масовою ходою, а потім починався показ містеріальної драми. Дійства ставали полем змагань для міських ремісницьких цехів, кожен з яких намагався показати і свою мистецьку майстерність і багатство своєї спільноти. Кожен з міських цехів отримував для постави якийсь епізод містерії відповідно до своєї професійної діяльності. Епізоди з Ноевим ковчегом виставляли моряки; Тайну вечерю – пекарі; Поклоніння волхвів – ювеліри; Вигнання з раю – зброярі; їхні мечі та списи слугували ангелам, які виганяли Адама та Єву з раю. Більшість ролей виконували ремісники.

У поставах містерій у більшості випадків використовувався принцип симультанності, коли на сцені одночасно показували всі місця дії (“альтанки”). Число їх, відповідно до розвитку сюжету, сягало до двадцяти.

Існував і такий тип постави містерії, коли численні епізоди показували на різних сценах – система пересувних майданчиків демонстрування епізодів містерії на окремих візках. Наймальовничіше оформлювалися “рай” і “пекло”.

Виконання містерій перетворювалося на грандіозну гру, яка захоплювала і акторів і глядачів. Акторів відбирали з числа міських мешканців, звертаючи більше уваги на зовнішність, ніж на талант. Участь у виставі була справою почесною. Охочих грати у містерії, особливо виступити в ролі того чи іншого святого або самого Ісуса Христа завжди було більше, ніж цього потребувало дійство.

Акторське виконання ролей у містерії характеризувалося поєднанням підкресленої патетики у релігійних епізодах і брутальним натуралізмом у побутових сценах, особливо сценах катувань.

Інтермедії – сценки побутового характеру між основними діями містерії – мали яскраво комедійний характер, а дійовими особами нерідко були чорти: вони плігали, перекидалися, вигукували смішні, навіть непристойні фрази,

але завжди їх перемагали світлі божественні сили. Інколи у біблійні сюжети вставляли епізоди, яких не було у Біблії. Наприклад, в англійській містерії “Вифлеємські пастухи” на традиційний сюжет про появу волхвів, які прийшли вклонитися Ісусові-немовляті, з’являється новий персонаж – Мак. Він намагається викрасти ягня, влаштовує бійки, дебоші. Лише ближче до фіналу встановлювалася урочиста атмосфера, і все закінчувалося співом ангельського хору “Слава в вишніх Богу і мир на землі”.

Постави містерій влаштовувала вже не церква, як літургійну чи напівлітургійну драму, а муніципальна рада спільно з міськими ремісничими цехами. Авторами текстів все частіше виступали вже не монахи, а вчені-богослови, лікарі, юристи. Магістрат і церковні власті призначали відповідальних за проведення свята, їх називали “управителі ігор”. Вони керували будівництвом сцени, написанням текстів, добором виконавців, слідкували за роботою над постановою містерії та ін., причому кожен опікувався якоюсь однією з частин симультанного дійства. Були й спеціальні “майстри чудес” – вони займалися влаштуванням численних театральних спецефектів.

Для створення сценічного ефекту використовували технічні трюки. У басейни з водою ставили лави – щоб виконавець ролі Ісуса пройшов по воді; металеві трубки зі спиртом слугували для створення ефекту полум’я, що виривається з пащі дракона. Персонажа, що мав перетерпіти тілесні тортури, непомітно підмінювали лялькою, а потім на очах у публіки відрубували їй руки. Найскладнішими були трюки, які мусли створювати ілюзію польоту або вознесіння на небо. Нерідко при тому виконавці зазнавали каліцтва.

Ті, хто займався постановою містерій професійно, згодом почали об’єднуватися у братства. Особливо помітною була діяльність паризького “Братства страстей Господніх”, яке у 1402 р. отримало від короля Карла VI монопольне право на постанови у Парижі містерій. “Братство страстей Господніх” проіснувало 150 років – до 1548 р., коли парламент заборонив його діяльність.

Посилення у містерії реалістичних і комедійних, навіть інколи сатиричних елементів викликало невдоволення Церкви і світської влади. Власне у середині XVI ст. містерію заборонили у всіх країнах Західної Європи. Крім того, історична приреченість містерії була зумовлена внутрішньою суперечністю самого жанру.

Однак, саме містерія заклала основи професійного театрального мистецтва, ставши перехідною формою від релігійного театру до світського. Містерія започаткувала розвиток жанрів середньовічного театру – мораліте і міраклю, а масштабність дії, контрасти патетичного і буфонного у ній підготували деякі особливості ренесансної драми.

Мораліте. П'єси мораліте розпочали грати у Західній Європі паралельно з містеріями. Характерною ознакою цього середньовічного жанру була обов'язкова наявність повчального висновку, моралі, – звідси і його назва.

Мораліте вже не використовувало біблійних сюжетів, що певною мірою сприяло професіоналізації театрального мистецтва та показу на сцені реальних, життєвих ситуацій і конфліктів. Натомість, збереження принципу християнського повчання і наявність елементів моралізаторства у сюжетній тканині мораліте було обов'язковим.

Дійові особи таких драм уособлювали певні релігійні або моральні поняття, природні явища, чесноти і пороки людини. Основними з них були – Добро, Зло, Дурість, Розум, Віра, Розпуста, Неслухняність, Любов, Війна, Голод, Каяття, Піст тощо. Персонажі поводитися як люди у побуті – сварилися, сперечалися один з одним, засмучувалися і раділи.

Образи мораліте були позбавлені індивідуальних характеристик, але обов'язково мали притаманні їм змістовій суті костюм і деталі, щоб глядач міг зрозуміти їхнє алегоричне значення. Наприклад, Любов тримала у руках серце; Скнарість, вдягнена у дрантя, притискала до себе мішок із золотом; Себелюбство носило перед собою люстерко; в руці у Лестоців був лисячий хвіст, щоб гладити ним голову Дурості, “прикрашену” вухами осла; Насолода

ходила по сцені з апельсином, а Надія завжди з'являлася з якорем. Так алегорія і символ стають основними ознаками мораліте.

Чесноти і пороки вступали між собою у боротьбу за людську душу, яка ставала ареною протистояння світлих і темних сил. Саме на цьому і були побудовані конфлікти мораліте. Зіткнення героїв змальовувалося відповідно до боротьби двох начал: добра і зла, духу і тіла. Такий конфлікт найчастіше зображували як протиставлення двох постатей, двох персонажів, які уособлювали собою добре й лихе начала, що впливають на людину.

Раціонально створені персонажі вступали один з одним у конфлікт не за внутрішніми психологічними мотивами, а згідно з релігійними настановами про вічну боротьбу добра і зла, духу і тіла. Боротьба інтересів у мораліте часто виникала в холодних дискусіях щодо сенсу людського буття і людських пристрастей.

Розумні йдуть шляхом доброчесності, нерозумні – стають жертвами пороків. Розум вів Людину до Віри за руку. Шлях від Гріха до Віри у сценічному втіленні був коротким – з одного кінця сцени до іншого, але публіка приймала правила гри й умовність сценічного існування, усвідомлюючи, що шлях цей довгий і тернистий. Така дидактична думка лежала в основі всіх мораліте.

Актори мораліте виступали як риторичні, виявляючи своє ставлення до певних явищ, самі ж вистави показували своєрідні картини цих суджень. Стиль акторської гри був стриманим. Акторові не треба було перевтілюватися в образ. Вважалося, що достатньо певних деталей костюмування, аби глядач зрозумів, яке саме поняття, який порок чи доброчесність уособлює персонаж.

Мораліте розпочав своє існування з французької п'єси "Розсудливий і Нерозумний" (1436). Великою популярністю у кінці XV століття користувалося мораліте про людину, до якої приходить Смерть. Не знайшовши підтримки з боку Дружби, Родинних стосунків, Багатства, він звертався до своїх Добрих справ, і саме вони вели його до воріт раю (в Англії

і Голландії це мораліте мало назву “Кожна людина”, у Швейцарії – “Бідна людина”, в Італії – “Священне дійство про душу”).

Відомі також такі мораліте: “Торгівля, Ремесло, Пастух”, “Про злого Багача і Прокаженого”.

Цікавим і характерним явищем для мораліте XVI ст. є п’єса “Засудження бенкету”. Її герої – Дами й Кавалери. Дами – це Ласощі, Обжерливість, Вичепурність. Кавалери – П’ю-за-Ваше-здоров’я, П’ю-взаємно. Всі ці персонажі гинули у зіткненні з Апоплексією, Паралічем та іншими хворобами.

У цьому мораліте виразно закладено критичні тенденції, але мирські пристрасті і бенкет нагадували тільки веселе маскарадне видовище, і це підточувало саму ідею осуду надмірностей, перетворюючи мораліте у низку красивих, досить життєвих сценок. Так у мораліте також проникало життєлюбне світовідчуття, що відсувало повчальність і моралізаторство на другий план.

У кінці XVI ст. мораліте майже зовсім зійшло зі сцени. І хоча його роль у становленні професійного західноєвропейського театру у порівнянні з містерією не надто значуще, однак воно зробило свій внесок у подальший розвиток драматургії і сценічного мистецтва.

Історичне значення мораліте пов’язане із ствердженням принципу типізації сценічних образів. Типізація у мораліте мала абстрактний характер, але все ж таки доволі чітко накреслювала контури різних людських пристрастей. Мораліте довело необхідність створення типового образу у театрі, а також внесло структурну чіткість у драматургію.

Народний театр

У розвитку народного театру величезну роль відіграє фольклор. Саме у фольклорі і сільських народних обрядах і святах вбачають основні джерела середньовічного театру. Незважаючи на поширення християнської релігії, народи, що заселяли Середньовічну Європу, все ще перебували під потужним впливом язичницьких вірувань і, попри переслідування Церкви,

продовжували відзначати давні язичницькі свята. Ці масові свята були театралізовані, насичені танцями, співами, здоровим гумором, що демонструвало життєлюбність і творчі сили народу. Одне з таких свят – середньовічний карнавал – і до сьогодні є однією з основних свят очних подій у деяких європейських містах (наприклад, знаменитий Венеційський карнавал).

Традиційні ритуальні дійства поступово трансформувалися, мистецький бік проведення обряду набував чимраз більшого значення. З народного середовища з'являлися люди, які почали займатися поставою видовищних ігор професійно. Так виникла одна з трьох основних ліній середньовічного театру – народно-плебейська, що пізніше набула розвитку у мистецтві гістріонів, а також у фарсах.

Гістріони – сільські витівники, яких формування нових феодальних відносин змушувало переселятися у міста, де й почало розвиватися мистецтво сцени. У IX–X ст. внаслідок швидкого розвитку міст процес розподілу праці захоплює навіть учорашніх сільських гостроязичких жартунів і танцівників. Вони ставали професійними веселунами – гістріонами. Без них не обходився жоден ярмарок чи будь-яке інше свято. Джерелом їхньої творчості ставало середньовічне місто, гамірні ярмарки, метушливе міське життя.

Мистецтво середньовічних акторів спочатку відзначав синкретизм: гістріони були й дресирувальниками, і канатохідцями, й акробатами, і музикантами, і лялькарями. Вони показували фокуси, розповідали цікаві історії, співали й грали на різних музичних інструментах. Розігрували вони і короткі смішні сценки побутового характеру. Загалом їхнє мистецтво віддзеркалювало вільний, життєлюбний дух середньовічного міста.

Поступово відбувається професійна диференціація гістріонів за видами творчості: мандрівних комедіантів, які смішили народ на майданах і ярмарках, називали буфонами; їхнє мистецтво було близьким до циркового; акторів-музик, які розважали вельмож у замках – жонглерами. Жонглери досконало володіли мистецтвом оповіді, музикування і співу. Придворних розповідачів

балад, що оспівували у своїх творах лицарську славу і доблесть, називали трубадурами. Вони були не лише виконавцями, але й авторами віршів, балад, танцювальних пісень.

Необхідно відзначити, що такий розподіл дещо умовний; гістріони, зазвичай, були професіоналами і досконало володіли всіма видами свого мистецтва.

До народно-плебейських форм середньовічного театру можна віднести і **творчість вагантів**. Це бродячі клірики, комедіанти з числа недовчених семінаристів або позбавлених сану священників. Та хоча їхня творчість віднесена до народно-плебейських форм середньовічного театру, поява вагантів безпосередньо пов'язана з літургійною драмою.

Виступи вагантів, як правило, пародіювали літургії, церковні обряди і навіть молитви. Пародія була побудована на викривленні змісту церковних понять. Замість покірливості та смирення перед Богом ваганти прославляли земні успіхи та радощі, виступали з пародіями на церковні гімни та церковні обряди, і звернення до “Бога Всемогутнього” – замінювалося на звернення до “Бахуса всепитушого”. Зухвалість сягала навіть пародіювання молитви “Отче наш”.

Бунтарство вагантів викликало особливо жорстоке переслідування з боку Церкви. Тому до початку XIII ст. ваганти майже зникають з театральної арени, приєднавшись до діяльності гістріонів.

Соті. У XV – на початку XVI ст. у Франції з'являється новий вид розваг – соті, який не мав аналогів в інших країнах. З французької “соті” перекладається як “дурість”. Цей жанр народного театрального мистецтва пов'язаний із Святом Дурнів – найулюбленішим у середньовічній Франції. Світом править дурість і населяють його дурні – стверджує соті, а персонажі його – дурні в блазенському убранні, що намагалися відтворити абстрактні поняття. Але хоч як вони хотіли зобразити такі алегорії, як Мир, Кожний, Хитра морда, Політик, Мудрець, – однаково виявлялися дурнями.

Головним алегоричним персонажем усіх соті була сама Дурість, яка персоніфікувалась або із Старою Звідницею, або Мамкою-Дурепою, або Матір'ю Міста, або ще кимось іншим.

Як і всі середньовічні вистави, соті розпочиналися з параду учасників. Дурні танцювали, використовували комічні трюки і чудернацькі стрибки. Завершувалася вистава пародійною молитвою.

На початку XVI ст. соті зближуються з політичною сатирою, побудованою на добре відомих сучасникам політичних альясах. Для прикладу можна назвати “Гра про Князя Дураків і Матінку Дурість” (1511) або “Мир, Зловживання і Дурні” (1513) П’єра Гренгуара. У середині XVI ст. в соті почали використовувати маски, що копіювали риси конкретних релігійних і державних діячів.

Однак уже до кінця XVI ст. соті втрачають актуальність і сходять зі сцени.

Театральне мистецтво знайшло свій яскравий вияв у **фарсовому театрі**, що був відокремлений від Церкви. Фарс займає центральне місце у народному театрі Середньовіччя. Це було життєрадісне мистецтво карнавалу, міської вулиці. Сюжети карнавальних дійств і мистецтво гістрійонів стали основою особливого виду театральних видовищ – **фарсу** (від фр. farce – “фарш”, “начинка”). Їх розігрували просто неба, у тавернах, на запрошення – в інших приміщеннях; спочатку на звичайних столах, пізніше замість столів почали використовувати спеціально споруджений поміст.

Актори імпровізували текст і сюжет, але вже з XIII ст. сюжети почали записувати. Один з ранніх фарсів, що зберігся – “Хлопчик і Сліпий” – розповідає про вічний конфлікт молодості й старості. Старий намагається ошукати хлопчиська, не заплативши йому за роботу, але той здогадується про підступні плани Старого і втікає, прихопивши всі його гроші.

Фарси розігрувалися на меслениці за тиждень до Великого посту, навіть проводили паради фарсових вистав. У фарсах висміювали проповіді священиків, пустослів’я і суперечки суддів. Крім пародіювання церковної

служби і системи суддівства, розігрувалися й сатиричні сценки – соті. Найбільш розповсюдженим об'єктом сатири були феодали і бюргерство, а найпопулярнішими героями – Дурень-солдат, Дурень-брехун, Клерк-хабарник та інші блазнівські персонажі, що забезпечували умовно-маскарадний характер дії. Мотиви соціальної критики від самого початку звучали у сюжетах фарсів. Зрозуміло, що у відповідь на це влада і Церква переслідували організаторів і учасників фарсових вистав; їх виганяли з міст, навіть кидали у тюрми.

Якщо витоками фарсу були карнавальні ігри і вуличне мистецтво гістріонів, то подальша історія фарсу пов'язана з жанром містерії і мораліте. Ставлячи містерії, фарси використовували як інтермедії між складними за змістом діями. І якщо згодом містерія зійде з історичної арени, то фарс стане не лише самостійним жанром, але й дасть поштовх для розвитку сучасної європейської комедії. Від мораліте фарс запозичив досвід алегорій і вміння створити узагальнену картину дійсності.

У самостійний жанр площадний плебейський фарс виокремлюється з другої половини XV ст. Фарс відрізняє масовий, життєво-конкретний, вільнодумний характер, в основі його сюжетів – побутові історії. Навіть більше – тут уже з'являються людські характери, хоча й окреслені доволі схематично.

Буфонний фарс звернений до дійсності: висміювали солдатів-мародерів, монахів-торгівців індульгенціями, пихатих дворян, скупих купців. Дієвість і буфонада забезпечують фарсу широку популярність.

Головний герой фарсу – такий собі пройдисвіт-городянин, дотепний, спритний, кмітливий; він перемагає всіх своїх супротивників. Його витівки стверджували переваги розуму, енергії, спритність людей з народу.

Існує серія фарсів про адвоката Патлена (XV ст.), де сюжет розгортається навколо саме такого персонажа. Крім кмітливого і діяльного городянина та Патлена, ціла галерея інших дійових осіб з'являлася у цих фарсах; в них легко було впізнати представників різних прошарків міських мешканців. Їхні

пригоди відбувалися на тлі побуту і звичаїв середньовічного міста. Саме намагання створити певні типи ставало сценічним завданням фарсерів, а головним принципом акторського мистецтва – характерність, доведена майже до карикатури, і динамізм, що виражався в активності і життєрадісності самих виконавців.

Фарс мав колосальне значення для подальшого розвитку західноєвропейського театру: комедія дель арте, драматургія Лопе де Руеда, Джона Гейвуда, Ганса Сакса, Мольєра – це перелік лише найвидатніших явищ, що виникли під безпосереднім впливом мистецтва середньовічного фарсу.

Світська драматургія

Перші паростки світської драматургії пов'язані з іменем французького трувера **Адама де Ла-Аля** з Аррасу. Він написав перші відомі нам середньовічні п'єси – “Гра в альтанці” та “Гра про Робена і Маріон”. Адам де Ла-Аль фактично був єдиним світським драматургом раннього середньовіччя. Тому на прикладі його творчості говорити про якісь тенденції не є можливим.

Невеличкі п'єси Адама де Ла-Аля присвячені звичайним життєвим проблемам. “Гра в альтанці” вважається автобіографічною п'єсою. Її герой Адам збирається до Парижу на навчання. На прощальну вечерю завітали не лише мешканці Аррасу, але і блазні, і тіні померлих рицарів. Сюжет розвивається за трьома лініями: фантастика, сатира, побутові замальовки – все переплетено у цій грі.

“Гра про Робена і Маріон” (1283). Тут обігрується один з весняних обрядів. Танці, ігри, поетична мова, близька до народної – все це зближує твору трувера з народними забавами, а структуру сюжету скріплюють наївні сценки-розмови молодих закоханих. “Гра про Робена і Маріон” цікава насамперед тим, що це перша музично-драматична п'єса.

Хоча театр доби середньовіччя не дав значних творів мистецтва і в деяких своїх формах зійшов нанівець, все ж саме тоді з'явилися предтечі сучасних

творчих і технічних театральних професій – крім акторської – режисери, сценографи, постановники трюків і спецефектів, костюмери, продюсери тощо. Тоді ж зародився і могутній рух аматорського театру.

Виступи гістріонів, містерії, мораліте, міраклі, фарси, соті – підготували ґрунт для наступного історичного етапу у розвитку театру, відкрили шлях мистецтву доби Відродження, ознаки якого чимраз яскравіше і помітніше проявляються у кінці XV ст. на півдні Європи, в Італії.

Обов'язкова література

1. Владимірова Н.В. Історія театру Західної Європи і США. Програма-конспект для вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Ч.1., Львів, 2005.
2. Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 г. – М.; Л., 1941.
2. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. – Х., 1929.
3. История зарубежного театра. Под ред. Г.Н. Бояджиева и А.Г. Образцовой. – Т. 1. – М., 1981.
4. История западно-европейского театра. Под общ. ред. С.С.Мокульского. – Т. 1. – М., 1957.
5. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. – К., 2002.
6. Хрестоматія по історії западноевропейского театра. Под ред. С.С.Мокульского. – Т.1. – М., 1953.

Література для поглибленого вивчення теми

1. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII ст.ст.). – М., 1989.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1989.
4. Иллюстрированная история мирового театра. Под ред. Джона Рассела Брауна. – М., 1999.
6. Смолина К. Сто великих театров мира. – М., 2001.

7. Хейзинга Й. Осень средневековья. Исследования форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. – М., 1988.

7. П'єси "Гра в альтанці" і "Гра про Робена і Маріон" написав:

- а) Аристофан
- б) Адам де ла Аль
- в) Кальдерон
- г) Мольєр

8. "Дурість" була головним алегоричним персонажем середньовічного жанру:

- а) соті
- б) містерії
- в) літургійної драми
- г) міраклю

9. Адвокат Патлен у XV столітті був персонажем жанру:

- а) мораліте
- б) фарс
- в) напівтургійна драма
- г) міраклъ

10. П'єси "Розсудливий і Нерозумний", "Торгівля, Ремесло, Пастух", "Про злого Багача і Прокаженого", "Нинішні брати", "Засудження бенкету" представляють жанр:

- а) комедії
- б) містерії
- в) мораліте
- г) міраклю

11. Алегорія і символ були основними ознаками середньовічного жанру:

- а) мораліте
- б) фарсу
- в) соті
- г) літургійної драми

12. Інценування легенд про чудеса, що їх творила Божа Матір і святі, було основою сюжету жанру:

- а) літургійна драма
- б) міраклъ
- в) мораліте
- г) містерія

13. Обов'язковим змістовим елементом жанру міраклъ було:

- а) повчання
- б) агітація
- в) кохання
- г) соціальний висновок

14. Розв'язання конфлікту через втручання Божественних сил було особливістю жанру доби Середньовіччя:

- а) напівлітургійна драма
- б) міраклъ
- в) містерія
- г) фарс

14. Зміст містерій полягав у:

- а) інсценуванні біблійних легенд
- б) побутових сюжетах
- в) соціальних сюжетах
- г) театралізації меси

15. Конфлікти містерій побудовані на боротьбі:

- а) обов'язку і кохання
- б) низів і верхів
- в) релігійного і мирського начал
- г) Церкви і влади

16. У поставах містерій використовувався здебільшого принцип:

- а) симультанності
- б) відсутності художнього оформлення
- в) перспективи

17. Сценки побутового характеру, що вводились між основними діями містерії, називалися:

- а) дивертисментами
- б) інтермедіями
- в) соті
- г) фарсами

18. Жанр мораліте за змістовою та ідейною суттю можна визначити як:

- а) повчальну і алегоричну драму
- б) мімічну містерією
- в) літургійне дійство
- г) месу

19. Характерною ознакою якого середньовічного жанру була обов'язкова

26. У яких трьох основних напрямках розвивався театр доби Середньовіччя?

(Закресліть зайве):

- а) релігійний театр б) світський театр
в) народний театр г) соціально-побутовий театр

27. Визначте хронологічні рамки доби Середньовіччя:

28. Визначте основні жанри і форми релігійного театру:

29. Визначте основні форми і жанри народного театру:

30. Літургійна драма IX–X ст. з'являла:

- а) релігійну оперу б) діалогізований переказ євангельського тексту
в) середньовічну комедію г) драматичну виставу у приміщенні церкви

31. Причини заборони Указом Папи Римського Інокентія III у 1210 р.

літургійної драми пов'язані з:

- а) проникненням буфонних елементів у сюжет літургійної драми
б) відсутністю режисури
в) посиленням мирського елемента у літургійній драмі
г) запрошенням професійних акторів для виконання літургійної драми

31. Що було ареною протистояння світлих і темних сил у жанрі мораліте:

- а) боротьба між представниками різних релігій
- б) душа людини
- в) конфлікти між віруючими і невіруючими
- г) тіло людини

32. З чим пов'язана специфіка акторського виконання мораліте:

- а) перевтілення актора в образ за принципами акторської школи переживання
- б) перевтілення актора в образ за принципами акторської школи удавання
- в) використання елементів акробатики
- г) актору не потрібно було перевтілюватися в образ

33. Наведіть назви мораліте, які Ви знаєте:

34. Необхідність створення типового образу і структурної чіткості у драматургії пов'язані з розвитком середньовічного жанру:

- а) мораліте
- б) інтермедії
- в) літургійної драми
- г) фарсу

Театр і драматургія доби Відродження

Світоглядні та естетичні особливості театру доби Відродження. Доба Відродження – це новий етап в історії світової культури, епоха, що потребувала титанів і породила титанів потужної сили думки, пристрастей, характерів, багатогранності та освіченості. Це був час, коли на суспільно-політичній арені на місці феодалної формації закладаються основи капіталістичних відносин, зароджуються нові гуманістичні ідеї, формується нове мистецтво. Перемога **світського начала** у театральному мистецтві, власне, як і в мистецтві та культурі Відродження в цілому, була наслідком соціального утвердження буржуазії.

На відміну від культури Середньовіччя гуманістична життєстверджуюча культура Відродження **носила світський характер**. Жагуче бажання пізнати реальний світ і захоплення ним призвело до відображення у мистецтві найрізноманітніших сторін дійсності.

У зв'язку з глобальними суспільними і соціальними змінами в добу Відродження сама **структура мислення** піддавалася глибокій трансформації: закладалися основи нової науки, культури, мистецтва, але водночас ще не було розриву зі старим, донауковим, фантастичним сприйняттям світу. Світоглядною основою доби Відродження став принцип гуманізму і пов'язане з цим утвердження людської гідності й краси, розуму і волі, творчих сил людини.

Якщо в добу середньовіччя панівний світогляд визначався конфліктом між духовним і плотським, між Богом і дияволом, то в добу Відродження основна світоглядна доктрина полягала у гармонії, свободі, всебічному розвитку особистості. На зміну середньовічним ідеалам фанатичного аскетизму прийшли гуманістичні ідеали, у центрі яких – образ **людини, вільної у своїх думках і почуттях, господаря своєї долі, людини, яка випромінює радість повнокровного життя**. Якщо духовні інтереси Середньовіччя були скеровані “по вертикалі” – від землі до неба; від

чуттєвого, відчутного, матеріального до потойбічного, то інтереси нового часу скеровані “по горизонталі” – до відкриття нових материків та океанів; навіть небеса людина Відродження сприймала як продовження земного простору, доступного людині.

Полеміка зі середньовічним аскетизмом, вивільнення всього природного, чуттєвого від звинувачення в гріху – це риса життя і мислення Відродження.

Термін “Відродження” або “Ренесанс” ввів у культурний контекст **Джорджо Вазарі**. Цей термін у буквальному сенсі говорить про вплив античності, яка була заново відкрита в цю епоху. В ньому відбилася головна тенденція мистецтва того часу – орієнтація на класичні зразки античного мистецтва, яке протягом десяти століть (після падіння Римської імперії) фактично було забороненим.

По-новому сприйнята антична спадщина мала важливе значення у становленні мистецтва Відродження. Перед здивованим Заходом з’явився новий світ – світ грецької давнини.

Але це не було банальним копіюванням. Відродження вільно спиралося на античність і змагалося з нею. Леонардо да Вінчі висловив позицію всіх митців Ренесансу: “Живопис має бути поставленим понад будь-яку діяльність, тому що він містить усі форми як існуючого, так і неіснуючого у природі”. Так, Леонардо проголосив всесильність художника, однак всесильність не задля права деформувати предметний світ, а задля відтворення його у всій складності і різноманітті. Ренесанс ще не сприймав предметного світу як ворожого собі. Простір і час – це форма, а не окупи його вільного розвитку. Тому у творчості митців Відродження образ не руйнується, а узагальнюється і вдосконалюється.

Пробуджені нові творчі сили людини прагнули **відродження античного царства розуму й краси, античного ідеалу людської особистості, яка усвідомлює себе вільною.**

Мистецтво Відродження мало суспільний характер, і це також зближувало його з мистецтвом класичної Греції, але при тому соціально-типові риси поєднувалися своєрідністю індивідуального.

Усе неповторне, живе, що ми називаємо Відродженням, не зводилося лише до традицій. Воно виростало з **нового розуміння людини, що стає єдиним** достовірним явищем у світі. Тільки в людині можна було шукати й знайти міру всіх речей.

У ренесансної людини не було ані бажань, ані потребія обмежувати свободу думки і почуттів, вибудовуючи їх у жорсткому порядку. Будь-яка обов'язкова система, дисципліна сприймалася у добу Відродження як безсенсовне обмеження. Замість античного культу міри народжується спрага буття. Тут доречна гіпербола в дусі **Рабле**: “О, якби в нас було не п'ять почуттів, а 50, 500!” В гамі чуттів, здатних подарувати насолоду, на перше місце висуваються запах, дотик, смак – тобто те, до чого офіційна культура середніх віків ставилася зі зневагою. Ренесансна людина була чутливою до краси. Таке безпосереднє чуттєве сприйняття до світу подібне до сприйняття дитини.

У зв'язку з тим, що мистецька культура Відродження, театр зокрема, формувалися в умовах, коли устої феодального укладу вже були розхитані, а буржуазно-капіталістичні відносини з гендлярською мораллю і бездушним лицемірством ще не сформувалися, виникає нове відношення людини до світу, та й сам характер людини набуває нових рис. **Сміливість, розум, винахідливість, сила характеру** стали визначальними для людини Відродження. Могутні та енергійні образи ренесансних героїв створювали ілюзію безкінечності прогресу у розвитку здібностей людини.

Ідеалом Відродження стає людина з великої літери, майже рівна Богові. Божественне в естетиці і мистецтві Відродження тяжіє до людського, але, з іншого боку, і людське тяжіє до божественного, можливо, до демонічного, але ніколи – до смертного.

Філософи і митці Відродження виходили з природи людини (а не з природи космосу), для якої немає нічого неможливого. Безмежність людської свободи – головне у розумінні стилю мислення людини Відродження і тих процесів, що відбувалися у мистецтві. Цей міф, це фантастичне уявлення про **безмежні можливості людини** склався під кінець епохи Відродження і відразу ж був поставлений під сумнів. У Боккаччо ще немає віри у безмежні можливості людської свободи, шекспірівський Гамлет її втрачає, а Сервантесу вона уявляється донкіхотством. Коли соціальне й ідейне бродіння перетворилося на завершену систему, доба Відродження дійшла кінця. Але Відродження неможливо зрозуміти без цієї віри.

Був **створений культ сильної особистості**, і саме тут крилися підстави для вияву крайнього індивідуалізму, користолубства, черствого егоїзму. Такий самий подвійний зміст мала й ідея свободи, яка для сильних світу цього оберталася правом перекреслювати всі й усілякі моральні та правові закони. І все ж розкріпачена людина – ідеал цього століття, хоча на її характері, вчинках і долі не могли не відбитися протиріччя часу. Лише митці, оголюючи трагічні аспекти нового часу, навіть у часи пізнього Відродження, не втрачали віри в людину.

Зрозуміло, що у драматургії і театрі, як і в мистецтві загалом, також стверджувався **ідеал титанічної особистості**. Над усім витав дух сміливих шукачів пригод.

У добу Відродження відбувається **нечуваний розквіт мистецтва**, де були втілені найвищі ідеї гуманістів:

- **ідея вільної людини** – людини, яка живе своїм власним розумом, власними пристрастями і волею. Відтепер місце середньовічного аскета й фанатика посідає ренесансна особистість – сильна, вільна, розумна;
- **ідея свободи**, яка є центральною в ідеології Ренесансу у зв'язку з тим, що свобода – головний стимул того часу. Розкріпачена людина стверджує свою особистість;

- **ідея гуманізму**, коли основна сфера світоглядних інтересів доби пов'язана з величезним зацікавленням людською особистістю, її безумовною цінністю і вірою у власну природну і духовну силу.

Для Відродження справжність, автентичність – у реальному. **Ідеал митця** Відродження – тут, на землі, а не в потойбічному. У цьому контексті можна говорити про так званий “ренесансний реалізм”.

Буржуазія, яка на зорі Ренесансу зіграла позитивну роль у подоланні наслідків середньовічного феодалізму, згодом самовизначається як новий експлуаторський клас. Період накопичення первісного капіталу, причому будь-якою ціною; прояви індивідуалізму тощо – таким є зворотній бік найзначнішого прогресивного перевороту. Світлі ілюзії гуманістичного світогляду розсіювалися під впливом реальної дійсності.

Тому з часом, у зв'язку з необхідністю розкриття цих протиріч часу, **реалістичні мотиви** у мистецтві Ренесансу значно посилюються. Уявлення митців про світову гармонію змінює реальність з її загостреною конфліктністю.

Театральна сцена у добу Відродження стала трибуною, з якої проголошувалися нові соціальні ідеї і озивалися філософські роздуми

У різних країнах Європи доба Відродження має різні хронологічні рамки, які охоплюють майже чотири з половиною століття – від XIII до XVII, але це єдиний культурний феномен.

Театр італійського Відродження

В італійському театрі доби Відродження формується той тип вистави, який упродовж багатьох десятиліть буде основною моделлю європейського театального дійства. Це стосується як драматургії, так і сценічної практики. Трагедія, комедія, пастораль та їх постанови стали вихідними жанровими формами для подальшого розвитку європейської драми.

Італійський театр доби Відродження розвивався з останньої чверті XV до XVII ст. переважно у двох напрямках: театр світський і театр народний. Світський театр представлений головно “*ученою комедією*”; народний всотав у себе живе мистецтво вулиць і майданів, а його найвищим проявом стала *комедія дель арте*.

Світський театр. Республіканський устрій вільних міст (Генуя, Венеція, Флоренція) замінювався єдинокоржавними монархіями. Накопичення капіталу сприяло аристократизації крупної буржуазії, яка мала великий вплив на культуру. Італійське мистецтво й культура також набувають аристократичного характеру. Театр розвивається переважно у придворних та вчених колах. П'єси ставили не для широкої публіки, а для добірного кола аристократів, освіченого глядача.

Створення сучасного італійського театру спочатку було пов'язане із зацікавлням античною драматургією. У XIV – першій половині XV ст. знайомство з античною драматургією носило філологічний характер: вивчення, переклад на сучасну італійську мову і публічні читання в середовищі учених творів Софокла, Еврипіда, Сенеки, Плавта, Теренція. Згодом подібні читання почали проводити в особах, що мало певний резонанс в освічених колах, і постанови, особливо комедій Плавта, почали впроваджувати до програми придворних розваг.

І хоча постанови перекладних творів античності безумовно несли позитивний заряд, оскільки вивільняли театральне мистецтво від канонічних обмежень доби Середньовіччя, вони все ж таки не могли відбити нових ренесансних ідей.

Найвище втілення гуманістичного ідеалу Відродження могло відбутися через засвоєння і відображення тогочасної дійсності та створення образу реальної людини. Тому основним завданням, що поставало перед драматургією, полягало у створенні літературної італійської драматургії.

Отже, італійська літературна драма, з якої починається історія західноєвропейської драматургії доби Відродження, була заснована у своїй естетиці на досвіді античної драматургії. Комедії Плавта й Теренція визначали тематику, склад дійових осіб і композиційну структуру творів італійських драматургів Ренесансу.

Поступово формуються жанри сучасної італійської драматургії: комедія, трагедія, пастораль. Особливі досягнення мала комедія, де показ реального життя через сучасний побут і характер звичайної людини міг відбутися найшвидше.

В Італії доби Відродження жанр комедії прокладає собі шлях на сцену спочатку як жанр “ученої комедії”.

Це окреслення пов’язане з тим, що авторами ставали учені люди, так звані “університетські уми”. Така комедія була розрахована на освічену публіку, показувала сучасну людину, прагнучи відбити реальну дійсність.

Початок жанру ученої комедії поклав у 1508 р. Лудовіко Аріосто під час карнавалу, де він показав свою **“Комедію про скриню”**.

Лудовіко Аріосто (1474–1533) – найкрупніший поет італійського Відродження – став першим комедіографом нового часу, засновником італійської національної комедії.

Уперше Аріосто познайомився з театром у 10 років, коли на італійській сцені виставлялися комедії Плавта і Теренція. Згодом він тривалий час був організатором придворних вистав, а з 1528 року – директором театру при дворі герцога Д’Есте.

Використавши досвід античної драматургії, зокрема паліати та правила трьох єдностей, він започаткував так звану „учену комедію”. Характерними її ознаками були динамічний розвиток фабули, верховенство однієї теми, ієрархія типів, але остаточно популярність їй забезпечили пізнавані характери і звичаї у відповідному тогочасному опрацюванні. Аріосто написав п’ять п’єс: прозою „Скринька” і „Підмінені” та віршовані – „Чорнокнижник”, „Звідниця”, „Студенти”.

У комедіях Аріосто, які характеризує наявність сатиричних елементів, відображено реальне життя сучасної йому Італії. Насамперед це “Скринька” і “Підмінені”.

Саме **“Скринька”** й поклала початок жанру “ученої комедії”, наслідуючи п’єси Плавта і Теренція, за основу комедії Аріосто узяв традиційну античну схему: боротьба юнака за кохану, яку пильнували суворі батьки, та витівки спритних і енергійних слуг. Така схема виявилася зручною для живих картин побуту. Співвідношення гуманістичного і фарсового начал були характерною ознакою комедії Аріосто.

Персонажі Аріосто нагадують героїв давньоримського театру, але все ж крізь умовні форми античної комедії глядач помічав реальне тогочасне життя.

Комедія **“Підмінені”**, написана на сюжет з італійського життя, відрізнялася антиаскетичною спрямованістю, життєрадісністю і зухвало-іронічним ставленням до релігії.

У комедії **“Звідниця”** Аріосто зображує аморальність сучасного йому італійського суспільства, а в **“Чорнокнижнику”** висміює поширену в аристократичному суспільстві доби Відродження віру у магію.

В останніх комедіях Аріосто – **“Звідниця”** і **“Студенти”** – особливо помітними стають реалістичні мотиви, зокрема у сценах, де викриваються продажність суддів, зловживання чиновників тощо.

До XVI ст. в Італії сформувалася комедія двох типів – розважальна і з елементами реалізму й сатири. У п’єсах Аріосто закладені обидві тенденції.

У своїх пошуках Аріосто мав однодумців і послідовників. Італійські комедіографи XVI ст. йшли не так за побутовою правдою поведінки своїх героїв, як за логікою їхніх вчинків, що здійснювалися за заданими сюжетними схемами. Саме сюжетна структура п’єс організовувала й дисциплінувала життєвий матеріал. Постійне повторення одних і тих самих ситуацій з підміненими дітьми, з переодягненими дівицями, витівками слуг, комічними фіаско закоханих старців та ін. у комедійній драматургії XVI ст. виробляється на певний стандарт динамічних сюжетів.

На тлі чималої кількості схематично зроблених п'єс позитивно виділялася комедія Нікколо Макіавеллі “Мандрагора”, де він використовує творчий досвід Аріосто.

Нікколо Макіавеллі (1469 – 1527) – видатний державний і політичний діяч, письменник, драматург, філософ, історик доби Відродження, автор учених комедій “Мандрагора” і “Клиція”.

“Мандрагора” (1520) вважається однією з найкращих гуманістичних комедій доби італійського Ренесансу. Вона й сьогодні присутня в репертуарі багатьох театрів, зокрема в Україні, насамперед завдяки органічному поєднанню сатиричних і побутових мотивів, вперше започаткованому в італійській драматургії саме Макіавеллі.

Він відмовляється від наслідування античних зразків, властивого італійській драматургії того часу, і створює комедію звичаїв з яскраво вираженою критичною тенденцією.

Дія “Мандрагори” розгортається навколо випробувань чеснот ідеальної дружини. Узятий за основу анекдотичний сюжет не заважає Макіавеллі створити реальні життєві характери і ситуації.

“Мандрагора” є своєрідним гімном вільному людському почуттю. Книжному мудруванню Макіавеллі протиставляє живий, радісний погляд на життя, доводить можливість поєднання інтелектуального і чуттєвого.

У “Мандрагорі” знайшли відбиток морально-етичні, ідейні та політичні погляди Макіавеллі. Для нього найголовніше – природна людська мораль, почуття, вільні від користолюбних інтересів.

Сатирична комедія набула свого подальшого розвитку в творчості **П'єтро Аретіно** (1492 – 1556). Він використовує сюжети античних драматургів, але в структурі своїх комедій відходить від класичних давньоримських зразків. П'єсам Аретіно “Коваль”, “Комедія про придворне життя”, “Лицемір”, “Талант”, “Філософ” бракує чіткості композиції, у розвитку дії багато затягнутих моментів, але все ж комедії насичені життєвою достовірністю і динамікою відтворення людських відносин; у них виведено

багато цікавих персонажів: горе-учений, лицемір, куртизанка, судовий виконавець, звідниця, лихвар та ін.; тут натрапляємо також на яскраві життєві замальовки сучасних звичаїв чи фривольні ситуації. Найбільшою майстерністю позначені п'єси Аретіно “Комедія про придворне життя” і “Лицемір”.

Сатиричною потугою відзначається остання комедія італійського Відродження – “Свічник” **Джордано Бруно** (1548–1600), в якій відображено морально-етичні підвалини італійського суспільства. Зображуючи у своїй п'єсі розпусників, педантів чи шарлатанів, Джордано Бруно викривав аморальні звичаї і жадібне бажання наживи.

Учена комедія Італії воскресила великий досвід античної комедії і, спрямувавши театр у бік реалізму та сатири, стала вихідним моментом для формування нової європейської комедіографії.

У XVI ст. формуються також такі жанри як трагедія і пастораль. **Трагедія** створювалася винятково за зразками античної трагедії, зокрема Софокла, Еврипіда, Сенеки.

За зразком трагедій Сенеки написана одна з перших італійських учених трагедій доби – “Софонісба” **Джана Джорджо Тріссіно** (1478–1550).

У жанрі ученої трагедії писали **Джамбатіста Джеральді Чинтіо** (1504–1573), **Торквато Тассо** (1544–1595), згаданий вище **П'єтро Аретіно** та ін.

Чинтіо завоював славу як автор “трагедії жахів”. Його трагедія “**Орбекка**” написана за зразком “Тієсти” Сенеки і містить міфологічну колізію як популярний елемент сюжетів трагедій в Італії XVI ст.: під час бенкету Орбецці подають на таці відрубані руки дітей і чоловіка. У подальшому розвитку подій – помста і загибель героїні.

П'єса “Едип” Софокла була зразком для створення трагедії “**Торрісмондо**” **Торквато Тассо**. Не відаючи, що цариця Альвіда є його сестрою, цар Торрісмондо одружується з нею. Не здолавши своєї пристрасті, герої покидають земне життя. Поетичний текст Т. Тассо був майстерним, але

блідість драматичних ситуацій надавала трагедії Тассо споглядального характеру.

Автори нової трагедії намагалися зацікавити і здивувати глядача. Сцени дітовбивства натуралістичні, подробиці з демонстрацією фрагментів людського тіла, самгубства, нагромадження кривавих сцен стають основними сюжетними елементами італійської трагедії XVI ст.

Італійська трагедія доби Відродження мала відверто схематичний характер і була радше стилізацією, ніж оригінальним літературним жанром. Теми і проблеми цих творів не були пов'язаними з громадянською та етичною проблематикою свого часу, тому трагедія італійського Відродження не піднялася до справді мистецького рівня.

Жанр **пасторалі** не мав аналогів в античній драматургії, а спонукала його розвиток римська буколічна поезія. На ранньому етапі Відродження італійська пастораль з манірними пастухами й пастушками, пристрасною до всього вишуканого на тлі любовних почуттів була безмежно далекою від усього реального й життєвого, чого так потребували часи Ренесансу. Ідеалізація й стилізація – такі основні параметри італійської пасторалі XVI ст.

Але прославляння кохання й захоплення природою, що звучало в пасторалі в драматургічній практиці Відродження, було кроком уперед у порівнянні з аскетизмом доби Середньовіччя. Тому італійська пастораль стала зразком для європейської драматургії XVI–XVII ст. у створенні так званої “пасторальної” п’єси.

Найвищим досягненням італійського Відродження вважають **Театр комедії дель арте**. До середини XVI ст. в Італії не існувало професійного театру. Лише у Венеції виступало декілька аматорських театральних груп, участь у яких брали ремісники, а також особи з освіченого середовища. Поступово з них почали виділятися групи напівпрофесіоналів.

Найзначніший етап на шляху народження професійного театру пов'язаний з діяльністю актора і драматурга **Анжело Беолько** на прізвисько Рудзанте (1502–1542), творчість якого підготувала появу **комедії дель арте**. Він зробив рішучий поворот у бік справжньої демократизації фарсу. Його п'єси “**Анконітанка**”, “**Москета**”, “**Діалоги**” залишилися в репертуарі італійських театрів і сьогодні. Беолько чи не перший в італійській літературі почав зображувати селян правдиво, співчуваючи їхній важкій долі.

Створивши у 1520 р. акторську трупу, він виставляв на театральному кону свої Діалоги у формі невеличких сценок з падуанського сільського побуту. У цих Діалогах незмінно виступали одні й ті ж персонажі, яким автор надавав різного психологічного і побутового забарвлення. Обмануті чоловіки, нетерплячі коханці, глупі слуги, хвалькуваті вояки, лицеміри, інтригани, хитрі селяни, старці... Жіночі ролі грали чоловіки. Театр Беолько, окрім своїх комедій, ставив музично-пісенні вистави, у яких обов'язково був присутнім елемент імпровізації. Акторський театр у 60-х роках XVI ст. набуває своєї найдосконалішої форми – незалежного від літературної драми театру імпровізаційної комедії дель арте. Цей жанр має давні традиції, що йдуть від акторів фарсового театру та вуличних карнавалів; йому передувало сценічне мистецтво майдану – виступи середньовічних гістріонів, наслідувачів мімів Давнього Риму у веселих фарсових видовищах. Крім народних джерел, – фарсу і карнавалу, творці постав комедії дель арте використовували і сюжети “ученої комедії”, тексти сучасної поезії, піддаючи їх фарсовій обробці.

Комедія дель арте сприйняла від вуличного фарсу XV ст. дієвість, буфонність, життєву конкретність і сатиричне вільнодумство, а також гротескне висміювання людських і суспільних пороків.

До початку 1570-х років визначилися основні художні складові нового театру: **маски, діалекти, імпровізація, буфонада**. Остаточно утвердилася і його назва – комедія дель арте, що означало “професійний театр”. Назва “комедія масок” – дещо пізнішого походження.

Персонажі цього театру – так звані постійні типи або **маски**, які прийшли з карнавальних міських видовищ. Найпопулярнішими масками були **Панталоне** – венеціанський купець; **Доктор** – юрист з Болоньї; **Капітан** – іспанець, хвалько і боягуз; **Тарталья**; слуги дзанні – **Бригелла**, **Арлекін**, **Пульчинела**; служниця **Серветта**; дві пари закоханих. Маски веселих сільських хлопців дзанні були дуже популярними на карнавалах, святах, ще давніше, ніж з'явилися на театральному кону театру дель арте, і лише опісля сформувалися як типи.

Поступово з'являються три групи типових масок:

I – народно-комедійні маски слуг. Їх представляли Бригелла – зухвалий веселун, винахідливий інтриган, Арлекін – легковажний пустун, доброзичливий, незграбний, Серветта – спритна, енергійна, гостра на язик служниця, та багато інших. Народно-комедійні маски слуг були “душею” імпровізованої вистави. Вони визначали:

- а) комедійний пафос п'єси;
- б) сатиричну силу комедії;
- в) динаміку дії.

II – маски панів. Вони були об'єктом постійної сатири і глузування з боку слуг. Серед них – Панталоне – недотепа і жадібний, Капітан – хвалько, Доктор – лжеучений, тупуватий базіка і багато інших.

Ці маски мали підкреслено буфонний характер. Вони виступали як жертви хитрих і дотепних витівок слуг. Через конфлікт цих двох груп масок демонструвалася перемога народного здорового глузду над духовною неповноцінністю можновладців.

III – ідеалізовані образи закоханих, що творили поетичний бік комедії і додавали до неї здорове ренесансне світовідчуття, посилюючи інтригу темою боротьби за щасливе кохання.

Кожна маска мала свій **традиційний костюм** і розмовляла на одному з італійських **діалектів**. Панталоне користувався венеціанським діалектом,

Доктор – болонським, Капітан – неаполітанським. Лише закохані не носили масок і розмовляли літературною італійською мовою, мовою поезії.

Актори грали п'єси за сценарієм, **імпровізуючи** текст за ходом дії. У виставах імпровізаційної комедії завжди було багато лацці і буфонади. Зазвичай актори комедії дель арте усе життя грали свою єдину маску.

Принцип постанови комедії дель арте полягав у тому, що один з найбільш творчо ініціативних акторів складав фабулу фарси і розігрував їх із своєю трупю. Сюжети були доволі прості: міські та сільські звичаї, прихильний показ типів бідняків.

Манера акторського виконання у ранній період існування комедії дель арте мала буфонний характер.

Найхарактерніші елементи комедії дель арте можна визначити так:

- імпровізація;
- типи-маски;
- широке використання буфонного комізму;
- народні діалекти.

Згодом постановники почали використовувати прості сценарії, що були лише невеличкою сюжетною схемою майбутньої дії. Актори на їхній основі повинні були будувати захоплюючу, логічно осмислену сценічну дію.

Основні характерні риси комедії дель арте:

- творчий стан акторів – діяти від імені своєї маски;
- узгодженість дій і реплік між виконавцями. Принцип спілкування на сцені;
- імпровізаційність не тільки у тексті, але й у пантомімі, яку використовували у різних буфонадах;
- тематичну та ідеологічну основу вистав комедії дель арте визначали типові маски.

Виставам цього театрального жанру була притаманна яскрава видовищність та динамічність. Танок, слово, спів, трюк – усе підкорялося

загальній емоційній тональності. Головний закон сценічної дії полягав у безперервності її розгортання.

Мистецтво театру масок користувалося величезною популярністю не лише в Італії, ним захоплювалися і представники вищого світу, і простолюди.

Але через сатиричну забарвленість комедії дель арте її організатори і виконавці зазнавали гоніння з боку держави. Занепад починається з другої половини XVII ст., а в кінці XVIII ст. вона припиняє своє існування.

Як жоден інший театральний жанр, комедія дель арте відбивала опозиційний дух її творця і життєрадісне вільнодумство демократичних верств, сприяла професіоналізації всього європейського сценічного мистецтва.

Італійська імпровізаційна комедія потужно вплинула на формування національної комедії не лише в Італії, а й в Іспанії, Англії, Франції, особливо позначилася на творчості Мольєра і Гольдоні.

Улаштування театру. Італійське акторське мистецтво, принципи постав, сценографія XV–XVII с. сприяло розвитку театральної практики всіх європейських країн. Розвиток трагедії, комедії, пасторалі вимагав для їх виконання спеціально обладнаного приміщення. Новий тип закритого театального приміщення зі сценою-коробкою, глядним залом і ярусами з'явився в Італії на підставі вивчення античної архітектури і принципу побудови театрів. Тож ренесансний вигляд театру, що сформувався в Італії, на довгі роки залишалася основною моделлю європейського сценічного мистецтва. Це було зумовлено розвитком світського театру.

Популярність світських вистав в Італії пов'язана з інтересом до античної філософії і мистецтва: у звичай освіченої публіки ввійшли філософські бесіди просто неба; згодом це переросло у читання античної драматургії і, нарешті, у розігрування античних комедій. Значна роль в організації таких театральних постав належить професорові римського університету Помпоніо Лето (1427–1497).

Помпоніо Лето вирішив відтворити у Римі театральні вистави за античним римським зразком мовою оригіналу. У 70-ті роки XV ст. в його саду почали ставити комедії Плавта і Теренція. Ролі виконували юнаки шляхетного походження. За прикладом Помпоніо Лето в атріумах (садах) палаців почали давати вистави інші вельможні особи. Особливо популярними драматургами були Плавт і Теренцій. Твори античних авторів згодом переклали італійською мовою.

Вистави були вельми ефектними – пишні за оформленням і чисельні за кількістю учасників. Орієнтація на аристократичну публіку, атмосфера бенкетів і придворних забав не сприяли розвиткові реалістичних мотивів, але і не нищили їх. У становленні національного театру такі видовища не зіграли ключової ролі, але уроки античного театру виявилися надзвичайно корисними. Вистави за творами античних авторів вивільнювали театральне мистецтво з полону розмаїтих обмежень, демонстрували чітку схему логічної побудови дії.

З розвитком ученої комедії починається наступний період у становленні італійського ренесансного сценічного мистецтва. Правда, постанови учених комедій зберігали відбиток давніх форм, але риси реального життя вже починають проступати навіть через їхню канонічність.

Сцена влаштована була доволі просто і чітко. Перед амфітеатром (місця для глядачів у формі півкола) установлювали широкий просценіум, де відбувалася сценічна дія. На пласкому мальованому заднику між колонами або пілястрами умовно позначалися входи у чись помешкання. Ім'я персонажа вказували на фронтоні умовного будинку, вхід закривався фіранкою або килимом. Цей вид сцени нагадував фасад античної "скене". В основі розташування місця дії використовували симультанний принцип. Оскільки для сценічної гри відводили лише просценіум, решта простору сцени (середина, глибина) заповнювалася об'ємними або пласкими

зображеннями, що вказували на місце дії. Прикрашали таку сцену розкішні декоративні тканини та гобелени, мальовничі й багаті костюми виконавців. Оформлення вистав, розпис декорації доручали найвидатнішим художникам епохи Відродження. Серед них були Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мантенья, Брунелескі, вони використовували при облаштуванні сцени композиційні закони італійського живопису, зокрема закон перспективи.

Однак симультанний принцип одночасного зображення різних місць дії поступається новій системі сценічного оформлення. Освоєння глибини сцени пов'язане з тим, що при симультанному оформленні для гри залишався вузький простір просценіуму, що сковувало ритмо-пластичні можливості акторів. При використанні нових досягнень у розвитку композиційних законів малярства виникає сцена-коробка, на якій актор опинявся серед декорацій, тобто, скажімо, не на тлі, а на вулиці “ідеального міста”. Відтепер на театральному кону встановлювалася декорація, яка позначала єдине місце дії, і глядачі бачили його в масштабах, що відповідали реальній дійсності. Відомому італійському архітекторові **Донатто Браманте** належить використання на початку XVI ст. перспективної декорації. Вперше її застосували декоратори італійських міст Феррари і Риму, до речі, перше спеціальне театральне приміщення було побудовано 1528 р. у Феррарі.

У відповідності до перспективної живописної композиції, знайденої митцями Відродження, декоративне оформлення мало такий вигляд: з обох боків сцени розташовували колони будинку або дерева, які поступово зменшувалися у своєму масштабі і створювали враження просторової перспективи (площі, вулиці, лісу). Це враження посилював і планшет сцени, що піднімався. Об'ємна частина декорацій зливалася з задником сцени, на якому зображували продовження пейзажу – також у перспективі. На задньому плані ставили ляльок для створення ілюзії руху людей у глибині сцени. Щоб не зруйнувати ілюзію реальності, акторам заборонили

наближатися до другого і третього планів сцени. Для більшого відчуття перспективи між сценою і залом залишали спеціальний простір.

У 1545 р. італійський архітектор **Себастьяно Серліо** видає одну з семи своїх книг “Про архітектуру”, в якій закріплює новий принцип перспективного оформлення вистави. Згідно з проектом Серліо театр ділився на три частини: глядний зал, простір перед сценою, сцена. Загальний вигляд театру зберігав прямокутну форму палацу. У зв’язку з тим, що непорушним естетичним законом існування трагедії, комедії і пасторалі було їхнє різке жанрове розмежування, для сценічного втілення кожного з цих жанрів Серліо запропонував створити три постійні типи декоративного оформлення: для трагедії – майдан перед палацом з храмами і аркадами; для комедії – вулиця, міський майдан із звичайними будинками, крамницями, трактирами; для пасторалі – лісові пейзажі, гаї із струмками і зеленими галявинами. Головний принцип розташування декорацій відносно актора був таким: виконавці на першому плані, мальована декорація у глибині сцени – як живописний фон.

Проект Серліо не був реалізованим, але викладені ним принципи стали основоположними для багатьох театральних архітекторів. Поєднання ідеї Серліо амфітеатру і перспективної сцени буде втілено при побудові театру Олімпіко у 1584 р.

Подальша сценічна практика сприяє введенню нових конструктивних елементів. Для ще більшого поглиблення сцени і відчуття перспективи простору художник Бернардо Буонталенті вводить теларії. Склалися вони з рам, обтягнутих полотном і розписаних необхідними фрагментами декорацій з дотриманням правил перспективи. Рами скріплювали докупи не менше як по три так, щоб вони могли обертатися навколо спільної осі. Поворот теларіїв одночасно із зміною задника давав можливість миттєво

змінювати декорацію. Одним з перших використав теларії під час постанови п'єси Аретіно "Талант" Джорджо Вазарі у 1542 р.

Удосконалення сценічного оформлення дало змогу замінити громіздкі теларії плоскими кулісами. Створення ілюзії реальності театральної дії вимагало складного технічного оснащення та машинерії сцени: світлові й піротехнічні ефекти, використання трюмів і колосників сцени. Встановлюється новий принцип освітлення, у фризах і вигинах дуги встановлюють ліхтарі, перед якими ставлять гранчасті посудини, наповнені кольоровою рідиною. Сцени переливалися різними кольорами. Водночас із вдосконаленням сценічного простору відбувається трансформація глядного залу. Для збільшення театрального простору, на зміну амфітеатру, успадкованого від античності, утверджується принцип ярусного глядного залу. Багатопверхове розташування лож і балконів суттєво збільшило кількість місць для глядачів.

Принцип оформлення сцени і залу за італійським зразком підхопили архітектори і декоратори інших європейських країн.

Особливості сценічного мистецтва. В період Ренесансу в Італії формується принцип роботи над виставою, досить близький до сучасного. Трагування п'єси, керівництво постановою – усе це належало до компетенції директора сцени (або керівника ансамблю), обов'язки якого були схожі з обов'язками режисера в їхньому нинішньому розумінні. Художнє оформлення вистави виконував або директор сцени, або декоратор. Існували й окремі посади постановників інтермедій. За декламацію відповідав автор п'єси. Наприклад, Леонардо да Вінчі створював спектакль повністю сам: і як інженер, і як живописець, і як постановник. Постановниками, які відповідали не лише за розташування постатей на сцені, а й за всю змістову цілість вистави, були Анжело Індженьєрі і Бернардо Буонталенті, а також Леоне де Соммі.

Леоне де Соммі, крім практичної роботи, займався теоретичними проблемами в галузі сценічного мистецтва. Він написав “Чотири діалоги про сценічні вистави” (1565), дві перші з яких присвячені питанням драматургії, решта – мистецтву створювати виставу з докладним аналізом сценографії, мізансценування, акторської техніки.

Акторам де Соммі рекомендує дбати про персонажа, а не про глядача. Професіоналізм актора для Соммі є першочерговим завданням. Обов’язковими для розвитку професійного вміння він вважає репетиції з читанням п’єси в ролях, вивчення тексту ролей напам’ять. Актор повинен перейнятись своїм персонажем, – домогтись доброї вимови і вправності рухів. Соммі дає систематизований перелік прийомів декламації, рухів, жестикуляції. Крім виразної сценічної декламації, добре поставленого голосу, на думку Соммі, актор повинен вільно виконувати музичні партії, співати, узгоджуючи з музикою інтонації та жести. Як найголовніше, Соммі вимагає від актора розуміння змісту ролі, усвідомлення результату, якого актор хоче досягнути, щоб справити враження на глядача, і вміння знайти засоби для втілення задуму. Драматургові чи директорів сцени (як тлумачам п’єси) необхідно допомагати акторам у підготовці ролі, орієнтації на правдивість сценічної поведінки.

Як бачимо, вже у XVI ст. сформувалися основні підходи до трактування і втілення драматургічного матеріалу, а також закладено підвалини професійних служб з облаштування сцени. Рівно ж і акторська гра вимагала неабиякого вишколу.

Театр і драматургія іспанського Відродження

Ренесанс в Іспанії розпочався пізніше, ніж в Італії, в кінці XV ст. Але вперше саме в Іспанії на сцену виходить герой, втілення гуманістичного ідеалу цього періоду, саме в іспанському театрі зазвучала мова поезії.

Історично-політична ситуація в цій країні в добу Відродження (750-річна боротьба з маврами, переможне завершення Реконкісти) позначена піднесенням національного духу, що вплинуло на формування іспанського характеру, підсиленого вимогами рицарської і християнської ідеології. Саме з цим пов'язана філософська основа іспанського гуманізму. Характерне для Іспанії суворе дотримання законів честі залишається критерієм суспільної та моральної поведінки і в добу Відродження.

Гуманізм нового часу не відкидав традиційних іспанських ідеалів минулого, а лише наповнював їх новим змістом. З позицій іспанського гуманізму “людину честі” (не мало значення, вельможа чи селянин) оцінювали з позиції єдиного, спільного ідеалу.

Носіями ідеалу на іспанській сцені виступали овіяні поезією діяльні, сильні, цілісні натури – ідальго і простий люд, доньї і селянки, їхня енергія захоплювала тисячний здвиг глядачів, а їхні вчинки віддзеркалювали його переконання і смаки.

Іспанська драма була насичена динамікою та енергією століття, овіяна духом народної героїчної поезії. Їй була чужою побутова правдоподібність – вона відтворювала особливий поетичний світ, органічно зв'язаний зі світом реальним, увібравши в себе усе здорове й сильне, що таїлося у глибинах народного життя.

Джерелом формування іспанської драми й театру був площадний фарс. Найдавніші традиції народної поезії були основою для нового театру: вони дали сцені сам тип героя, через них зберігався і романтичний дух театру.

Початок іспанському театру поклали мандрівні актори, які мали в своєму репертуарі і народні фарси, і нові п'єси, завезені з освіченої Італії.

Мандрівні трупи виступали переважно на вулицях і міських майданах. До трупи міг пристати будь-хто здібний до лицедійства. Мандрівних труп в

Іспанії не бракувало. Крім того, вистави давали й королівські театральні трупи. Вистави відбувалися у коралях (таку назву мали спеціально обладнані місця для виступів акторів), в аристократичних домах, але й також просто неба на майданах під час проведення офіційних свят.

Очолював королівську трупу *аутор* (особа, яка ставила комедії). Він міг бути драматургом, але частіше був актором. Основними його завданнями були менеджмент і режисура.

Останню чверть XVI – кінець XVII ст. справедливо називають “золотим віком” іспанського Відродження. За три роки на початку XVII століття лише у двох театрах Іспанії було показано понад 500 вистав у виконанні як мандрівних, так і королівських акторських труп.

Загалом, іспанська сцена була багатшою на вистави різних жанрів, ніж, наприклад, італійська. Здійснювалися постанови

- історичних драм на мотиви народних легенд;
- криваві трагедії в дусі Сенеки;
- романтичні комедії з неймовірно заплутаним сюжетом;
- п’єси про святих, з чудесами та молитвами;
- пасторалі з витонченими персонажами і надуманими сюжетами.

Але при всьому багатстві дії і яскравості, пишнobarвності вистави були позбавлені серйозного змісту, цілісності характерів, стильової єдності й поетичної напруги.

Дотримання історичної достовірності у костюмах і оформленні вистави не було обов’язковою на той час ще вимогою, але сценічний світ, який створювали комедіанти, був надзвичайно яскравим і мальовничим. Персонажами вистав були галантні кавалери, слуги, блазні, благородні герої-коханці.

Вистави королівської трупи відбувалися вдень, тому не лише публіка, а й актори добре бачили обличчя глядачів. Безпосереднє спілкування акторів і публіки під час сценічної дії було звичайною справою.

Коралі, де виступали актори королівської трупи, містилися в достатньо великому внутрішньому подвір'ї, яке називалося патіо. Переважна частина публіки дивилася виставу стоячи. Були облаштовані й сидячі місця безпосередньо перед сценою, а також амфітеатр, ложі, гальорка.

Стихійні постанови з часом набувають певної структури: музичний вступ невеликий за обсягом, похвальне привітання, перша дія; інтермедія; друга дія, інтермедія-танець; фінал. В останній чверті XVI ст., у добу Пізнього Відродження, склався своєрідний тип професійного театру.

В антрактах між діями основної п'єси розігрувалися інтермедії. Їхніми героями були прості люди з повсякденного оточення, а нерідко і взагалі “сумнівні елементи” на зразок дрібних злодійчуків, шахраїв, дівичь легкої поведінки тощо. Характери персонажів – представників соціальних низів, людські вади представляли в інтермедіях у “перевернутому” вигляді і завжди ці інтермедії були найвеселішими у всій виставі.

Інтермедія-танець також мала характер доволі фривольний, нерідко із двозначним змістом, рухи і жести часом бували непристойними, а костюми відверто демонстрували ознаки “сумнівної” професії або соціального стану.

Подібні вистави аматорських труп доби Відродження започатковують професіоналізацію іспанського театру. Цей процес пов'язаний з ім'ям Хуана дель Енсіні.

Хуана дель Енсіну (1468 – 1534) вважають першим іспанським драматургом. Займався він не лише драматургією, а і ставив придворні вистави. Свої драматургічні твори називав *еклогами*. Правда, вони стояли ще близько різдвяних і пасхальних ігор. Релігійна тематика переплелася з мотивами пасторальними, а пасторальні схеми нерідко містили побутовий елемент.

Прикладом такої драми є **“Еклога про рицаря, який став пастухом”**. Зміст еклоги був переважно далеким від реального життя (цей перший окреслений жанр іспанського театру називали ще “пастуші еклоги”). І все ж

таки Енсїна зумів надїлити свого пасторального героя рисами незалежного кастильського селянина.

Енсїні також належать такі твори, як “Еклога про Кристино і Фебею”, “Тріумф кохання”, “Еклога про Пласиду і Віторіано”, де оспівується сила кохання.

В еклогах Хуана дель Енсїни дивовижно співіснували три різні жанри: великосвітські пасторалі, євангельські сценки і побутові, жанрові картини. Поєднати їх Енсїна не зумів. Але важливим було те, що навіть у цих недосконалих творах життєстверджуюче, ренесансне начало брало гору над аскетичним.

Іспанські п’єси могли виникнути тільки після засвоєння досвіду “ученої комедії”, а через нього – й комедії античної. Необхідно було навчитися розташовувати матеріал у строгій послїдовності подїй, зв’язувати сцени у єдиний вузол, чїтко вибудовувати логїку дїї. Таку азбуку аристотелївської драматичної технїки швидко засвоїв випускник Саламанкського університету Бартоломео Торрес Наарро.

Бартоломео Торрес Наарро (1485–1530), здібний учень італїйських авторів, залишався іспанцем, для якого рицарська честь і обов’язок були основним критерїєм оцїнки етичних проблем. Засвоївши італїйські канони і сюжети, він заповнював їх матеріалом національного змісту.

У комедїї Наарро “**Каламита**” юнак – Флорібундо закохується у просту дївчину Каламиту. Його батько на такий шлюб не дає згоди. Але врештї з’ясовується, що Каламита є донькою шляхетних батьків. П’єса завершується щасливим фіналом. В італїйській драматургїї кохання лицаря й селянки могло бути зображеним тільки у жанрї пасторалї. Для іспанського драматурга межї, що роздїляли ідальго й селянина, виступали не так різко. Наарро першим вводить у схему комедїї “впізнавання” мотив зближення станів, хоча остаточне з’ясування благородного походження персонажа залишається обов’язковим. Романтична лїнія п’єси Наарро розгорталася на комедїйно-

побутовому тлі. Так через прикмети побуту реальне життя поступово проникає в іспанську драматургію.

Особливої уваги заслуговує комедія Наарро **“Людська”**. Вперше, навіть у порівнянні з італійською драматургією, він зображує життєво достовірні людські типи – слуги-італійці, повар-француз, кучер-німець, збіднілі ідальго та ін. Правда, при цьому драматург не завжди дбає про сюжетний розвиток дії.

Ідея іншої сатиричної комедії Наарро **“Солдатня”** спрямована проти іспанської воячини. Драматург зображує вояків, які перетворилися з захисників на нахлібників народу. Честь і славу тут можна купити й продати за гроші. Наарро показує у своїй п’єсі двох селян – Хуана і Педро, які спочатку гірко скаржаться на безчинства і грабунок з боку вояків, але врешті через злидні самі йдуть у солдати.

У сатиричному змалюванні вояків Наарро випередив навіть італійський театр, беручи за основу сатиричних комедій життєво достовірний матеріал.

Але його приваблювали й сюжети, які давали йому змогу відтворити світ ідеальний, світ благородних почуттів.

Троє подорожніх (комедія **“Хасінто”**), мандруючи світом, доходять висновку, що немає нічого доброго у світі, і вихід лише один – податися в пустелю. Прекрасна діва запрошує їх до свого таємничого замку. Дія з пересічного світу переноситься у світ уяви. Комедія позбавлена сюжетного розвитку і живих характерів. Це скоріше не п’єса, а збірка елегійних тирад.

Світ поезії з драматичною дією поєднується у трьох комедіях: **“Іменео”**, **“Серафіна”**, **“Аквілано”**. Саме ці п’єси накреслили в Іспанії жанр любовної п’єси, який пізніше отримує назву **“комедії плаща і шпаги”**. В цих комедіях фігурували пристрасні коханці, для яких питання честі були основою людської гідності. Вибираючи між **“честю”** і **“смертю”**, герої Наарро йшли на останнє.

У комедії Наарро **“Іменео”** йдеться про гармонію кохання та честі. Побудова конфлікту на цих двох началах та його розв’язання мали величезне значення для подальшого розвитку іспанського театру XVII ст.

Поряд із благородними ідальго у комедіях Наарро діяли хитрі слуги, які не раз пародіювали почуття своїх господарів. Заплутані колізії завжди завершувалися щасливим фіналом і перемогою кохання. Світле ренесансне почуття земного кохання було основною тональністю комедій Наарро.

Він вільно поєднував в одній п’есі як героїчні й патетичні, так і комічні, буфонні сцени, і хай би якими драматичними були пригоди героїв, його комедії завжди завершувалися благополучною розв’язкою.

У 1517 р. драматург видає збірку всіх своїх п’ес, забезпечивши її власною передмовою. Наарро виклав свої погляди на драматургію, які полягають у подальшому:

- як Цицерон, Наарро вважає комедію “дзеркалом звичаїв”;
- за Горацієм вимагає поділу п’еси на п’ять актів;
- у комедії повинні діяти від шести до дванадцяти персонажів;
- кожна дійова особа мусить мати певний характер і говорити мовою, яка б відповідала конкретним обставинам і психології персонажа: “щоб слуга не говорив і не вчиняв так, як пан, та навпаки; щоб у сумному місці збуджувати смуток, а у веселому – веселощі”.

Але висунувши класичні вимоги до створення п’ес, Наарро не врахував вчення про жанрову відмінність трагедії та комедії. Він вважав, що для іспанського театру достатньо однієї назви для всіх драматургічних творів – “комедія”.

Хоча Наарро першим сформулював художні принципи іспанської драматургії, родоначальником національного сценічного мистецтва він не став. І тим не менше, Наарро був одним з перших, хто прокладав шляхи для створення нової іспанської драми. Він подолав еkleктизм релігійних, пасторальних і фарсових мотивів і визначив універсальну роль комедії як жанру, що стояв у безпосередній близькості до життя. Порушивши ієрархію

жанрів, Наарро вперше в європейському театрі реабілітував комедію, що доти вважалася “низьким” жанром, надав їй право зображувати не лише повсякденні, а й героїчні події, а поряд із смішним – драматичне.

Родоначальником національного іспанського театру стає актор, комедіограф і аутор (глава акторської трупи) Лопе де Руеда.

Лопе де Руеда (1510–1665) – освічений поет, автор пасторалей та побутових інтермедій.

Він розпочав свою театральну діяльність як актор мандрівної трупи, очоливши її в 1544 р. Чимало подібних труп мандрувало в ті часи Іспанією, але саме ця, до якої належав Руеда, стала одним із перших професійних акторських колективів, відомих в Іспанії.

Вистави трупи Лопе де Руеди мали у всіх величезний успіх – від бідноти до короля Филиппа II. Особливою популярністю користувалися фарсові епізоди й інтермедії комедій, де головною дійовою особою були хитрун і наївний, симпатичний простак.

Потреба у сучасному репертуарі спонукала актора й автора Руеду до занять драматургією. Для своєї трупи він писав переважно коротенькі п'єси, так звані пасос (спостереження за людьми) – комічні побутові інтермедії. Сьогодні відомі 4 комедії, 3 пасторали і понад 20 пасос Руеди. Сюжети й структура його комедій та пасторалей (“Еуфемія”, “Армеліна”, “Обмануті”, “Каміла”, “Тимбрія” та ін.) запозичені з італійських джерел.

Заслуга Руеди полягає у тім, що він, творчо засвоївши прийоми “ученої комедії”, намагався поєднувати їх з традиціями народного театру. Особливо це стосується його пасос. У таких пасос, як “Маска”, “Оліви”, “Запрошений”, “Країна Хауха”, “Задоволений рогоносець” та ін. він висміює побут і звичаї сучасної йому Іспанії. Багато з образів пасос є варіантами одного й того ж типу, наприклад, образ “простака” або “дурня”. Руеда нерідко і сам виходив на сцену як актор у таких ролях, завдяки чому й здобув театральну славу.

Створюючи яскраві реалістичні характери, наділяючи своїх героїв живою народною мовою, Руеда зробив драматургію і театральне мистецтво

доступним для простого люду. Неоціненним внеском Лопе де Руеди у становлення національного іспанського театру було те, що у своїй драматургії він торкнувся життєво реальних тем і накреслив психологічні образи. Саме тому його драматургію високо цінували класики іспанського театру – Сервантес і Лопе де Вега, який взагалі вважав Руеду справжнім зачинателем іспанського національного театру.

Створюючи свої п'єси для розваг, він зумів поєднати демократизм і буфонаду площадного театру з жанровими особливостями літературної драми – “ученої комедії”. Лопе де Вега, оцінюючи демократизацію жанру комедії, вважав, що саме Лопе де Руеда запровадив звичай зображувати у комедії “життя простих людей”. Руеда точно схоплював у своїх п'єсах типи, мораль і звичаї народу. Саме у його творчості на іспанській сцені остаточно утверджується ренесансна реалістична тенденція. Для кожного життєвого епізоду він знаходить власний театральний виразний поворот.

У п'єсі “**Маска**” простодушний селянин знаходить маску і запитує у свого господаря, що це за предмет. Господар, щоб поглузувати з простака-селянина, говорить йому, що це обличчя вбитого пустельника, отже, підозра у вбивстві тепер впаде на селянина. Тому селянин повинен терміново сховатися там, де жив пустельник. На цьому глузи господаря не закінчуються – надівши маску, він з'являється перед селянином, лякаючи того заявою, нібито він – блукаюча душа убитого праведника. Інтрига й конфлікт розгортаються навколо улюблених персонажів Руеди – простака й хитруна, які були постійними героями багатьох його п'єс. І якщо в інших п'єсах маска як така буде відсутньою, мотив маскарადу й удавання залишався незмінним.

“**Країна Хуаха**”. У цій п'єсі Руеда знову використовує образ наївного простака. Навколо цього образу і розгортається основна інтрига. Селянин несе їсти своїй дружині, яка сидить у тюрмі. Дорогою його зупиняють двоє голодних шахраїв. Щоб ошукати селянина, вони втягують його у розмову і починають розповідати про чудесну країну Хуаху, де гроші платять за те, що людина спить, а тих, хто працює, чекає хлоста. Наївний простак із

захопленням слухає чарівну історію, його уява розпалюється, і він уже не помічає, як по черзі співрозмовники спорожняють його казанок.

Приєм збудженої уяви використовує Руеда і в пасос “**Оліві**”.

Простенькі сюжети не завадили Руеді створювати виразні характери, серед яких центральне місце належить добродушному, наївному простакові (бобо) і дотепному хитрунові (грасіосо). Змальовуючи їх, драматург використовував яскраву мовну характеристику. Обидва персонажі були улюбленими героями іспанської сцени – глядачі завжди з величезним інтересом слідували за розвитком сценічних колізій, що розгорталися навколо бобо і грасіосо.

Лопе де Вега і Сервантес не перебільшували, називаючи Руеду родоначальником іспанського професійного театру. У його творчості відбулося головне – виникла довгоочікувана і така необхідна триєдиність “драматург – актор – публіка”. Життєво достовірні характери, структура п’єси, яка при втіленні на сцені забезпечувала цікавість публіки до розвитку сюжету – все це свідчило про те, що шлях для подальшого розвитку іспанського театру прокладено.

Зачинателем нової іспанської драматургії став **Мігель де Сервантес Сааведра** (1574–1616). Якщо звернення до життєвої тематики вже з’являється у творах Енсіни і Наарро, якщо пасос Лопе де Руеди сповнені правдивих сцен і в них починають діяти виведені з юрби типи героїв, то внесок Сервантеса у створення іспанського театру пов’язаний з тим, що гуманістичним ідеалам Відродження він надає високе поетичне звучання. Він став першим драматургом Іспанії, який прокладав у театрі шляхи до нового типу трагічного. Сервантес намагався створити трагедію на зразок античної. Найкращою серед них стала “**Нумансія**” (1583–1585). Автор у цій трагедії прославляє подвиг іспанського міста, всі мешканці якого прийняли героїчну смерть, аби не потрапити в полон до римлян. Трагедію позначає піднесений декламаційний стиль, строга ритуальність, алегоричність постатей, суворість і чіткість

мізансцен, а сюжет розвивається без докладно розробленої любовної інтриги та гумору. Такі риси трагедійного стилю Сервантеса робили його трагедії непривабливими для широкої публіки.

Створюючи свої п'єси, Сервантес завжди звертався до життя, малюючи правдиві реальні картини, виводячи своїх героїв просто з натовпу. Частково основи правдивого відтворення життя були закладені вже його попередниками – Енсіною, Лопе де Рuedою та ін. Але робили вони це здебільшого в “низькому стилі”, коли життя відтворювали у повсякденних побутових або анекдотичних проявах. А коли було потрібно проголосити зі сцени високу ідею, показати сильні пристрасті та драматичні зіткнення, драматурги “підносилися над землею і злітали в поетичну височінь”.

У 1580 р. Сервантес пише п'єсу “Алжирські звичаї”, яка стає першим національним твором іспанської драматургії. Для змалювання достовірної життєвої картини він використовує власні спостереження, накопичені під час участі у військовій кампанії проти турецької ескадри у поході на Туніс. П'єса “Алжирські звичаї” ґрунтується на реальних подіях, а серед дійових осіб фігурує сам автор – раб Сааведра. Пристрасне бажання показати ті жахи, які Сервантес побачив під час війни й алжирського полону, коли сам був солдатом, і стало запорукою створення першого національного полотна, цінність якого була радше не в дотриманні правил поетики, а в трагічній правді життя.

Постава п'єси на сцені одного з мадрридських театрів у 1580 р. продемонструвала, що реальне життя може стати предметом драматичної дії, а трагічне створюється не нарочитим нагнітанням жахів, а показом складної долі людей.

Окрім “Нумансії” та “Алжирських звичаїв”, Сервантес написав ще 8 комедій і 8 інтермедій. Серед них можна відзначити інтермедії “Ревнивий старий”, “Саламанська печера”, “Театр чудес”. Для них характерна жвавість дії, точність побутових замальовок, соковитість мови. Дійові особи – збіднілі ідальго, розпусні монахи, спритні шахраї, веселі дівиці, старі ревнивці, глупі

чоловіки. Сервантес вважав, що комедія повинна бути дзеркалом людського життя.

Найулюбленіший герой інтермедій Сервантеса – пікаро (так в Іспанії називали міських шахраїв). Пікаро присвячені інтермедії “Шахрай-вдівець” і “Біскаєць-самозванець”.

Якщо дати характеристику драматургічного доробку Сервантеса, то його п'єси загалом:

- позбавлені струнких сюжетних ліній, переповнені розповідним елементом і алегоричною формою;
- грішать нечіткою композицією, ескізністю у змалюванні характерів;

З численної галереї персонажів у Сервантеса не виділено головного героя.

Це, звичайно, анітрохи не применшує його внеску у формування національної іспанської драматургії. Необхідний синтез поезії і життєвої правди відбувся у творчості його наступника – Лопе де Веги.

Лопе де Вега (1562–1635). Його світогляд і мистецькі смаки формувалися під впливом античної культури та іспанського фольклору. Він став справжнім творцем національної іспанської драматургії і театру.

Неабиякі драматургічні здібності Лопе де Веги виявилися ще у ранньому віці. Батьки зуміли дати йому добру освіту: спочатку монастирську, а потім – класичну університетську. Як і більшість митців Ренесансу, він спробував себе у багатьох напрямках, але світову славу Лопе де Вега принесла драматургія. Він написав понад 1500 п'єс (деякі дослідники нараховують понад дві тисячі). Тут вражають надзвичайна працездатність і здібність драматурга: для створення однієї п'єси йому було достатньо двох – трьох днів.

Творча доля драматурга була щасливою – перед ним відкрилися двері всіх мадридських театрів. І саме завдяки драматургії Лопе де Веги цей період вважається “золотим віком” іспанського театру.

До Лопе де Веги на іспанській сцені і в драматургії існували комедії двох напрямів – побутові і комедії вимислу. Лопе де Вега зняв це протиріччя. Основними його новаторськими здобутками можна вважати те, що:

- в основу п'єс Лопе де Вега покладено соціально-політичні проблеми або проблеми приватно-побутові, що є в тісному зв'язку з історичним матеріалом;
- він підніс побутову тематику своїх творів до рівня поезії;
- фабула його п'єс набуває внутрішньої логіки і розвивається внаслідок природних вчинків героїв;
- мова персонажів, зберігаючи шляхетність, сягає простоти розмовної мови.

У творчості Лопе де Вега бачимо дві великі групи творів. До першої належать героїчні драми, так звані “драми честі” (доречно пригадати іспанську рицарську честь), до другої – комедії. Комедії Лопе де Веги – це комедії інтриги. Дія у таких комедіях розвивалася через ситуативні моменти, а не через характери персонажів. Саме розгортання інтриги, а не розкриття мотивів поведінки героїв у таких комедіях було основною рушійною силою. Якраз вони мали назву “комедії плаща і шпаги”.

Комедії драматурга мали переважно приватно-побутовий характер. Їхньою основною темою було кохання. В комедіях Лопе де Вега звучить ренесансний оптимізм і віра у можливість людського щастя; персонажі сміливо виборюють своє право на щастя, їхня енергія – енергія вільної людини – сконцентована на досягненні поставленої мети. Почуття, а не розрахунок керують їхніми вчинками.

Найяскравіше це втілено у комедії **“Собака на сні”**. Головна героїня – Діана не вбачає перешкоди своєму щастю з коханим Теодоро в його неродовитому походженні:

Щастя наше не в величі,
А у тому, щоб душа
вільну й щиру мала втіху.

Право кохати у героїв Лопе де Веги є запорукою їхньої свободи. Теодоро залицяється то до Марсели, то до Діани – він може відмовитися і від однієї, і від другої, але не від свого права кохати і бути коханим. “Собака на сні” – історія перемоги справжнього кохання над самолюбством. Кожен з головних персонажів (Діана і Теодоро), намагаючись здолати іншого, використовує обман – і при тому їх усе більше охоплює справжнє почуття.

Лопе де Вега не дарма цікавився імпровізаційною італійською комедією масок. Його комедії, як ні в кого іншого, сповнені легким диханням імпровізаційності. Він вірив у перемогу щирості в житті й на сцені. “Неможливо навчитися мистецтва поезії й кохання. Писати вірші і кохати можна лише за велінням природи”, – говорить герой комедії “Засіб проти нещастя” Абіндарраеса. А схвилювати глядача актор зможе лише тоді, коли буде сам схвилюваним – таку думку драматург висловлює у трактаті “Нове мистецтво писати комедії у наш час”.

У цьому ж трактаті Лопе де Вега виклав своє бачення сучасного театру та ті завдання, які перед ним стояли. Зокрема, саме з метою створення живої стихійної картини життя він виступив проти суворого поділу жанрів на високі і низькі.

Найдосконалішим зразком героїчної драми вважається твір Лопе де Веги **“Фуенте Овехуна”** (у перекладі з іспанської – “Овеча криниця”). За основу сюжету драматург узяв історичні хроніки, які розповідали про повстання селян Фуенти Овехуни у 1476 р. проти тирана-феодала, командора ордену Калатрави – Фергана Гомеса де Гусмана. Тому ця драма є рідкісним випадком, коли головним героєм виступає народ, селянська маса. Лопе де Вега незаперечно стоїть на боці народу і рішуче погоджується з правом селян на боротьбу з гнобленням і насильством. Змалювання повсякденної селянської праці – і сильних людських пристрастей, які наповнюють цю драму, свідчать, як легко поєднується у драматурга певна ідеалізація персонажів і відображення реальних ситуацій.

Іспанський філолог Менендес Пелайо вважав, що у драмі “Фуенте Овехуна” “народна душа говорить вустами Лопе”.

У художньому плані цей твір Лопе де Веги вважається вершиною його творчості. Тут поєднано три головні жанри іспанського театру: героїчна драма, драма честі і лірична комедія. Цей синтез яскравої театральної дії наповнювали натхненна поезія, сильні почуття і високі ідеї.

Герой драми честі **“Зірка Севілы”** Санчо Ортіс заради честі монарха повинен вбити свого найкращого друга Бусто. Король, даючи такий наказ, підступно використовує доблесть Санчо як зброю низької інтриги, яку спрямовує, щоб знеславити кохану Санчо – Естрелью. Лопе демонструє, що можна використати із злочинною метою героїчний ентузіазм, що тиранія тримається не лише на підлості й страхові, але й спекуючи піднесеними поривами. Санчо, усвідомивши свою провину, кидає виклик королю і дає йому урок справжньої честі. Виклик королю кидає й місто. Врешті-решт король осоромлений не тільки відважним лицарем, але й севільським людом.

Перу Лопе де Веги належать також комедії “Учитель танців”, “Ніч в Толедо”, “Набережна у Севілы”, “Молодик Каструччо”, “Що трапляється за один день” та багато інших.

Лопе де Вега втілює на сцені нові ідеали доби Відродження, створює образ нового пристрасного героя, людини честі. В основі його п'єс завжди лежить ретельне опрацювання психологічного стану героїв, найтонше нюансування розвитку пристрастей.

Ідеальне у Лопе ніколи не було ідилічним. У боротьбі за ідеал його персонажі проходили через битви з силами зла; рішуче, винахідливо й енергійно вступали вони у бій за своє щастя; фінальна перемога, завойована власним розумом і силою духу, завжди була радісною.

Лопе де Вега завершив розбудову нового національного театру, створивши, поряд із Шекспіром, неповторні зразки ренесансної драматургії, сила якої полягала у динаміці та яскравості дії, свіжості й соковитості поетичної мови, у різноманітті та глибині пристрастей.

Виборюючи своє кохання, обстоюючи честь, опираючись насильству і повстаючи проти зла, герої Лопе де Веги відверто виражають свій ідеал, свій погляд на життя. Царина суб'єктивного завжди у нього поєднується із світом високих істин.

Без сумніву, Лопе де Вега – видатний творець іспанської національної драми. Невід'ємні від пристрастей, виражені поетичною мовою і через динаміку театру, високі ідеї у Лопе де Веги набувають потужної зваблюючої сили і роблять його театр могутньою трибуною іспанського гуманізму.

Однак посилення соціальної кризи на початку XVII ст. починає ставити під сумнів гуманістичну віру у людину і впевненість у розумній організації суспільства. Іспанська драматургія після Лопе де Веги поступово змінює свою тональність, драматизм дедалі глибше проникає у твори його послідовників – Тірсо де Моліни і Педро Кальдерона.

Тірсо де Моліна (1583–16480) був духовною особою, доктором богослов'я; він посідав достатньо високе становище у церковній ієрархії. Йому належить “Історія ордену Милість”.

Тірсо де Моліна захопився театром ще у молоді роки, коли на столичній сцені Іспанії бачив неперевершені вистави Лопе де Веги у блискучому виконанні найкращих іспанських акторів. Він проголошував себе прихильником творчості Лопе, але його п'єси значно відрізняються від гармонійної життєстверджуючої драматургії його великого попередника. Якщо Лопе де Вега намагався розкрити у своїх комедіях красу життя, то Тірсо де Моліна насамперед передає у своєму театрі красу театру.

Досягнення Тірсо в галузі світської драматургії – це поважний доробок: 84 п'єси, сюжети яких, як правило, пов'язані з трактуванням теми гріха і небесного милосердя.

У драмі **“Республіка навпаки”** вже назва підкреслює, що світ перевернувся. Тут усе відбувається всупереч справедливості та здоровому глузду. Візантійська імператриця Ірена повертається до Константинополя

після перемоги над ворогом. Але її чекають не тріумф і шана, а щось цілком протилежне. Сенат відбирає у неї корону і віддає трон її синові Костянтину.

“Севільський баламут, або Камінний гість” – перша розробка сюжету про Дон Жуана. Пізніше цей безсмертний сюжет використовують Ж.-Б. Мольєр, О. Пушкін, Леся Українка, Е. Радзинський.

Сенс кохання героя Тірсо не в пориві безпосереднього почуття – це наслідок пожадливості до життєвих утіх. Дон Жуан не зачаровує, він ошукує свої жертви.

Герой Тірсо де Моліни зберігає життєву енергію і жагучі поривання – він дотепний, спритний і талановитий, але задовольняє свою спрагу до життя за рахунок інших людей.

Успіх цинічного перелюбника, який ховається під маскою палкого кабальєро, пояснювався тим, що в самому житті вже немає тих суспільних і моральних начал, які могли б приборкати безсоромного аристократа, він не боїться ані земної, ані небесної кари.

Ренесансна життєлюбність Тірсо де Моліни виявилася у веселій п’єсі **“Дон Хіль Зелені Штани”** – комедії інтриги, де персонажі весь час лицедіють (перевдягаються), і при тому в багатьох п’єсах роблять це для досягнення важливих цілей. Взагалі розіграші (особливо переодягання жінок у чоловіків) у ренесансній, зокрема іспанській комедії, має неабияке значення – тільки прикидаючись і хитруючи можна подолати патріархальні заборони.

Такий прийом використовує Тірсо у комедії **“Дон Хіль Зелені Штани”**. Донья Хуана, щоб повернути собі Мартіна, який свого часу дав їй обіцянку одружитися з нею і для якого батько знайшов грошовиту наречену, переодягнувшись, вдає з себе дон Хіля де Альборноса. Вона закохує в себе наречену Мартіна, Інєс. Далі відбувається ціла низка всіляких непорозумінь і плутанини, які влаштовує донья Хуана. Під іменем Дона Хіля бачимо і Мартіна, і ще декількох самозванців у зелених штанах. Хуана заплутує всіх: Мартін вважає, нібито його переслідує душа померлої Хуани або нечиста сила; закоханий в Інєс Хуан хоче вбити Хіля у зелених штанах; Клара – подруга Інєс

мріє, щоб він з нею одружився, а Караманчель, слуга Хіля-Хуани, вважає свого господаря чаклуном, здатним перетворитися у кого завгодно.

“Сади Хуана Фернандеса” за жанром також є комедією інтриги. Одна з головних героїнь – Петронілья – мріє привернути увагу Ернандо – нареченого іншої дівчини, який не тільки не підозрює про почуття Петронільї, але навіть не знає про її існування. Але за допомогою театральних травестій вона домагається неймовірного.

Вдаючи розкішного кавалера дона Гомеса, дівчина “задурила” голову Лаурі – нареченій Ернандо. Переодягнувшись знов у жіноче вбрання, Петронілья запевнює дону Ернандо, що Лаура зраджує йому з доном Гомесом – створеним нею фантомом. Усі втягнені в коло її гри, і гра того варта – героїня досягає своєї мети.

Зрозуміло, що сюжет у таких комедіях з переодяганням мав особливе значення. Тому у Тірсо пристрасті героїв розкриваються не стільки у психологічному, скільки у дієвому плані. Силу їхнього кохання визначають не почуття, а та заповзятливість і винахідливість, з якими вони добиваються своїх цілей.

Як уже згадувалося, посилення соціальної кризи поставило під сумнів гуманістичну віру в людину. У драматургію і театр дедалі частіше починають проникати трагічні мотиви.

У театрі Тірсо панує тверезіший, прозаїчніший погляд на життя. Його герої позбавлені поетичного ореолу. Він був критиком тогочасних звичаїв, але при цьому зберігав ренесансну життєрадісність, вважаючи, що вади його часу не витікають з людської природи, а є результатом моральної розбещеності, яку можна приборкати, спираючись на закони моралі і релігійний осуд.

Світ драматургії Тірсо де Моліна – це світ, у якому вже похитнулися соціальні та моральні підвалини. Світ гармонії у його п’єсах змінюється на світ плутанини. Герої Тірсо, породжені кризою ренесансної свідомості, вже не шукають ідеалу – вони намагаються насолоджуватися життям. Розпад ідеї ренесансної гармонії породжує не лише протиріччя при створенні образу

героя, а й руйнує синтез драматичного і комедійного начал у драматургії. Наслідком цього стає поляризація жанрів драми і комедії; це явище остаточно заявить про себе у наступному столітті.

Ще глибше трагічні протиріччя гуманістичного світосприйняття епохи Відродження були втілені у драматургії Кальдерона.

Педро Кальдерон де ла Барка (1600–1681) – великий іспанський драматург, останній представник іспанського театру “золотого віку”, діяльність якого припадає на добу пізнього Відродження, коли вже стали очевидними кричущі протиріччя часу. Він чуйно сприймав кризовий характер своєї доби і крах гуманістичних ілюзій. Педро Кальдерон де ла Барка, як і Тірсо де Моліна, продовжує справу Лопе де Вега – розбудову іспанської національної драматургії і театру. Він написав 120 драм і комедій, 80 ауто, декілька інтермедій і драматичні прологи.

Якщо творчість Лопе де Веги знаменує собою початковий етап блискучого, майже столітнього панування “національної драматичної системи”, то творчість Кальдерона – її кінцевий етап.

У своїх драмах він відображав песимістичний погляд на людину, притаманний періоду пізнього Відродження. Стрімкий крах іспанської державності, корупція бюрократичного апарату, фаворитизм, втрата частини заморських та європейських володінь, невдалі війни із Францією, сепаратистський рух у Каталонії, численні змови і повстання, розпад моральних підвалин, традицій та уявлень – усе це не могло не викликати серед іспанської інтелігенції почуття розгубленості, тривоги і скептицизму. З одного боку, тривало певне тяжіння до непорушних ідеалів, до піднесеного, до краси, а з іншого – поряд з цим прекрасно уживалася скептична формула “життя – сон, життя – комедія”. Однак Кальдерон намагається стримати свій скептицизм, вказуючи людині на її обов’язок виправдати земне існування добрими справами і вчинками. У творчість Кальдерона глибоко проникає один

з основних мотивів пізнього іспанського Відродження – поєднання жарту і гіркоти.

Для Кальдерона характерною є антиномія реалізму – ідеалізму. Будучи останнім великим поетом іспанського Відродження періоду його занепаду, він у своїй художній практиці намагається згладити цю антитезу, намагається на морально-релігійній основі дати примирливу концепцію світу.

Кальдерон обстоює концепцію єдності світської та філософсько-духовної літератури як “окрасу душі і розвиток розуму”. Християнська мораль у Кальдерона – можливість порятунку із тієї безвиході, у яку зайшла гуманістична думка, втративши віру у природну гармонію світу й людини.

Один з найзначніших драматургічних творів Кальдерона – драма **“Життя – це сон”** (1635). Ідея цієї драми вже не нагадує радісні, життєстверджуючі твори Високого Відродження. Основна її ідея полягає в переконанні – заради благополуччя в земному житті не варто відмовлятися від життя вічного.

Головний герой драми **«Життя - це сон»** - принц Сехисмундо – згідно з астрологічним пророцтвом повинен стати зрадником і тираном. Батько, польський король Басиліо, щоб уникнути здійснення лихого пророкування, діє начебто мудро й передбачливо, ув’язнюючи власного сина у башту, де минають його дитинство і молодість. Щоб з’ясувати достовірність передбачень, король Басиліо наказує напоїти сина сон-зіллям, перевдягнути його в шати принца і перенести до палацу. Пророкування збувається – прокинувшись принц поводить ся вкрай потворно: погрожує зброєю всім, навіть батькові, викидає одного з присутніх із вікна; ладен виявити цілковиту непогамованість у стосунках з жінками. Батько заради державної безпеки наказує знову дати Сехисмундо сон-зілля і повернути до темниці.

Прокинувшись у тюрмі, принц впевнюється у марноті мирського життя, він згоден, що життя – це сон, однак відмовляється повірити у те, що сном було і його кохання до Росаури. Краса перевиховує принца. Марноті буття протиставлено справжнє кохання до жінки. Тут відбувається істотна поправка

до концепції «життя - це сон». Життєствердне начало, породжене самою дійсністю, утверджене як принцип Ренесансу.

Коректує уявлення про життя як сон і сам автор драми, зображуючи реальне повстання. Народ повстав, довідавшись, що у Басиліо є син, а він хоче нав'язати своєму народові чужоземного принца Астольфо. Повстанці звільняють Сехисмундо, і, він, очоливши їх, розбиває батькове військо. Але всупереч пророцтвам оракулів Сехисмундо не карає, а дарує життя батькові, Росаурі, Астольфо і оголошує свою політичну програму, яка покладе край усобицям.

Зміст сцени повстання змушує повернутися до початку п'єси, коли Сехисмундо докоряв небесам, що вони дарували йому менш свободи, ніж іншим. Кальдерон дає можливість неоднозначно оцінювати й трактувати сюжетні колізії і вчинки героїв, виявляючи протиріччя між реальністю і сентенцією «життя – це сон».

Сехисмундо сам висловив і майже подолав ці протиріччя. Головний герой (а разом з ним і Кальдерон), сумнівам протиставляють необхідність чину. Спантичений експериментами батька, він сумнівався, чи було реальністю очолене ним повстання, але тим не менше принц доходить важливого висновку, який можна сформулювати так: “діяти в ім'я добра, ось що є істотним” – незалежно від того, є життя сном, чи ні.

У п'єсі стверджується також ідея перемоги «свобідної волі» над будь-яким пророцтвом. Внутрішня свобода Сехисмундо доводить, що насильницькі засоби «мудрого» Басиліо – помилкові, а пророцтва виявляються жалюгідними.

У драмі “**Лікар своєї честі**” (1633) йде мова про те, як за правління легендарного короля Педро Справедливого дворянин на ім'я дон Гутієрре вбиває свою дружину донью Менсію на підставі самої лише підозри у подружній невірності. Він залишає живим інфанта дона Енріке, з яким дружина начебто зрадила його. Помста за подружню невірність в цьому випадку не має нічого спільного з помстою “через ревності”: для іспанця

трактування проблеми честі мало специфічний характер. І герої іспанської драми XVII ст., навіть ремствуючи на закони честі, розглядають дотримання їх як свій найперший громадянський обов'язок. Усі людські почуття підпорядковані честі. Честь підкоряється лише міркуванням найвищого порядку. Один з попередників Кальдерона відзначав, що не можна вбивати того, хто тебе зневажив, якщо ця особа потрібна державі або війську. Це чітко вказує на суспільний характер помсти. Дон Гутієрре не позбавляє життя інфанта дона Енріке, бо той “є особою, потрібною державі”.

Концепція ілюзорності людських уявлень про сенс буття, яка проходить через усі твори Кальдерона, пов'язана з його власним сприйняттям життя як незбагненої сутності. Творчість цього драматурга довела можливість поєднання поетичної стихії і глибокої філософської думки. Кальдерон створює новий тип драми, яка за напруженістю конфлікту є близькою до трагедії. Він зумів вмістити у свою образну систему, найгострішу проблематику століття; його гуманізм має християнське забарвлення. Необхідно враховувати, що в Іспанії гуманістичні ідеї пов'язані з релігійною тематикою, і це особливо помітно в образотворчому мистецтві: досить згадати полотна Ель Греко, Сурбарана і Рабери.

“Дама-невидимка” (1629) – це Кальдеронова комедія про кохання, побудована на припущенні в можливість існування двох світів – реального, де правлять закони честі, і вигаданого, комедійного, захищеного за стінами будинку з потаємними дверима. У світі вигаданому, містифікованому “чаклує” весела донья Анхела, дама-невидимка. Це світлий і радісний світ.

У світі реальному кохання – це не високе почуття, а дрібні витівки, а важливим тут є лише кар'єра і питання честі. Всіх героїв реального світу хвилюють лише ділові клопоти. Від реальних життєвих проблем персонажі ховаються у будинку з потаємними дверима, де для них виникає інша, містифікована дійсність. Інтрига комедії будується на створенні моменту містифікації, пов'язаному з бажанням дами розважитися і опинитися “невидимкою” в кімнаті сусіда. Це створює веселі непорозуміння та ситуації,

комічний ефект від яких посилюється через змішання реальних ситуацій з таємничими подіями, що змушує героїв говорити про втручання потойбічних сил у їхнє життя.

П'єси Кальдерона позбавлені того оптимізму і демократичної тональності, що є у п'єсах Лопе де Веги. Усвідомлення складності, суперечності людини є основою світогляду Кальдерона. Недарма про Кальдерона кажуть – “останній поет Відродження”.

Основний жанр його п'єс – філософська драма, де протиставлення земного і духовного закінчується перемогою релігійних ідеалів (“Стійкий принц”, “Життя – це сон”, “Лікар своєї честі” чи народно-революційна драма “Саламейський алькальд”).

Драма **“Стійкий принц”** побудована на народних переказах, які оспівують подвиг християнина, португальського принца XV ст. дона Фернандо, що потрапив у заручники до невірних. Він відмовляється від свободи, ціна якої – віддати мусульманам місто Сеуту. Його віддають у рабство, виснажують найважчими каторжними роботами, але стійкий Фернандо зносить усе смиренно і так само смиренно гине. Згідно з легендою, мучеництво Фернандо забезпечує його братові, португальському королю Альфонсо взяття Танжера. Прах мученика Фернандо урочисто повертають на батьківщину.

Кальдерон значно ускладнює сюжет народного переказу і створює драму, де ліричне начало стало так само важливим, як і драматичне. “Стійкий принц” належить до найграндіозніших задумів Кальдерона. Деякі дослідники відносять п'єсу до релігійно-філософських драм, вбачаючи у ній насамперед апофеоз всеперемагаючої віри, яка дає людині безсмертя. Інші дослідники усе ж вважають “Стійкого принца” “драмою честі”. Такі дискусії можна пояснити тим, що у драмі зліто декілька тем, які прояснюють одна одну. Найбільший інтерес представляють дві з них – тема свободи людського духу і тема честі. Перша пов'язана з прагненням Кальдерона вирішити загадку смерті, друга – з вирішенням загадки життя. Свобода у тлумаченні Кальдерона – це свобода

стоїка, заснована на аскетизмі, подоланні плоті духом, а відтак нужди, примусу, фізичних прагнень. Такий ідеал свободи Кальдерон повною мірою виразив у “Стійкому принці”. Смерть для Кальдерона не є страшною: на його думку, духовного “Я”, вкоріненого глибоко у вірі, не можна зруйнувати. Кальдерон не вбачає катастрофи, коли людина, згідно з власною свобідною волею, розлучається з земним життям. Це катастрофа хіба що для слабких духом, для тих, хто чіпляється за “короткі миттєвості життя”.

Другою ретельно розробленою темою “Стійкого принца” є тема честі, що нерозривно пов’язана зі служінням своєму народові, з патріотизмом, вона теж починається з перемоги людини над самою собою, над бідами, що чатують на неї, і тим самим веде до перемоги над смертю. Без рішення цієї другої теми перша не мала б жодного сенсу. Свободи людського духу можна досягнути через зразкове життя. Власне, свобода і безсмертя – це і є зразково, героїчно і чесно прожиті життя. Таке життя, за Кальдероном, прирівнюється до честі. У цьому випадку тема честі є лише однією із сторін теми свободи людського духу.

Інфант дон Фернандо, португальський принц, є втіленням цих ідей Кальдерона. Кальдерон розробляє у п’єсі найдокладнішу шкалу моральних чеснот ідеальної людини і громадянина свого часу. Драматург виходить поза станові, національні та релігійні рамки. Честь виступає тут як необхідна риса будь-якої людини. Саме на честі ґрунтується гідність і високе благородство людського життя. Через таке розуміння честі розкривається головна ідея п’єси.

Німецькі романтики нарекли Кальдерона “поетом честі”. З усіх можливих важелів гармонійного суспільного устрою Кальдерон обирає ключове категоріальне поняття честі. Честь, як універсальний моральний принцип поведінки окремої людини – від короля до селянина, набуває у Кальдерона значення основного регулятора соціальних відносин, фундаменту суспільного блага.

Оцінюючи творчість Кальдерона, необхідно враховувати такі особливості: підпорядкування всіх його художніх задумів (незалежно від

жанру) політичному і філософському раціоналізму. Цей раціоналізм надавав театру Кальдерона соціальну і філософську злободенність. Але водночас під нашаруванням ідеології у його п'єсах чітко проступає загальнолюдське позачасове начало. Гуманізм Кальдерона пов'язаний з передовими ренесансними ідеями, а також з народно-демократичними традиціями іспанського народу, що склалися у багатолітній боротьбі за національну свободу і громадянські права.

Але в Іспанії, навіть доби пізнього Відродження, зберігалася віра у природне благородство людської натури. Гуманістичний ідеал в іспанській драматургії “золотої пори”, незважаючи на всю гостроту драматичних конфліктів, набував характеру аскетичного і релігійного. А ствердити віру у кінцеву перемогу людини в умовах жорстокого світу зміг лише англійський театр.

Іспанський театр, хоч і не зміг виразити з належною силою кризові і трагічні аспекти життя, як це зробила англійська драматургія, проте виразно розкрив життєрадісне, здорове, гармонійне начало людського буття.

Англійська драматургія і театр доби Відродження

Англійський театр сформувався пізніше від італійського та іспанського, але на рубежі XVI–XVII ст. створив мистецтво, ідейна зрілість якого зумовлена зрілістю самого історичного процесу – процесу рішучого ламання феодальних форм і закладення основ буржуазного суспільства.

Віру гуманістів у справедливе, гармонійне суспільство, яке повинно бути створене після перемоги над феодалізмом, руйнувало саме життя. Прогресивний з погляду подальшого економічного розвитку країни перехід від феодалізму до капіталізму для широких народних мас був трагічним.

Крупні мануфактури підірвали підвалини ремісничої праці. У країні створилася величезна маса безробітних; ще жорстокішою, ніж за феодальних форм господарювання, стає експлуатація. Поряд із старим нелюдським законом про стану нерівність виникає новий поділ населення за принципом нерівності майнової. Становище народних мас було особливо трагічним тому, що нові кайдани одягли на людину, яка щойно звільнилася від середньовічної кабали, на людину, яка жадала свободи і боролася за неї, вперше усвідомивши себе господарем власної долі.

Сила такої людини і буде показана в англійському театрі, особливо у період його блискучого розквіту, пов'язаного насамперед з драматургією Шекспіра.

Ранній англійський театр. Театр англійського Відродження народився і розвивався на майдані, на народній **сцені площі**. В Англії періоду раннього Відродження (початок XVI ст.) ще можна було нерідко зустріти постанови **середньовічних містерій, мораліте, фарсів (інтерлюдій)**.

Гуманістичний рух формувався в Англії у процесі запеклої боротьби з католицизмом, як виразників реакційної ідеології феодалізму. Боротьбу вела королівська влада за підтримки буржуазії. Завдяки цьому гуманізм висловлював свою антиклерикальну критику відверто, використовуючи також народні й придворні театри. Як згадувалося вище, найпоширенішими були звичні для сприйняття жанри – **мораліте і фарси (інтерлюдії)**, вони користувалися значно більшою популярністю, ніж релігійні містерії середньовіччя.

Поступово на основі цих жанрів **формується театр** і драматургія англійського Відродження.

Так мораліте стає основою для поступового розвитку суто англійського жанру цієї доби – жанру **драматичної хроніки**. Її формуванню сприяло введення до сюжетної структури мораліте соціальної тематики.

Першою **англійською драматичною хронікою** вважають п'єсу **“Король Джон”** (1540), автором якої є Джон Бейл. У п'єсі зображується

боротьба короля Джона проти Риму. Поряд з історичною особою Джона у ній діють традиційні алегоричні персонажі мораліте. Втім, в окремі моменти дії вони перетворюються у реальних осіб. Король Джон захищає Англію від зазіхань Риму. Риму допомагають Заколот, Удавання, Корисливість та Узурпація. Узурпація – це папа Інокентій III, Заколот – Стівен Ленгтон, єпископ, що повстав проти Джона, а Корисливість – папський кардинал Пандульф. Удавання – персонаж, вдягнений монахом, підносить королю отруту, і той вмирає. На сцені з'являється Істина, щоб проголосити осанну покійному, а кермо влади відразу переходить до рук Царственої Величі, тобто – Генріха VIII.

“Королю Джону” Бейла ще властиві схематизм і умовність старих форм, характерних для мораліте. Це проявлялося в абстрактній манері театральної гри. Хоча ще не було відтворено реальної картини соціального побуту і людських пристрастей, творці театру починали розуміти, що рамки старої форми затісні для нового змісту.

Власне кажучи, “Король Джон” – перший досвід історичної драми в англійському театрі доби Відродження.

Митці тієї епохи у пошуках нових форм, які б могли втілити нові ідеї, використовували й інший середньовічний театральний жанр – фарсові **інтерлюдії**. Це була своєрідна гостра зброя проти папства. Особливо уїдливі інтерлюдії належали перу **Джона Гейвуда** (1495–1580) – придворного поета, музики й організатора видовищ. Він був першим актором-драматургом англійського театру.

Серед інших творів Дж. Гейвуда необхідно відзначити особливо цікаві інтерлюдії **“Продавець індульгенцій і монах”, “Чотири П”, “Забавна комедія про мужа Джоана, дружину його Тіб і про священника сера Джона”, “Розум і безумство”, “Гра кохання”, “Гра про погоду”, “Благородство і знатність”**. У цих коротких веселих сценках, крім сатирично змальованих священнослужителів, діяли добродушні селяни, хитрі спритні селянки, шахраюваті рознощики, аптекарі та інший сільський і міський люд.

Характери персонажів-шахраїв інтерлюдій Дж. Гейвуда не виходили за межі їхнього типового окреслення. Для написання п'єси йому було достатньо анекдота чи комічного діалогу. Проста, неவிбаглива дія його п'єс робила їх схожими з середньовічними інтерлюдіями. Але в стару форму драматург вкладав новий зміст, виступаючи як гуманіст-демократ, засуджуючи вади феодального суспільства.

Сюжети інтерлюдій Дж. Гейвуд будував навколо розмаїтої плутанини, тому й основною рушійною силою розвитку дії серед персонажів був шахрай.

Інтерлюдії Джона Гейвуда – це своєрідна ланка між старим і новим театром Англії.

Новий рух у царині театрального мистецтва розпочався в Англії, подолавши канони та обмеження середньовічних жанрів, а також засвоївши на сцені досвід ренесансної культури у тому вигляді, в якому вона розвивалася в Італії. Це сприяло активному засвоєнню античності. В Англії з'являються школи з вивчення латини, де драматургію Плавта і Сенеки, поезію Петрарки, Аріосто, новели Боккаччо і Банделло читають в оригіналі. Інтерес до античного мистецтва й літератури викликав потребу перекладів давньоримських трагедій і комедій. Античну драматургію тепер уже англійською мовою виставляли у школах, коледжах, при королівському дворі, у домах аристократів. Світська ренесансна комедія і трагедія розвивалися через університетські постанови античних трагедій та комедій, що їх готували студенти і вчителі.

Англійські гуманісти у створенні ученої комедії пройшли шлях аналогічний до того, який пройшли італійські “університетські уми”.

У результаті знайомства з античним та італійським досвідом на англійській сцені з'являються перші зразки **національної драматургії** – комедії і трагедії.

Автором першої англійської комедії “Ральф Ройстер Дойстер” був **Ніколас Юдолл**; першої англійської трагедії “Горбодук” – **Томас Нортон** і **Томас Секвілл**.

Відлік часу буття нової англійської трагедії починається з 1562 р. Цього року було поставлено першу в Англії учену трагедію – “Горбодук”, яку створили два студенти – **Томас Нортон і Томас Секвілл**.

Учені юристи Т. Нортон і Т. Секвілл запозичили сюжет для своєї трагедії з легенд давньої Британії. Середньовічний переказ автори обробили у злободенно-політичному аспекті, й він віддалено нагадував сюжет майбутньої трагедії Шекспіра “Король Лір”.

Король давніх британців Горбодук поділив королівство між двома своїми синами. Старший, вважаючи себе несправедливо обділеним, вбиває молодшого. Їхня мати знищує старшого сина, який позбавив життя її улюбленця. Далі розвиток сюжету відбувається через криваві події, жорстокі вчинки, агресивне протистояння між героями трагедії. Але вбивства на цьому не закінчуються: обурені піддані королівства здіймають бунт, вбивають Горбодука та його дружину. Васали короля придушують бунт та розв’язують міжусобну війну.

За своєю стилістикою “Горбодук” написано в дусі кривавих трагедій Сенеки.

Ключові повороти в дії трагедії – розподіл королівства між двома синами Горбодука, боротьба за владу, вбивства, помста, повстання – втягували усю країну в криваву руйнівну війну. Сюжет ставав своєрідною ілюстрацією сумних наслідків роздробленості, що призвела до міжусобиць, і виражав ідею трагедії – необхідність єдності держави. Автори проводили думку про неприпустимість поділу держави і необхідність сильної централізованої королівської влади. Усе це розкривало основну тему трагедії – прославлення королівської влади. Автори зберегли повчальність і відверте моралізаторство середньовічного жанру, що було доречним при розкритті головної теми і акцентувало ідею захисту історичної справедливості.

Якщо сферою комедії було приватне життя, то в англійській трагедії, починаючи з “Горбодука”, запановує соціально-політична тематика.

Складна побудова трагедії при поставі включала алегоричні пантомімічні сценки, які демонстрували силу більшості.

“Горбодук” – перша політична й перша кривава трагедія доби англійського Відродження, що поклала початок розвитку цього жанру в англійському театрі.

Підставою для розвитку англійської **комедії** були давньоримська комедія Плавта й Теренція та англійська “учена комедія”. Творцем англійської комедії став **Ніколас Юдолл** (1505–1556) з п’єсою “**Ральф Ройстер Дойстер**” (написана у 1553 р.). У цій комедії помітний вплив Плавта. Але не варто зводити характер комедії “Ральф Ройстер Дойстер” лише до запозичень. У ній ми зустрічаємо сучасні англійські звичаї та інтереси. Тоді вона мала актуальне звучання і неабияке значення для становлення нової англійської комедії.

Головний герой комедії Юдолла – зубожілий дворянин з величезним рицарським гонором та амбіціями. Через одруження з заможною Констанс він хоче повернути собі багатство. Саме це його бажання і створює у комедії цілу низку сумнівних, брутальних і одночасно кумедних ситуацій, через які автор показує яскраву картину звичаїв англійського міста першої половини XVI ст.

Творячи сценічні характери, драматург також частково спирається на принципи комедіографії Плавта. Найперше це стосується образу слуги-пройдисвіта, який будь-що і завжди ошукує свого господаря. Певні паралелі з плавтівським хвалькуватим воїном проглядають і в образі головного героя комедії. Але, попри певну схожість з античними прообразами, Ральф Ройстер Дойстер був цілком сучасним персонажем.

У створенні комедійних колізій “Ральфа” простежується і зв’язок з народною фарсовою традицією. Але загалом комедія Юдолла виходила далеко за межі фарсу і давала ширше зображення дійсності. Їй були притаманні яскраво виражені життєві риси і національний колорит. Відтоді основною сферою дії комедії стає приватне життя.

Ніколас Юдолл на англійському матеріалі створює суто англійську комедію. Особливої уваги у цій комедії заслуговує життєво достовірний образ головного героя.

Теми, характери, конфлікт, які створив у комедії Юдолл, а в трагедії Томас Нортон і Томас Секвілл, стали основою для подальшого наближення жанрів комедії і трагедії до реального життя.

Театр “університетських умів”. Драматургія, створена за прикладом античних зразків, не могла дати рішучого поштовху для виникнення нового театру. Для цього необхідно було, щоб:

- на сцену прийшли п’єси нового суспільного змісту;
- з’явився новий герой, який би вступив у боротьбу за свої права;
- відбувся синтез гуманістичного мистецтва з народним – тобто синтез відкритого в учених книгах з тим, що існувало в мистецтві на площі.

Таке перетворення здійснила наступна генерація “університетських умів”. Творцями нової англійської драми були вихідці з демократичного середовища, випускники Оксфорда й Кембриджа, які стали професійними письменниками. Їхні імена – Марло, Кід, Грін. Оскільки всі троє навчалися в університеті, їх називали **“університетськими умами”**. Через них здійснюється синтез гуманістичної та народної ліній – в тому сенсі, що діячами площадного театру стали люди високої культури. Старий поділ на учених авторів-аристократів і постановників текстів для народного видовища було ліквідовано.

Кристофер Марло (1564–1593) – родоначальник англійської ренесансної драми. Найперше назовемо тут трагедію **“Тамерлан Великий”**.

Боротьба Тамерлана проти “володарів землі” і його перемоги – не так реальні історичні події далекого минулого, як могутній приклад здатності людини піднятися на вершину “ієрархії життя”.

Трагічно величне у театрі Марло ще невід’ємне від жорстокого: там, де ступила нога великого завойовника, ллється кров, а щоб дати синам приклад відваги, він завдає сам собі рану і демонструє їм потоки власної крові.

Показуючи грандіозну перебудову світу, Марло використовує епічно-піднесену стилістику. Тамерлан у Марло справжній герой Відродження – він наділений дієвою волею, могутнім темпераментом і динамікою думки, та при тому – несе явний відбиток епічної описовості.

За законами епічної поезії побудовано і сюжет трагедії. Тут немає того, що називається особистим моментом долі героя.

Наявність епічного начала характерна для ранніх зразків ренесансної драми. Воно, безперечно, послаблювало дію і наділяло її елементами наївної архаїки. Але при тому, епос збагатив нову англійську драму широким охопленням історичної тематики, крупними характерами, піднесеною поетичною мовою.

Марло також належать трагедії “Трагічна історія доктора Фауста” і “Едуард II”.

“Трагічна історія доктора Фауста” (1588) сконцентрована на змалюванні величчя людської думки і жадобі надлюдського знання. Дія трагедії побудована на тому, що самоствердження доктора Фауста поволі призводить до трагічної самотності і до втрати віри у власні сили. Фауст готовий віддати свою душу за абсолютне знання. У фіналі він сам виносить собі вирок, тому що зробив вибір між Чеснотою і Гріхом не на користь людини.

У трагедії **“Едуард II”** (1592) автор залишає сферу легендарних сюжетів і долає умовності наративної композиції. Драматург звертається до матеріалу історичних хронік. Герої “Едуарда II” змальовані реалістично і розмовляють простою та стриманою мовою.

Цією трагедією Марло впритул підводить англійську драму до жанру історичних хронік, який згодом отримав блискучий розвиток у творчості Вільяма Шекспіра.

Не менш популярними у цей період були і постанови п'єс **Томаса Кіда** (1558–1594) – представника так званих “університетських умів”. Його перу, як вважають дослідники, належать п'ять п'єс: “Іспанська трагедія”, “Ієронімо”, “Трагедія Солімана і Персиди”, “Помпей Великий і прекрасна Корнелія”.

У своїх трагедіях Т. Кід зберігає традиції “кривавої драми”; для них характерні жорстока помста, придворні інтриги, бурхливі пристрасті, підступність. Але, незважаючи на підкреслений мелодраматизм і зумисну театральність, вони проникнуті моральним пафосом. Цей “моральний” аспект у кривавих драмах також наближав англійську драматургію до її найвищих зразків – шекспірівських трагедій і хронік.

П'єси **Роберта Гріна** (1558–1582) написані у дусі романтичних трагедій. В основі його драм – переважно історичні сюжети. Перу цього драматурга належать такі п'єси, як “Монах Бекон”, “Іаков IV”, “Альфонс, король Арагонський”, “Вексфільдський польовий сторож”.

Роберт Грін заклав основи нового типу ренесансної трагедії і комедії. В його драматургії з народної сцени прозвучали важливі ідейні, філософські і моральні істини. У його творах з'являється титанічний герой, мужній і сміливий. Але цей герой не мав гуманістичної зацікавленості долею народу, тут бракувало зв'язку між особистим самоствердженням і усвідомленням відповідальності перед суспільством. Йшлося хіба що про здатність вийти з-під феодалної залежності або підпорядкування Церкви.

Творчості Гріна не був притаманним трагічний пафос. Як правило, його п'єси мають щасливий фінал. Доволі значним у них є комічний елемент, який Грін органічно пов'язував з основними лініями сюжету. Для драматургічної стилістики Гріна характерні складні інтриги і паралельні дії. Саме ці риси драматургії Гріна закріпилися у практиці театру англійського Відродження.

Попередники Шекспіра заклали основи нового типу ренесансної трагедії та комедії. По-перше, вони включили у драматургічну тканину дії важливі ідейні, філософські і моральні істини. По-друге, вивели на сцену титанічного

героя, мужнього і сповненого зухвалої відваги – людину нового складу. Портрете – встановили головний принцип національної драми – її зв'язок з англійською історією, побутом, звичаями. Таке прагнення до реалізму було вимогою народної сцени, для якої, попри всю умовність форм, життєвість – основний закон мистецтва. Органічне поєднання нових ідей і поетичної форми з “англійським змістом” зробило театр близьким і зрозумілим широкій демократичній аудиторії.

Вільям Шекспір (1564–1616). Зруйнування феодалних основ суспільства призвело до його демократизації. Перемога над Іспанією і розгром “непереможної Армади” у 1588 р. були справою не стільки королівської влади і аристократичного воїнства, скільки середніх і нижчих прошарків англійської нації.

Історичні воєнні перемоги поступово формували новий тип людини, найяскравіше відбитий у драматургії пізнього англійського Відродження. Це смілива і сильна особистість, майже легендарний герой, який вступив у жорстку боротьбу за власну свободу.

Тема боротьби героїв за гуманістичний ідеал, ледве накреслена у ранній англійській драмі, повністю була втілена у творчості Вільяма Шекспіра. У його драматичних хроніках, трагедіях, комедіях реалізовано позитивну програму англійського гуманізму.

Творчість Шекспіра відкривала перспективи для подальшого розвитку театру і драматургії через **соціально-філософське** осмислення життя, глибоке розкриття **внутрішнього світу** людини і якнайяскравіше його відтворення. Буття світу і людини у всій повноті, з усім трагізмом і прекрасною величчю, Шекспір відобразив у своїй драматургічній творчості. Він відтворив не лише парадний офіційний бік історії, але і широку картину життя народу.

Філософська основа театру Шекспіра – ренесансний гуманізм. Він відкидав будь-які форми пригнічення, передбачаючи антилюдяність нового, буржуазного суспільства. Він не приймав ані деспотичного свавілля

феодалних лицарів, ні хижачького індивідуалізму нового часу. Свідченням цього були персонажі його трагедій – Річард III, Яго, Едмонд.

Шекспір стверджує природну красу і досконалість людини Відродження, яка обстоює право на щастя і свободу для себе та інших, яка здатна досягнути суть буття і безстрашно вступити у бій зі злом, як це зробили Гамлет, Отелло і Лір. Для Шекспіра лише та людина по-справжньому є величною, душевні сили якої звернені до благих цілей.

Осягаючи трагічну сутність світу свого сучасника, Шекспір не відмовляється від гуманістичних мрій про гармонійне суспільство вільних і прекрасних людей. Його гуманізм – гуманізм воїна, борця, філософа, який вірить у кінцеву перемогу правди і людяності.

Творчість Шекспіра народна за самою своєю природою. Коріння його драматургії сягає в історію плебейського фарсу. Він пише свої п'єси для лондонського простолюдю, що заповнював його "Глобус" (так називався Театр Шекспіра). Гуманістичний світогляд драматурга об'єктивно виражав інтереси народних мас.

Шекспірівський ренесансний реалізм полягав у здатності до широких історичних узагальнень, в оголенні головних протиріч часу, у збереженні невичерпної віри в людину. У таких проявах реалізм міг утвердитися лише в добу, яка сама потужно розкрила протиріччя цілого століття; у добу, яка зіткнула старі феодалні сили з новими, капіталістичними, штовхнувши народні маси у море лиха, і одночасно подала незліченні приклади гнівного протистояння. Відображаючи реалії свого часу, Шекспір при тому підносився над повсякденним побутом до висот поетичних узагальнень, що давало йому змогу розкрити глибинні конфлікти і ставити найболючіші питання доби.

Геніальний творець людських характерів, Шекспір своїх героїв змальовував і в найвищих злетах, і в страшних падіннях. Уся правда про людину, хай би якою та правда була трагічною, до кінця висловлена у творах геніального англійця.

Умовно творчість великого драматурга (його перу належать 37 драматичних творів – трагедій, комедій, історичних хронік) можна поділити на 3 періоди. Дослідники встановили приблизну хронологію творчості Шекспіра, яку наводимо нижче.

I період

- 1589-1590 «Генріх VI», перша частина
- 1590-1591 “Генріх VI”, друга і третя частини
- 1592-1593 “Річард III”
- 1592-1594 «Комедія помилок»
- 1593-1594 “Тіт Андронік”
“Приборкання норовливої”
- 1594-1595 “Два веронця”
“Марні зусилля кохання”
- 1594-1596 “Король Джон”
“Річард II”
“Ромео і Джульєтта”
“Сон літньої ночі”
- 1596-1597 “Венеціанський купець”
“Генріх IV”, перша частина
“Віндзорські насмішниці”
- 1598-1599 “Багато галасу з нічого”
“Генріх IV”, друга частина
“Юлій Цезар”
“Генріх V”
“Як вам це сподобається”

II період

- 1600-1601 “Гамлет”
- 1601-1602 “Дванадцята ніч”
“Троїл і Крессіда”

1602-1603	“Кінець діло хвалить”
1604	“Міра за міру” “Отелло”
1605	“Король Лір”
1606	“Макбет”
1606-1607	“Антоній і Клеопатра”
1607	“Тімон Афінський”
1607-1608	“Коріолан” “Перикл”

III період

1609-1610	“Цимбелін”
1610-1611	“Зимова казка”
1611	“Буря”
1612-1613	“Генріх VIII”

Перший період (1590–1600) – оптимістичний. Гуманістична віра у природну доброту людини, довіра до вільного розвитку особистості, очікування скорої перемоги усезагальної гармонії – таким було світовідчуття Шекспіра у цей період. Основні жанри, в яких він працював з 1590 по 1600 р., були комедії та історичні хроніки. У цей період також була написана трагедія “Ромео і Джульєтта”.

Комедії цього періоду сповнені радістю, сміхом, веселощами, поетичним коханням. Їхня атмосфера – це свято ренесансної особистості, вільної і прекрасної. Така комедія народилася у найоптимістичніший момент англійського Відродження і тому відбила найкращі риси доби, втілила мрії гуманістів у живу плоть поетичної казки, де реальні конфлікти часу неминуче вирішувалися в дусі ідеалів гуманізму. Відбита віра у природну доброту людини. Можна сказати, що вона наповнена сонячним ренесансним світовідчуттям.

Комедії Шекспіра містять у собі всю багатобарвність життя: піднесений романтизм почуттів співіснує поряд з іронічним розумом, буфонада – з серйозними драматичними подіями.

Присутні тут і сатиричні мотиви, але вони не схожі на їдку ущипливість традиційних звинувачень у комедії. Сміх Шекспіра виражає не гнів і суперечливість, буйну радість життя здорових і щасливих людей. Але його герої не лише піддаються веселошам, вони також закохуються, думають, плачуть, обурюються, воюють з ворогами.

“Комедія помилок”, “Приборкання норавливої”, “Сон літньої ночі” – це лише неповний перелік найоптимістичніших комедій Шекспіра.

Комедія **“Дванадцята ніч”** – остання жартівлива комедія Шекспіра. Але закінчується вона далеко не загальними веселошами, а сумною піснею меланхолійного блазня. Згодом у комедіях Шекспіра посилюються драматичні моменти, а носії зла, які протистоять героям, робляться дедалі небезпечнішими.

Другим жанром, у якому активно працює драматург у перший період своєї творчості, були **драматичні хроніки**. Серія Шекспірових хронік – це єдина багатоактна драма, яка охоплює минуле Англії за три століття, і в центрі якої – конфлікт королівської влади з феодалними баронами.

Основа хронік у своїй суті також оптимістична, незважаючи на те, що тут ллється багато крові і відбуваються вкрай похмурі події. Вони славлять торжество цілісності національної держави, заперечуючи середньовічні звади.

У хроніках **“Генріх VI”** і **“Річард III”**, наприклад, Шекспір відобразив події феодалної війни Червоної і Білої троянд 1455–1485 р. У цей самий період написано **“Король Джон”, “Генріх IV”, “Генріх V”, “Річард II”**, в яких драматург відтворює найбільш драматичні моменти англійської історії періоду феодалізму.

Матеріалом для створення цих п'єс Шекспірові слугують **“Хроніки Англії і Шотландії”**.

Усі хроніки Шекспіра, проникнуті ідеєю необхідності державної єдності, відображають процес формування англійської нації і становлення англійської абсолютної монархії. Вказуючи на згубний характер феодалських міжусобиць, у всіх своїх хроніках Шекспір проводить ідею неминучості перемоги централізованої державної влади над феодалською анархією.

Суттєвою особливістю цих п'єс Шекспіра є те, що відтворення історичного минулого проектувалося на сучасну дійсність. Він обирав такий історичний матеріал, який дозволяв йому поєднувати зображення конфліктів, характерних для феодалської доби, з розкриттям психології людей Відродження. Феодалське свавілля героїв шекспірівських хронік нагадувало буржуазний індивідуалізм людини XVI ст.

Необхідно відзначити і величезний інтерес Шекспіра власне до особистості монарха. Через його п'єси-хроніки проходить ціла галерея віценосних осіб Англії і Шотландії від XIII до XVI ст. Без сумніву, політичний ідеал Шекспіра – цілісна держава, керована мудрим королем. Ідеальним, на думку Шекспіра, є такий король, який поєднує державний розум і волю з моральною досконалістю. Шекспір впевнений у нероздільності політики і моралі. Політична проблема влади набувала у Шекспіра, як і в його попередників, морального звучання.

Проблематику, характери, теми та ідеї хронік Шекспір у подальшому з неперевершеною досконалістю розвине у трагедійних творах другого періоду.

Єдина трагедія, яку написав драматург у перший період творчості, – **“Ромео і Джульєтта”**, де стихії феодалської ворожнечі, середньовічним забобонам протистоїть світ життєрадісних молодих людей Відродження. Зіткнення двох світів призводить до трагічних наслідків, але однак це велична поема всепереможного кохання, сила якого підносить юних героїв над повсякденням. Шекспір зобразив найвищий вияв цього великого почуття – кохання безмежне, яке руйнує закони феодалської ворожнечі. Джерелом нового світогляду у **“Ромео і Джульєтті”** стає саме любов. Залишаючись пристрасною, якою вона була у комедіях Шекспіра, любов набувала у трагедії найвищої

духовності. Доброта виступала головною контрсилою супроти ненависті. Зіткнення двох концепцій життя – феодальної та гуманістичної – породжувало трагічну зав'язку п'єси.

Юні герої вирости і живуть у середовищі одвічної ворожнечі між їх родинами. Монтеккі і Капулетті вже забули, з чого розпочалася між ними люта звада, але вони фанатично воюють один з одним, і все життя міста-держави Верони триває під знаком ненависті, за законом родової помсти. Нелюдської моралі дотримується не лише старше покоління. Найлютішим послідовником принципу кривавої помсти у трагедії є Тибальд. Він охоплений почуттям ненависті до Монтеккі просто за те, що вони належать до цієї родини.

Друга група персонажів трагедії хоче жити за іншими законами. Таке бажання виникає не як теоретичний принцип, а як природне живе почуття. Так несподівано спалахує взаємне кохання молодого Монтеккі і юної Капулетті. Вони легко забувають про ворожнечу своїх родин; почуття, яке охопило їх, миттєво руйнує стіну ворожнечі і відчуженості, що розділяла їхні родини.

Джульєтта, покохавши Ромео, мудро розмірковує про те, що його походження не має для неї жодного значення. Ромео ладен відмовитися від родового імені, якщо воно буде перешкодою для його кохання. Меркуціо, друг Ромео, також не схильний підтримувати міжусобицю, що роздирає Верону на два непримиренних табори. Він, до речі, є родичем герцога, а той весь час намагається напоумити ворогуючих, погрожуючи покаранням за порушення миру і спокою у Вероні.

Противником ворожнечі є також монах Лоренцо. Він береться допомагати Ромео і Джульєтті, сподіваючись, що їхній шлюб послужить початком примирення родів.

Отже, прихильникам закону кровної помсти протистоять люди, які бажають жити інакше – підкоряючись почуттям любові і дружби.

Таким є один конфлікт трагедії. Інший відбувається у родині Капулетті. За звичаями того часу, вибір пари при вступі до шлюбу сина або доньки здійснювали батьки, не рахуючись з почуттями дітей. Так це відбувається у

сім'ї Капулетті. Батько обрав у чоловіки Джульєтти графа Париса, не питаючи на це у доньки її згоди. Джульєтта намагається противитися батьковому вибору; намагається уникнути нав'язаного їй шлюбу, скориставшись хитромудрим планом, який запропонував монах Лоренцо.

“Ромео і Джульєтта” в історико-моральному плані має важливе значення. У ній зображено спротив доньки волі батька. Капулетті виходить при цьому з практичного розрахунку: Парис – родич герцога Верони, і шлюб Джульєтти з ним є вигідним для родини. Але Джульєтта бореться за своє кохання.

Зіткнення цих двох принципів відбиває злам в особистих і сімейних стосунках, що відбувався у добу Відродження. Реально в ті часи право на шлюб з любові ще не набуло свого права. Але Шекспір протиставив його шлюбу з волі батьків і шлюбу за розрахунком, викликаючи у глядачів свого театру співчуття гуманістичній ідеї свободи вибору.

“Ромео і Джульєтта” – не просто красива історія трагічного кохання. Твір Шекспіра стверджує передові для того часу життєві принципи гуманізму у суспільному та особистому житті. Припинення феодалного розбрату, мир і порядок у державі – такою є соціальна основа трагедії. Ствердження кохання як основи сімейного життя – такою є моральна ідея, що стверджується Шекспіром.

Мистецьку силу трагедії визначає майстерність, яку Шекспір виявив у створенні характерів. Хоч би якою невеликою була роль того чи іншого персонажа, Шекспір знаходить деталі, щоб відрізнити його від інших. Головні дійові особи виступають як яскраві індивідуальності. В образах Джульєтти і Ромео втілена глибока життєва правда і справжня поетичність.

Юна Джульєтта, наділена духовним багатством, не по літах розумна, її серце відкрите для великого почуття. Але водночас вона безпосередня, що природно для дівчинки її літ, вона смілива і рішуча. З двох закоханих саме вона активніша. Самі обставини складаються так, що їй потрібно знайти вихід

зі становища, в якому вона опинилася, коли батько категорично вимагав її згоди на шлюб з Парісом.

Рішучість, притаманна Джульєтті, проявляється і в тій трагічній сцені, коли вона за порадою монаха Лоренцо випиває снодійний напій, і тоді, коли прокинувшись у склепі, бачить мертвого Ромео. Без вагання дівчина накладає на себе руки, тому що жити без Ромео вона не може. Просто, без патетики поводитьсь Джульєтта у годину останнього вибору.

Надзвичайно цілісний, навіть героїчний образ Джульєтті – живе втілення юного кохання, що не знає компромісів, кохання, що перемагає перешкоди і страхи, її кохання дійсно могутніше за смерть.

Ромео є гідним такого кохання. Йому сімнадцять, він старший за Джульєтту, але душа його так само чиста. Їх зустріч на балу у Капулетті була короткою, але пристрасть охоплює обох відразу. Відтепер Ромео бажає у житті лише одного – бути поряд з Джульєттою. Перешкоди доводять його до відчаю, і Лоренцо потрібно докласти чимало зусиль, щоб привести юнака до нормального стану.

Смерть Ромео і Джульєтті так вражає їхніх батьків, що вони готові піти на перемир'я і нарешті припиняють ворожнечу. Так любов двох юних героїв змінює світ дорослих. Те, чого не міг добитися герцог своїми погрозами і покараннями, відбувається під впливом жахливої кончини Ромео і Джульєтті. Цей трагічний урок змушує батьків зрозуміти всю жорстокість і безглуздість ворожнечі. Кохання Ромео і Джульєтті перемогло варварський звичай кривавої помсти. Але надто великою виявилась ціна.

Трагедія “Ромео і Джульєтта” – один із вражаючих актів творчого одкровення у всій історії світового мистецтва. Вона не мала попередніх зразків, вона продемонструвала собою новий, небачений доти тип трагедії. Сюжет Шекспір запозичив з італійської новели. Але цей сюжет драматург розгорнув на широкому тлі соціального життя і розкрив у характерах, сповнених пристрастей і молоді енергії.

Незважаючи на те, що закохані гинуть, їхнє чисте почуття перемагає, їх віра залишається непохитною. Сили, що знищили героїв, належать минулому, а Ромео і Джульєтта – останні жертви середньовіччя, що вже відходило. Примирення Монтеккі і Капулетті над тілами закоханих уособлювало неминучу перемогу Ренесансу.

На рубежі XVII–XVIII ст. ідеальний світ комедій виявляє свою ілюзорність, на зміну приходять трагічне прозріння. У світогляді Шекспіра і в англійському гуманізмі в цілому відбувається трагічний. Радісні комедії, що оспівували красу й досконалість людської природи, змінюються повними болем і гніву трагедіями, що свідчать про крах гармонійної концепції світу і людини, про розбиті надії гуманістів.

Трагічні колізії у Шекспіра виходять за межі приватних стосунків і долі героїв. У його драматургії йдеться про всеосяжні проблеми, про зіткнення, у яких разом із людьми беруть участь могутні сили буття, природні стихії – начебто уся світобудова стає суб'єктом трагічної дії.

З 1600 р. по 1608 р. триває **наступний період** творчості Шекспіра. Це доба трагедій, доба “Гамлета”, “Отелло”, “Короля Ліра”, “Макбета”. Шекспірівські герої починають розуміти, що світ безнадійно хворий і в ньому панує зло. Трагедії цього періоду просякнуті відчаєм і болем за людину. Гамлет, Отелло, Лір приречені на загибель; марні їхні сподівання знайти вихід, тому що Клавдій, Яго і Едмонд панують у житті.

Загибель героїв “Ромео і Джульєтта” була зумовлена ворожими зовнішніми обставинами і безмежністю їхнього кохання. Але це були внутрішньо цільні особистості; тим часом уже Гамлет, і ще більше Лір – особистості, у чий поведінці помітні протиріччя. Причина їхньої загибелі не лише зовнішня. Є щось у характері кожного з них, що відіграє важливу роль у їхній трагічній долі.

Гуманістичні ілюзії відкинуто, але віра в ідеали гуманізму збереглася. Самою своєю загибеллю – а гинуть вони борючись – герої Шекспіра стверджують велич і непереможність людського духу. Героям трагедій

другого періоду протистоїть дійсність нового часу. Вони опиняються у дисгармонійному, розірваному, враженому сумнівами світові.

Одне з найглибших літературних втілень життя у всій його складності і загадковості Шекспір здійснив у своїй трагедії **“Гамлет”**. Вона овіяна ореолом надзвичайної значущості і збуджує думки про корінні питання буття. Для сучасників **“Гамлет”** був насамперед драмою кривавої помсти, історією про те, як принц датський помстився за вбивство свого батька і захоплення королівського трону. Глядачів шекспірівського **“Глобусу”** хвилювало: зуміє Гамлет здійснити свою помсту – чи вбивця короля раніше вчинить розправу над Гамлетом.

І сьогодні **“Гамлет”** викликає величезну цікавість, але не стільки розвитком подій та інтриги, скільки філософським осягненням життєвих проблем. Гамлет став одним з найулюбленіших образів світової літератури і театру. Навіть більше, він перестав бути персонажем старовинної трагедії, і його сприймають як живу людину, добре знайому багатьом людям. Довготривале життя трагедії пояснюється не лише її художніми достоїнствами, але й величезним багатством змісту, різні вияви якого виступають на перший план залежно від суспільних умов і породжених ними настроїв.

У трагедії **“Гамлет”** головним є не виняткові за грандіозністю і жорстокістю зовнішні події, а те, що відбувається у свідомості героя. В його душі розігруються драми не менш болісні й жаскі, аніж ті, що відбуваються з різними дійовими особами п'єси.

Трагедія Гамлета – це трагедія пізнання людиною зла. До певного часу існування Гамлета було безтурботним: він жив у родині, де панувало взаєморозуміння, кохання батьків, він сам покохав і втішався взаємністю чарівної дівчини, мав друзів, з захопленням вивчав розмаїті науки, любив театр, писав вірші; попереду його чекало велике майбутнє – королівський трон і влада.

Аж раптом усе почало руйнуватися. У розквіті сил помирає його батько, король Данії. Не встиг Гамлет пережити це горе, як його спостиг другий удар: мати, яка наче до безтями кохала батька, менше ніж через два місяці вийшла заміж за брата покійного і розділила з ним трон. І третій удар: виявилось, що короля вбив саме його брат Клавдій, щоб заволодіти короною і дружиною.

Гамлет переживає глибоке потрясіння: знищено всі ідеали й цінності, що робили для нього життя змістовним і сповненим сенсу. Нещастя, що впали на нього, змусили Гамлета по-новому подивитися на життя. У його свідомості з небувалою гостротою постають питання: чого вартує життя? що є смерть? чи можна вірити у кохання і дружбу? у чому полягає причина нещастя, які пригнічують людину, чи можна їх уникнути і знищити зло? чи варто боротися – може, краще примиритися з цим?

Ось про що ця п'єса. І саме за це вона визнана однією з найвизначніших філософських трагедій. “Гамлет” – це роздуми про те, як відкривається людині життя у його трагічних проявах.

Одна з головних проблем трагедії – це проблема людського буття і намагання автора з'ясувати, “що таке людина?” Пошуки відповіді на це запитання пов'язані з загальною світоглядною концепцією гуманізму. Філософія гуманізму стверджувала діяльне життя в ім'я блага, справедливості, знання і краси. А саму людину вважали центром світобудови, найдосконалішою істотою на землі.

У цьому був переконаний і Гамлет, доки нещастя, породжені зрадою і підлістю, не почали ламати його істоту. Під їхнім впливом він змінив погляд на життя і природу людини. Потрясіння, яких зазнає Гамлет, похитнули його віру у людину, породили роздвоєність свідомості. Так, з одного боку для Гамлета людина є “вінець усього живого”, з іншого – “квінтесенція праху”. Між двома цими суперечливими оцінками міститься ідейний стрижень трагедії. Подвійне розуміння природи людини персоніфіковано в інших учасниках трагедії (Клавдій – убивця Короля, придворний Полоній –

“жалюгідний, метушливий блазень”, друзі Гамлета – Розенкранц і Гільденстерн, що стали добровільними шпигунами, брат Офелії – Лаерт та ін.).

Підступність цих людей не так вражає Гамлета – вони чужі для нього, по-справжньому його потрясає те, що рідна матір виявилася причетною до світу зла. Болісне розчарування вплинуло на ставлення Гамлета до коханої – Офелії, почуття до якої були щирими. Але приклад матері, яка зрадила сімейні і кровні узи, приводить Гамлета до сумних висновків: жінки надто слабкі, щоб витримати суворі життєві випробування. У поведінці Гамлета щодо Офелії з’являються риси знуцання. Єдине, що він може порадити дівчині – “піти у монастир”, вийти з порочного кола придворного життя. Відречення Гамлета від Офелії пов’язане також з побоюванням, що кохання відволікатиме його від здійснення помсти, а Клавдій і Полоній використають її у боротьбі проти нього.

Особливості характеру самого Гамлета найкраще передано у міркуваннях Офелії. Вона впевнена, що від природи принц наділений рисами благородного лицаря, державного мужа і вченого. Але, з гіркотою зазначає Офелія, все це у минулому. Потрясіння зрадою і вбивством, розчарування у людях поступово ведуть Гамлета до душевного розладу. Взввши на себе місію месника, він, як людина здатна до узагальнень, розуміє, що зло не лише в Клавдії. Весь світ наскрізь пронизаний скверною.

Гамлет виступає як самотній борець за справедливість. Він бореться проти своїх ворогів їхніми засобами. Протиріччям у поведінці героя є те, що для досягнення своїх цілей він використовує прийоми удавання, як і його супротивники, і – як не парадоксально – заради благородної мети стає винуватцем смерті декількох людей; але в очах усіх він залишається морально чистим, тому що переслідував благородну мету, і зло, яке він чинив, завжди було відповіддю на підступність його противників.

Ще одна тема потужно звучить у п’єсі – тлінність усього сущого. Смерть панує у цій трагедії від початку і до кінця. Вона з’являється з моменту появи Привида вбитого Короля; далі гине Полоній, потім Офелія; їдуть на вірну

смерть Розенкранц і Гільденстерн, від отрути помирає Королева, гине Лаерт, вістря шпаги Гамлета сягає Клавдія. Вмирає і сам Гамлет, ставши жертвою підступності Лаерта і Клавдія.

Динамічна й напружена дія п'єси завершується сценою чотирьох смертей. Гине вся королівська родина. Трон Данії позбувається володаря.

Через усю трагедію проходить також тема театру. Гамлет багато розмірковує про природу акторського мистецтва; мандрівна трупа, що з'являється у королівському замку, грає важливу роль у розвитку сценічної дії, допомагає Гамлету викрити злочинність Короля. Театром цікавляться Розенкранц і Гільденстерн. У молоді роки Полоній брав участь у студентській виставі. Гамлет пам'ятає монологи з п'єс і сам дещо пише для театру. Але найцікавішим є те, що героєві самому доводиться грати роль, яку він добровільно бере на себе: роль безумця.

“Гамлет” – трагедія прозріння. Ренесансний гуманізм проходить тут випробування жорстокими істинами “вивихнутого віку”. Всі події (смерть батька, заміжжя матері, таємниця злочину Клавдія) глибоко потрясли героя, підштовхнули його до переоцінки цінностей. Гамлет опинився оком в око з трагічною істиною буття.

Через свою особисту драму Гамлет осягнув трагедію всього людства. Йому відкрилося, що у світі безроздільно панує зло. Але принц не хоче миритися зі злом – йому властиве почуття відповідальності перед людством і перед самим собою. Для нього важливим є не помста, а пізнання причин панування у житті зла. Зрозуміти світ – саме у цьому головний герой трагедії вбачає свій основний обов'язок. Не меч, а думка є зброєю Гамлета. А сила Гамлета і його мужність – у безстрашності пізнання.

Усвідомлюючи недосяжність ідеалів свого часу, Гамлет тим не менше зберігає їм вірність.

У трагедії “Отелло” Шекспір розкриває історичні колізії доби Відродження. Трагічними антагоністами, породженими однією і тією ж добою, в “Отелло” виступають герої – Отелло і Яго.

Довірливість Отелло – не примітивність, а вияв гуманістичної мудрості, світла віра в людей.

Образ Яго – це не просто образ негідника. Яго – філософ зла, він упевнений у своєму праві на підлість. Свобода людини Відродження обертається зворотнім боком. На думку Яго, вільна людина набула право не лише примножувати добро, а й право творити зло. Так найвеличніша ідея доби перетворюється у виправдання аморальності.

Яго пробудив в Отелло ненависть до людини, а ненависть до зла і породжує прагнення покарати зло. Втративши віру в ідеал, він дійшов до відчаю, душевна криза осліпила Отелло. Не здатний керуватися розумом, він потрапляє в глибинь некерованих пристрастей.

Якщо Гамлет, пізнавши дисгармонію світу, стає могутнім суб'єктом дії, то Отелло, серце якого сповнене гармонії, стає об'єктом дії. Суб'єкт дії в “Отелло” – воля і розум Яго. Він наступає, він філософствує. Його мета – зруйнувати духовний світ і душевний спокій Отелло, останню цитадель ненависної Яго гармонії. Отелло потрапляє в сіті хитрого негідника, тому що не знає сумнівів і вагань. Істина для нього – даність, яка не потребує перевірки.

Ревнощі Отелло – не банальна причепливість чоловіка до жінки. Його ревнощі мають зовсім іншу природу. Отелло вбиває Дездемону, але кохання продовжує жити у його серці. Кохана вмирає, але не помирає любов. Таким чином, перемога Яго є неповною, незавершеною. Зруйнувавши гармонію у душі Отелло, Яго, убогий душею, не міг зрозуміти, що й зруйноване кохання може існувати, адже почуття Отелло знищити неможливо, воно продовжує жити навіть у палаючому ненавистю серці.

Жоден герой трагедії Шекспіра не здійснює такого важкого злочину – свідомого вбивства найдорожчої людини. Отелло-жертва і Отелло-кат – ці два аспекти образу трагічно перехрещуються, і тому герой викликає не тільки співчуття, але й осуд. І все ж Отелло можна радше виправдати, а не осуджувати. Вбиваючи Дездемону, він суб'єктивно карав зло, зраду, брехню.

Вбиваючи Дездемону, він душив Яго. І сплачував за злочин безконечно високою мірою страждань.

З усвідомленням вчиненого зла він жити не може, і по суті вмирає ще до того, як здійснює акт самогубства.

У фіналі трагедії вмирає Отелло, Яго живий, але на цьому історія їх ворожнечі не закінчується. Яго зазнає подвійної поразки: його злочин викрито, і йому не вдалося задовольнити свої низькі бажання, не вдалося побудувати своє благополуччя на нещасті Отелло. Він зазнає моральної смерті: хай би якою трагічною була помилка одуреного ним Отелло, істина торжествує.

“Король Лір” – трагедія космічного масштабу. Потойбічні сили явлені і в “Гамлеті”, але там вони слугують тлом для головного – духовної драми, яку переживає герой. У “Королі Лірі” трагедія героя також стоїть у центрі, але більшою мірою, ніж у “Гамлеті”, всі стихії природи беруть участь у перипетіях життя знедоленого монарха. І в “Королі Лірі”, і в “Гамлеті” герой перебуває на тій межі, де його свідомість опиняється під загрозою. Але Гамлет, сповнений безмежної скорботи, ще утримувався у межах розуму, лише вдаючи безумця.

Старий Лір на якийсь час втрачає розум. Однак його безумство не просто затьмарення розуму. Саме у години божевілля Лірові відкривається вся гіркота життя гостріше, виразніше, ніж це було йому доступно тоді, коли він був у зеніті влади й могутності.

Як і в “Гамлеті”, трагедія короля полягає у намаганні збагнути природу зла, що царює у світі. Як і в “Гамлеті”, у центрі трагедії “Король Лір” конфлікти усередині родини, на полюсах – любов і влада.

Дія розвивається дуже стрімко. Глядачі ледве встигають познайомитися з ситуацією, як уже один за одним виникають два конфлікти – у королівській родині і в родині наближеного до неї вельможі. Далі вже не так суттєво, як і з чого все розпочалося. Перший конфлікт зав’язується навколо рішення короля Ліра: він віддає корону і землі двом лицемірним, цинічним донькам – Гонерільї

і Регані, які чи не одразу ж виганяють батька з дому, позбавляючи даху над головою.

Другий конфлікт пов'язаний з розгортанням подій у родині Глостера – батька Едгара та Едмунда. Рятуючи своє життя, втікає з батьківського дому оббріханий Едгар, а невдовзі жорстокий Едмунд віддає батька на поталу ворогам короля, щоб заволодіти його титулом і багатством.

Моральна та суспільна сутність трагедії – розпад усіх “природних” зв'язків. Сімейний, родовий зв'язок дійсно є природним, але природним у ту добу вважалися і васальні відносини у феодальному суспільстві: підлеглість селян рицарям та поміщикам, рицарів – баронам і князям, а баронів і князів – королю.

Глостер уже на початку трагедії максимально чітко окреслює головну причину лиха того часу; вона, на його думку, полягає у тім, що похитнулася уся система феодального устрою. Отже, Шекспір, зображаючи два сімейні конфлікти, змальовує трагедію усього соціального устрою, який безповоротно приречений на загибель.

Особливість Шекспіра як художника – його вміння зобразити великі соціальні конфлікти. Він не обмежується показом загальної ситуації, але розкриває історичні процеси у тісному взаємозв'язку з долями окремих людей, кожна з яких змальована з великою життєвою правдивістю і майже завжди з психологічною глибиною. Особисті мотиви поведінки персонажів Шекспір виявляє чітко, хоча і не кожна дійова особа представлена з вичерпною глибиною.

Найповніше в трагедії виявлена душевна драма Ліра, однак характери й почуття інших персонажів пророблені не так ретельно. Найменше можна дізнатися, що відбувається у глибині серця найпривабливішої серед дійових осіб – Корделії, третьої доньки Ліра. Очевидно, така “закритість” відповідає характерові Корделії, яка не схотіла пояснити батькові-королю свою несподівану для нього відповідь. Характеру Корделії притаманне виявляти

себе не так через слова, як через вчинки. А велемовність її сестер – Гонерільї та Регани – насправді не відкриває їхніх думок, сестри лицемірні й облудні.

Ключовий образ трагедії – буря й злі стихії, що розбушувалися у природі, суспільстві, людських душах. Трагізм “Ліра” є всезагальним, вселенським. Світовий лад кинуто в хаос і руїну. Пройшовши через безмежні муки і тяжкі випробування, Лір навчився співчувати і співпереживати. Опинившись на межі безумства, він спізнає прозріння, змінює свої уявлення про світ. Лірові відкривається потворність суспільства, де людей оцінюють не за внутрішніми достоїнствами, а за силою влади і багатства, які їм належать. Позбувшись королівства, Лір стає людиною. Він втратив велич влади, але набув справжньої людської величі. Саме це й надало йому стійкості сприйняти трагізм існування.

Змістова суть трагедії “**Макбет**” – історія поступового і неухильного розпаду людини, омертвіння душі. Героя трагедії неможливо визначити ані як “позитивний”, ані як “негативний” персонаж. Макбет, як і Лір – “жертва потворного розвитку”, жертва тих протиріч, які виростили на ґрунті нового буржуазного суспільства.

Макбет – людина того суспільства, де одним із засобів утвердження особистості є її панування над іншими. Наділений якостями мужнього воїна і талановитого полководця, він вважає, що людиною він може бути лише ставши королем – на відміну від Ліра, який вирішив відмовитися від влади задля того, щоб повною мірою відчувти власну людську гідність. У прагненні до влади – корінь честолюбності Макбета. Але шлях до трону лежить через злочин: Макбет повинен вбити короля Дункана, щоб заволодіти його короною. Макбет не відразу наважується на це. Хитра, підступна леді Макбет врешті-решт запевняє чоловіка, що його прагнення, по суті, є... людяним.

Макбет сподівався згодом зняти з себе провину царевбивства через мудре управління народом. Але він помилявся. Душевні муки і втрата людяності обернулися карою: скрізь йому ввижаються вороги, навіть у власній тіні. А скоєний злочин вимагав уже нових. Макбет розуміє, що зруйнував своє життя.

Він намагається знайти втрачену духовність і моральність, але дарма. Тому і смерть зустрічає як визволення від непосильного тягаря, який сам поклав на свою душу.

Леді Макбет вирізняється серед шекспірівських героїнь своєю крайньою мужеподібністю. Вона одержима невгамовним честолюбством і жадобою влади. Якщо Макбетові притаманне вагання, то вона від самого початку непохитна і спонукає чоловіка до рішучих дій, зневажаючи його за повільність і відкидаючи всі моральні сумніви, що стримують його. Леді Макбет – цілісний характер, вона несхитна, як скелі її рідної Шотландії, наділена шаленою енергією, величезною силою волі і не знає меж у своїх честолюбних задумах.

Ідея п'єси в тому, що з певними моральними засадами людина, скоївши злочин, сама прирікає себе на духовні страждання. Макбет убиває короля, але віднині його до самої смерті переслідуватиме усвідомлення провини, і він ніколи не знайде спокою. Леді Макбет, яка також не витримує тягаря скоєних злочинів, божеволіє.

Етична проблематика поєднується у “Макбеті” з політичною. Як у “Гамлеті” і в “Королі Лірі”, Шекспір засуджує самовладдя і самовладців. Повстання проти Макбета, яке очолюють Малькольм і Макдуф, є ствердженням необхідності й справедливості законного захисту людських прав.

Зображуючи трагізм життя і безмірні страждання героїв, трагедії Шекспіра не пробуджують відчаю. Гуманістичне мистецтво, навіть коли воно зображує силу зла, розкриває велич і красу людини, яка в муках знаходить глибоке розуміння життя у найрізноманітніших його аспектах.

Складний шлях Гамлета приводить його до загибелі, але в пам'яті читачів і глядачів залишається не стільки смерть принца, скільки постать посправжньому благородної людини, яка шукає рішення важких проблем. Головне в його образі – чесність перед самим собою, шляхетність намірів, сила думки.

Хибні вчинки і поведінка Ліра очевидні від самого початку, але неможливо не перейнятися співчуттям до нього. Страждання доводять його до потьмарення розуму, але за тим приходять духовне просвітлення, у якому оголюється справжня велич особистості короля.

Третій період творчості Шекспіра – **романтичний** (1608–1612).

У пізніх п'єсах втілено утопічну мрію про прийдешню перемогу гуманістичних ідеалів. Шекспір не може позбавити людство надії, але його романтичні драми все ж таки позбавлені сонячної життєрадісності комедій першого періоду.

У реальному світі трагічні колізії неможливо розв'язати, тому Шекспір шукає рішення життєвих конфліктів у фантазії, утопії. Це період “Зимової казки” і “Бурі”. Шекспір створює казкові світи, де проблеми трагічної дійсності розв'язує сила мрії на користь людської особистості. Людина у драмах цього періоду постає очищеною, піднесеною, а у фіналі торжествує мудра, добра казка.

“Буря” – найбільша з п'єс третього періоду творчості Шекспіра. У цій філософській символічній п'єсі Мудрець і маг Просперо на своєму чарівному острові влаштовує виставу, де всі ролі розіграні безплотними духами, а сама вистава нагадує фантастичне сновидіння.

Силою дивних чарів Просперо збирає на острів своїх ворогів, які колись скинули його з престолу і ледве не позбавили життя. Він спочатку збирався помститися, але поступово бажання помсти поступається в його душі перед силою значно могутнішою – милосердям. Сенс цієї драми Шекспіра у рятівному прощенні, у прощенні, яке здатне своєю силою переступити через помсту і врятувати хворе людство. “Буря” – своєрідне світло надії, яка виникає по той бік трагічного відчаю.

Але говорячи про ілюзорність буття, приреченого на смерть, Шекспір не говорить про його безглуздість і безплідність. Світом у п'єсі править царственний мудрець; поетичний простір п'єси створюється через протистояння і боротьбу двох контрастних мотивів – “бурі” і “музики”.

Шаленству природних стихій і егоїстичних пристрастей протистоїть музика всесвітньої гармонії і людського духу. “Бурю” приборкує “Музика” і змушує її скоритися.

Пізньоренесансна англійська драматургія. Сучасники Шекспіра.

Кінець XVI – початок XVII ст. ознаменувався загостренням соціальних протиріч, напруженою боротьбою між дворянством, що занепадало, і буржуазією, яка дедалі більше набирала сили. Це спричинило кризу гуманістичних ідеалів і не могло не позначитися на мистецтві й культурі.

Театральне життя Англії цього періоду було складним і суперечливим. Криваві трагедії, сатиричні комедії, драми, придворні пасторалі, фантастичні трагікомедії, напівпрстойні фарси, політичні алегорії, історичні хроніки, античні сюжети, пародії – такої строкатості жанрів англійська сцена ще не знала.

Серед багатьох художніх течій у пізньоренесансній драматургії Англії можна виділити дві основні – “демократичну” та “аристократичну”.

“Демократичну” представляла драматургія Бена Джонсона, “аристократичну” – п’єси Френсіса Бомонта і Джона Флетчера.

Бен Джонсон (1573–1637) – виходець із демократичного середовища; він пройшов шлях від каменяра до актора і драматурга. Один з найосвіченіших людей свого часу, Джонсон добре розумівся на античній класиці і на сучасній йому літературі. Саме він дав коротку і чітку оцінку творчості Шекспіра: “Він належить не одному нашому століттю, але всім століттям”.

В історію театру Бен Джонсон ввійшов як творець англійської сатиричної комедії. Твори Джонсона відобразили поворот у духовній історії англійського гуманізму, його трагічне прозріння. На зміну поетичній радісній комедії Шекспіра прийшла достовірно-побутова звинувачувальна комедія Бена Джонсона.

Крах ренесансних ілюзій Шекспір відобразив у трагедіях, Джонсон – у комедіях.

Як знавець античної драматургії, Бен Джонсон прийняв традиції античної комедії. Спираючись на міркування римських авторів, він створив свою теорію комедії, висунувши обов'язкові вимоги: повчальність, життєва правдоподібність, типізація характерів.

Проблема типізації характерів особливо цікавила драматурга. Розмірковуючи над цією проблемою, він вводить нове поняття, новий принцип побудови характеру – гумор (тут необхідно врахувати смислове наповнення поняття “Humor”, яке у Джонсона означало “норов”). За Джонсоном “Humor” – головна риса, що визначала всю поведінку персонажа. Його комедії – комедії гуморів, недарма дві з них так і називаються – “Всяк у своєму гуморі” та “Всяк поза своїм гумором”. Відомі й такі його п'єси, як “Епісін”, де гумор зводиться до дивацтва, та “Вольпоне, або Лисиця”, де гумор Вольпоне набуває рис певної демонічності і робить його генієм крутійства і філософом корисливості.

Через усі комедії проходить думка драматурга про несумісність гуманістичних ідей та уявлень з реальною дійсністю. А істинною основою його “Humor” є гіпертрофований, доведений до абсурду індивідуалізм. Розвінчання неприборканого індивідуалізму стало основною темою комедій Джонсона.

Аристократичний напрям у драматургії представляли **Френсіс Бомонт** (1584–1616) і **Джон Флетчер** (1579–1625). Вони були провідними драматургами трупи “Слуги лорда Камергера”, що виступали в театрах “Глобус” і “Блекфайєрс”. Співпрацюючи з 1608 р. по 1613 р., вони започаткували новий напрям в англійській драматургії. Першою їхньою спільною п'єсою була “Трагедія дівчини”. Як і в багатьох інших трагедіях, вельможні пани представлені тут насильниками і жорстокими підступними особами. Егоїзму та аморальності автори протиставляють честь як єдиний засіб зберегти людську гідність.

Бомонтові і Флетчеру належать комедії: “Нагорода жінці, або Приборкання приборкувача”, “Високомірна” та інші. Головна тема цих комедій – кохання, заради якого герої вдаються до всіляких хитромудрих

вивертів. Їхні комедії не позбавлені ліризму, в них завжди є інтрига, пов'язана з обманом і переодяганням.

Комедія “Нагорода жінці, або Приборкання приборкувача” написана у дусі полеміки з комедією Шекспіра “Приборкання норовливої”. Але її персонажі не веселі і життєлюбні герої, як це було у Шекспіра, а спритні хитруни, які дбають лише про власне задоволення. При цьому необхідно відзначити драматургічну майстерність Флетчера – в основі комедії блискуча інтрига, одне комічне положення з калейдоскопічною швидкістю змінюється іншим, створюючи смішні і цікаві ситуації.

Новаторством драматургії Бомонта і Флетчера був розвиток жанру трагікомедії. Найвідоміша з трагікомедій – “Філастр”. Крім того, Флетчер написав трагікомедії “Король і не король”, “Закоханий безумець”, “Вірнопідданий”, “Дружина на місяць” та ін.

Флетчер і Бомонт створювали п'єси різних жанрів, для яких характерною була гострота драматичних ситуацій, динамічна жива дія. Драматурги змальовували світ, в якому втрачено моральні принципи і панує гонитва за насолодою.

Цинізм і індивідуалістичне свавілля сучасної їм людини не лякало обох драматургів, а лише викликало доброзичливу посмішку. Ренесансний гуманізм у їхній драматургії перетворюється на проповідь гедонізму. Герої п'єс Бомонта і Флетчера живуть бездумно, поспішаючи отримати від життя максимум утіхи, ними керують потреби плоті, а не духу.

Організація театральної справи. До появи перших стаціонарних театральних приміщень вистави показували у готельних дворах – глядачі стояли всередині готельного двору, заможніші – на галереях, що оточували готельний двір. Біля протилежної від входу у двір стіни актори будували сцену і грали вистави. Швидко зростало міське населення Англії, особливо Лондона, і було спраглим видовищ, тому театр ставав однією з головних міських розваг.

В одного з організаторів театральної справи – **Джеймса Бербеджа** – виникає ідея побудувати спеціальне театральне приміщення. Міська влада неохоче сприйняла пропозицію: театр ще з часів середньовіччя вважався явищем не гідним добродійної людини і джерелом непристойності. Але долаючи всі формальні перешкоди, Бербедж все ж таки реалізував свій задум: у 1576 р. відкрився перший стаціонарний театр в Англії, який називався дуже просто – “Театр”.

За основу конструкції театального приміщення Бербедж узяв принцип театру готельного двору: у центрі приміщення містився майданчик, де стояли глядачі, по периметру йшли галереї, де поважніші особи могли дивитися виставу сидячи; передня частина двоповерхової сцени була висунута у глядний зал.

Невдовзі у Лондоні виникає ціла низка стаціонарних театрів, які охоче відвідувала публіка. Це “Куртина”, “Лебідь”, “Троянда”, “Надія”, “Фортуна”, “Глобус”. Театр Відродження в Англії від самого початку формується як приватне підприємство. Підприємці відразу поставили справу на комерційні рейки. Вони будували театральні приміщення і здавали їх в оренду акторським трупам. Крім цього, існували акторські товариства на паях. На таких засадах сформувалась акторська трупа, до якої належав Шекспір. Кожна трупа мала своїх драматургів, які писали для неї п’єси. Зв’язок автора з театром був доволі тісним. Як правило, працю драматурга оцінювали дуже низько і так само низько оплачували. Паралельно продовжували давати вистави і в готельних дворах. Взагалі, лондонське театральне життя у XVI ст. було доволі багатоманітним; усілякі видовища поживлявали життя англійської столиці. Театральні видовища були цікаві всім, це було майже єдине місце, де поряд можна було зустріти жебрака і шляхетного вельможу, торгівця рибою та елегантного денді.

Урізноманітнювали міське життя і всілякі видовища народного театру – вистави на площі, бої півнів, змагання з дикими звірами, виступи гістріонів. Театралізованої форми надавали офіційним громадським заходам – маємо на

увазі публічні покарання і страти, урочисті церемонії виїзду королівської родини, багатотисячні ходи ремісничих цехів тощо.

У середині XVI ст. в самому лише Лондоні нараховувалося близько 20 театрів. Їх поділяли на публічні, загальнодоступні та приватні (серед яких і придворний). Оформлення приватних театрів, особливо придворний, зазнало впливу італійської сценографії, що робило вистави декоративно пишними. Зовнішній блиск, багате оздоблення та костюми було головним при поставах вистав у цих театрах, де рідко йшлося про наближення сценічної дії до реальної дійсності.

Серед загальнодоступних театрів особливим успіхом користувалися **“Троянда”** і **“Глобус”**. Театр **“Троянда”** вважався невеликим, він вмщував лише тисячу глядачів; **“Глобус”** міг умістити до трьох тисяч осіб.

Щовечора у Лондоні давали п'ять – шість вистав. Зали театрів були завжди переповнені. Про початок дійства трічі сповіщав звук труби. Глядачі розташовувалися з трьох боків навколо головної сцени, яка глибоко виступала в зал, та на галереях.

Дія могла відбуватися і на внутрішній сцені, відділеній від головної кольоровою завісою, яка розсувалася; на внутрішній сцені грали епізоди, що вимагали замкненого інтимного простору (кабінет доктора Фауста, спальня Джульєтти, келія Лоренцо, склеп Капулетті тощо).

Над основними підмостками нависала, наче балкон, верхня сцена (там, наприклад, стояла Джульєтта, звідти спостерігав за виставою **“Вбивство Гонзаго”** Клавдій – король-братовбивця).

У випадках, коли персонажі опинялися на горі або на вежі, сценічним простором могла стати галерея для оркестрантів над верхньою сценою і навіть піддашся, де розташовувалася театральна машинерія.

Сценічна дія могла відбуватися одночасно у декількох місцях. Оскільки завіси перед головною сценою не було, тіла убитих виносили відразу за лаштунки в присутності глядачів (так Гамлет виносив мертвого Полонія, а воїни Фортінбраса – тіло самого Гамлета).

Композиція театру багато в чому наслідувала композиції містерій і зберігала принцип симультанності. Простір видовища, рухомий і текучий, був організований одночасно по горизонталі і по вертикалі. Дашок над головною сценою, прикрашений зображенням планет і зодіакальних знаків, вказував на “небеса”, а люк, з якого на сцену піднімалися примари, чорти і т.п., називався “пекло”. Театр був моделлю Всесвіту, його малою копією.

На відміну від придворного, сценічний простір вистав театру публічного залишався майже порожнім. Замість декорацій на сцені давали умовні натяки на місце й обставини дії. Якщо на сцену виносили дерево – це означало, що зараз дія відбувається у лісі, якщо трон, то всі розуміли: дія переноситься до палацу.

Лаконізм художнього оформлення у театрах, подібних до “Троянди” і “Глобуса”, компенсувався чисельністю і різноманітністю театральної бутафорії та реквізиту. Предметний світ такого театру виконував не просто прикладну функцію, а був смисловим і дієвим елементом театральної гри. Наприклад, хусточка Дездемони, скривавлений кинджал Макбета. У переліку театрального реквізиту, що зберігся до наших часів, зустрічаємо серед іншого і відрубані голови, і машину для обезголовлення.

У доборі костюмів для вистав про їхню історичну відповідність сценічним подіям та історичному часові в добу Відродження ще не йшлося. Головним принципом при костюмуванні дійових осіб було багатство, барвистість, пишність. Господарі театральних труп не шкодували коштів на придбання костюмів і їх оздоблення.

Музично-звукова партитура вистав також була достатньо різноманітною, підкреслено театальною і голосною. Окрім музики, якої було багато у виставі, активно використовували шумові ефекти – грім, тупіт коней, скрегіт коліс, іржання коней, крик сови (наприклад, у “Макбеті”), гарматні постріли. Від іскри одного з таких пострілів уцент згорів шекспірівський “Глобус”.

Сценічне мистецтво Англії. Бурхливий розвиток драматургії був невід'ємним від розвитку сценічного мистецтва. Рятуючись від переслідування влади, акторам, після наказу королеви Єлизавети 1572 р. (з метою боротьби з волоцюгами і жебраками) належало приписатися до челяді “одного з вельмож королівства”); вони йшли під покровительство знатної особи й офіційно ставали її слугами.

Актори шекспірівської трупи йменувалися **слугами лорда Камергера**, пізніше слугами Короля; актори трупи “Троянда” – **слугами лорда Адмірала**. Подібних труп в Англії було чимало: крім зазначених – трупи слуг графа Лейстера, лорда Стренджа, лорда Пемброка, графа Вустера тощо. І все ж театри “Троянда” і “Глобус” були одними з найуспішніших і знаменитих. Вистави їхні давали чималі прибутки, завдяки чому і пайщики, і актори мали доволі пристойний дохід.

Трупа слуг лорда Камергера була товариством на паях, основна частка яких належала братам Бербеджам – Річардові і Катбертові, а один з решти восьми паїв належав Шекспіру. Трупа слуг лорда Адмірала належала Філіппу Хенсло.

Як в італійському театрі масок, актори були “веселою душею” комедійних вистав. Як людина часів Відродження згідно з ренесансною філософією була центром світобудови, так і в Англії елизаветинського (шекспірівського) періоду актор займав центральне місце у структурі театральних видовищ. Життєрадісність і драматичні життєві колізії, розкутість, грайливість і складні філософські роздуми, трагічні прозріння героїв – усе це щовечора збуджувало уяву, хвилювало душу й розум тих, хто заповнював театральний зал. Не обходилося і без кумирів, серед акторів виділялись Едуард Аллейн, Річард Бербедж, Уїлл Кемп, Роберт Армін та багато інших

Едуард Аллейн (1566–1626) – був головним актором трупи Хенсло, ушлякеним виконавцем головних ролей у трагедіях Крістофера Марло. Образи Тамерлана, Фауста і Варрави Марло написав спеціально для Алейна.

Він потрясав англійську публіку вибухами вулканічних пристрастей і патетичною могутністю ораторської декламації. Сценічний темперамент і відповідність природного акторського таланту при втіленні образів Марло повною мірою передавали дух Ренесансу. Енергія сили і потужності та негнотомне бажання заволодіти світом робило його героїв сучасниками глядачів, близькими і зрозумілими кожному.

Річард Бербедж (1567–1619) – глава трупи слуг лорда Камергера, син Джеймса Бербеджа, зібрав у своїй трупі найкращих акторів Англії – трагіків, коміків, акторів на ролі благородних героїв, юнаків, які досконало виконували жіночі ролі.

Акторський талант Річарда Бербеджа анітрохи не поступався його таланту імпресарію. Бербедж володів мистецтвом сценічного перевтілення. Один із його сучасників писав, що готуючись до виходу на сцену, Бербедж наче скидав своє тіло разом із своїм вбранням, і одягав нове до кінця вистави, навіть за лаштунками не переставав бути своїм персонажем.

Виконуючи роль Отелло в однойменній трагедії Шекспіра, Р. Бербедж не був розлюченим чи ошалілим від ревності дикуном. Його Отелло поставав перед глядачами “засмученим” мавром. Бербедж був другом Шекспіра і цілком вірогідно, що такий підхід до створення на сцені образу Отелло міг сформуватися під впливом великого драматурга.

Річард Бербедж був першим виконавцем усіх головних ролей у трагедіях Шекспіра (Річард III, Ромео, Гамлет, Брут, Отелло, Лір, Макбет). Ці образи писалися драматургом з розрахунку на особливості його таланту, який полягав у трагічному темпераменті і рідкісній здатності до перевтілення.

Уїлл Кемп (? – бл.1605) – головний комічний актор трупи слуг лорда Камергера, на чолі якої стояв Р. Бербедж. Кемп був популярним комічним актором XVI ст. в Англії. Він прославився як балаганний комік, незрівнянний виконавець фарсових ролей, великий імпровізатор і майстер танцювати джигу. До сьогодні дійшли відомості лише про дві його ролі – це роль Клюкви з

комедії Шекспіра “Багато галасу даремно” і роль слуги Пітера з трагедії Шекспіра “Ромео і Джульєтта”.

Роберт Армін (1568–1615) також був комедійним актором. Його комізм відрізнявся певною меланхолічністю і інтелігентною витонченістю. Він однаково віртуозно володів мистецтвом драматичного діалогу й вокалу, а також прекрасно грав на музичних інструментах. Акторське мистецтво Роберта Арміна настільки захоплювало сучасників, що навіть Шекспір спеціально для нього написав роль Фесте у комедії “Дванадцята ніч” і Блазня у трагедії “Король Лір”. Роберт Армін був автором книги “Блазень про Блазня”.

Комерціалізація театру, вимоги до устрою сцени, штатні посади драматургів у театрі, блискучі акторські постаті, аплодисменти публіки мали величезний вплив на розвиток англійської драматургії.

1642 р., після захоплення влади пуританською буржуазією, вийшов акт про заборону публічних видовищ. Розвиток англійського театру було припинено на багато років.

У XVII ст. добігає кінця один з найцікавіших і найзначніших періодів в історії театрального мистецтва Західної Європи.

Обов’язкова література

1. Владимірова Н.В. Історія театру Західної Європи і США. Програма-конспект для вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Ч.1., Львів, 2005.
2. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. – Х., 1929.
3. История зарубежного театра. Под ред. Г.Н. Бояджиева и А.Г. Образцовой. – В 4 т. Т. 1. – М., 1981.
4. История зарубежного театра. Отв. ред. Л.И. Гительман. – С.-П., 2005.

Література для поглибленого вивчення теми

1. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М., 1967.

2. Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. – М., 1965.
3. Аникст А.А. Шекспир. – М. 1965.
4. Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. – М., 1974.
5. Балашов Н. Испанская классическая драма. – М., 1975.
6. Барг М. Шекспир и история. – М., 1975.
7. Бартошевич А. Комическое у Шекспира. – М., 1979.
8. Баткин Л. Итальянские гуманисты. Стиль жизни. Стиль мышления. – М., 1978.
9. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М., 1989.
10. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1989.
11. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. – М., 1981.
12. Бояджиев Г. Вечно живой и прекрасный театр эпохи Возрождения. – Л., 1973.
13. Ваніна І.Г. Українська Шекспіріана. – К., 1964.
14. Дживелегов А. Итальянская народная комедия. – М., 1962.
15. Игнатов С. Испанский театр XII–XVII веков. – М.;Л., 1939.
16. Иллюстрированная история мирового театра. Под редакцией Джона Рассела Брауна. – М., 1999.
17. Лосев А. Эстетика Возрождения. – М., 1978.
18. Младшие современники Шекспира. Под редакцией А.Аникста. – М., 1986.
19. Молодцов М.М. Актеры комедии дель арте о своем творчестве (XVI – XVII вв.). – В кн. Эстетические идеи в истории зарубежного театра. – Л., 1991.
20. Парфенов А. Бен Джонс и его комедия “Вольпоне”. – М., 1982.
21. Силюнас В. Испанский театр XVI – XVII веков. От истоков до вершин. – М., 1985.
22. Смолина К. Сто великих театров мира. – М., 2001.
23. Українська Шекспіріана на заході. Упорядник Яр Славутич. – Едмонтон,

1990.

24. Шведов Ю. Вильям Шекспир. Исследования. – М., 1977.

25. Шведов Ю. Эволюция шекспировской трагедии. – М., 1975.

26. Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография. – М., 1985.

ТЕСТИ

для перевірки знань за темою “Драматургія і театр доби Відродження”

Зазначте, будь ласка, правильну відповідь на наступні запитання:

1. Основне джерело формування іспанської драматургії і театру у добу Відродження:

- | | |
|---------------------|---------------------------------|
| а) античний театр | б) фарс на площі |
| в) літургійна драма | г) драматургія Вільяма Шекспіра |

2. Родоначальником національного іспанського театру був:

- | | |
|--------------------|--------------------|
| а) Лопе де Руеда | б) Педро Кальдерон |
| в) Тірсо де Моліна | г) Лопе де Вега |

3. Першим в Іспанії драматургом, який у своїй творчості втілював нові ренесансні ідеї, був:

- | | |
|--------------------|------------------|
| а) Сервантес | б) Лопе де Вега |
| в) Тірсо де Моліна | г) Лопе де Руеда |

4. Кому належить авторство п'єс “Алжирські звичаї”, “Нумансія”, “Біскаєць-самозванець”:

- | | |
|---------------------|---------------------|
| а) Сервантесу | б) Вільяму Шекспіру |
| в) Крістоферу Марло | г) Лопе де Руеда |

17. Вільям Шекспір у театрі одночасно виконував функції:

- а) драматурга і бутафора б) сценографа і драматурга
в) актора і драматурга г) машиніста сцени і актора

18. Назвіть трагедії В. Шекспіра:

19. Назвіть комедії В. Шекспіра:

20. Назвіть драматичні хроніки В. Шекспіра:

21. Автором п'єс "Антоній і Клеопатра", "Міра за міру", "Зимова казка", "Буря" є:

- а) Д'Анунціо б) В. Шекспір
в) Г.-Е. Лессінг г) Вольтер

22. Яка з трагедій не належить перу В. Шекспіра:

- а) "Отелло" б) "Медея"
в) "Гамлет" г) "Ромео і Джульєтта"

23. "Макбет" Шекспіра за жанром:

- а) комедія б) драматична хроніка
в) трагедія г) історична драма

24. "Дванадцята ніч" В. Шекспіра за жанром:

- а) побутова драма б) комедія

в) лірична драма

г) трагічна притча

25. Визначте і сформулюйте з позиції ренесансного світогляду, чому всі трагедії і хроніки В. Шекспіра автор назвав іменами їхніх головних героїв

26. Як називався театр, де драматургом працював Вільям Шекспір:

а) “Троянда”

б) “Червоний бик”

в) “Глобус”

г) “Театр” Джеймса Бербеджа

27. Хто першим відкрив стаціонарний театр в Англії доби Відродження:

а) Вільям Шекспір

б) Джеймс Бербедж

в) Ніколас Юдолл

г) Роберт Грін

29. Перший стаціонарний театр, відкритий у Лондоні, було названо:

а) “Куртина”

б) “Фортуна”

в) “Театр”

г) “Глобус”

30. Однією з основних особливостей світогляду доби Відродження є:

а) гуманізм

б) пантеїзм

в) обскурантизм

г) екзистенціалізм

31. Наведіть основні характеристики ідеалу людини доби Відродження

32. П'єси Лудовіко Аріосто, Нікколо Макіавеллі і Джордано Бруно називали:

- а) побутовими комедіями
- б) міщанськими драмами
- в) ученими комедіями
- г) комедіями звичаїв

33. Комедію “Мандрагора” написав:

- а) Лудовіко Аріосто
- б) Нікколо Макіавеллі
- в) Вільям Шекспір
- г) Жан Жене

34. Персонажів комедії дель арте визначають як:

- а) психологічні образи
- б) маріонетки
- в) типи-маски
- г) класичні образи

35. Основний принцип організації сценічної дії комедії дель арте є:

- а) контамінація
- б) імпровізація
- в) драматургічний текст
- г) придворний церемоніал

36. Які дві головні ознаки італійської комедії дель арте:

37. Манера акторського виконання у комедії дель арте мала характер:

- а) психологічний
- б) буфонний
- в) інтелектуальний
- г) класицистичний

38. Творчий стан актора комедії дель арте на сцені:

- а) діяти через призму психологічних переживань персонажа
- б) діяти від імені своєї маски

- в) суворо дотримуючись драматургічного тексту
- г) діяти відчужено до свого персонажа

39. Друга назва комедії дель арте :

- а) комедія характерів
- б) комедія масок
- в) комедія помилок
- г) Комеді Франсез

40. Скільки груп типів-масок склалося у театрі комедії дель арте:

- а) 2
- б) 3
- в) 4
- г) 12

41. Комедія дель арте за своєю композиційною побудовою:

- а) музична комедія
- б) сатирівська драма
- в) синтез трюків, танцю, співів, дії
- г) психологічна драма

42. Яка група масок була об'єктом постійної сатири у комедії дель арте:

- а) маски закоханих
- б) маски панів
- в) маски слуг
- г) давньогрецькі маски

43 Для додаткової мовної характеристики типів-масок комедії дель арте використовували:

- а) акцент
- б) діалекти
- в) давньогрецьку мову
- г) перекладача

44. Маски закоханих розмовляли:

- а) мовою італійського простолюду
- б) літературною італійською мовою
- в) латиною
- г) мовою оригіналу драматургічного твору

45. Назвіть персонажів комедії дель арте:

46. Визначте основні елементи впливу античності на театральне мистецтво доби Відродження:

47. Визначте хронологічні рамки доби Відродження:

Театр і драматургія доби Класицизму

Класицизм як напрям мистецтва корінням сягає в Італію доби Відродження. Італійські гуманісти відродили інтерес до античності, услід за ними в інших європейських країнах почалося вивчення античної культури, з'явилися переклади, тлумачення і пристосування зразків давньогрецького і давньоримського мистецтва до уподобань і понять доби. Як напрям, театр класицизму виник у Франції XVII ст.

Французький класицизм, поряд з ренесансною культурою Італії, Іспанії та Англії, став мостом між античним і європейським театрами Нового часу. Особливість французького театрального класицизму – літературна домінанта.

У певну доктрину класицизм склався тоді, коли енергія доби Відродження послабшала і на зміну революційному часу прийшла монархія. Важливою ланкою, що пов'язувала класицизм з мистецтвом зрілого Відродження, було повернення на сцену сильного і діяльного героя.

Світоглядні та естетичні особливості Класицизму. XVII ст. – час формування єдиної французької держави, французької нації. Франція перетворюється на сильну державу з єдиним центром, і вже у другій половині століття стає наймогутнішою абсолютистською державою Західної Європи. Король і королівський двір визначали зовнішню і внутрішню політику країни, її культурний і мистецький розвиток, зокрема театру і драматургії.

Філософське обґрунтування ідеї тотального порядку виникає у першій половині XVII ст. Пов'язане це з виникненням картезіанства – вчення Рене Декарта, яке входить у філософський обіг після опублікованого ним у 1637 р. трактату ” Міркування про метод” . Картезіанство визначило теоретичне і практичне значення раціоналізму. Декарт також заклав основи раціоналізму в естетиці. Власне, класицизм як художній напрям виник на ґрунті раціоналізму XVII ст. Обґрунтуванням класицизму стають правильність, ясність, чистота ідей і думки. Звідси й аналогія між раціоналізмом і теорією класицистичної

трагедії, де за основу взято принципи поетики Аристотеля. Але ці принципи раціоналізуються і спрощуються у дусі математичного ідеалу картезіанців. Боротьба із свавіллям у мистецтві віддзеркалювала боротьбу із свавіллям у політиці, яку наполегливо проводила абсолютна монархія.

Так виникли поняття про правила і раціональне у мистецтві. Авторитет порядку і правил, прагнення до впорядкованості і поетичної гармонії, сприйняття театру як суспільної трибуни, посилення його ролі у житті швидко сприйняли і в інших країнах.

Заснований на ідеях філософського раціоналізму, на уявленнях про розумну закономірність світу, про прекрасну ”облагороджену природу”, класицизм прагнув до вираження великого суспільного сенсу і порядку, піднесених героїчних і моральних ідеалів.

Класицизм особливо яскраво вивив себе у театральному мистецтві й літературі, зокрема драматургії. Найповніше естетичне обґрунтування у трактаті **“Поетичне мистецтво”**(1674) дав йому поет, критик і теоретик мистецтва **Нікола Буало** (1636–1711). Віршований трактат Буало був своєрідною „священною” книгою французького театру XVII ст. Деякі положення поетики за стилем близькі до епіграм і афоризмів, тому легко запам’ятовуються. Їхній основний принцип – схиляння перед розумом. ”Любіть же розум ви; хай він у віршах живе. Один і ціну їм і красоту дає”, - писав Буало.

У сфері художньої творчості, мовою художніх образів класицизм втілює основні соціальні та ідейні принципи, що були керівними у житті французького дворянського суспільства.

У порівнянні з мистецтвом Ренесансу класицизм втратив начала органічної народності, демократизму і повнокровного реалізму, втратив сприйнятий від античності ідеал гармонійної людини. Але класицисти намагалися знайти гармонію у сфері політичного життя, висуваючи ідею служіння монархії, ідею стоїцизму і подолання особистих прагнень в ім’я інтересів абсолютистської держави.

Така художньо-ідейна позиція стала основою поведінки класицистичного героя – сильного і діяльного, ідеал якого сформувався в межах класицистської естетики. Такий герой мав чітку життєву мету: він повинен був виконувати обов'язок перед державою, підкоряти власні пристрасті розуму. Розум, своєю чергою, спрямовував його волю на дотримання норм моралі. Саме суспільна мораль була тією силою, яка повинна була стати “розумом” героя, надихати і скеровувати його вчинки.

Виборюючи свою мету, герой слугував єдиній спільній ідеї, створював певний моральний кодекс, який і брали за основу автори класицистичної трагедії. Боротьба за власну гідність і честь (у широкому аспекті) збігалася з боротьбою за гідність нації, за її свободу. Перемоги Сіда, Горація, Нікомеда у драматургії Корнеля; Андромахи та Іфігенії у драматургії Расіна – це не лише перемога героїв, а також і тріумф суспільного ідеалу.

Моральний стимул надавав подвигу героя історичної виправданості і, незважаючи на його душевні муки, оптимістичного колориту. Герой уособлював людство, і в почуттях і в розумі віддзеркалювалась антиномія обов'язку і бажання. Драматургія і театр у зв'язку з цим набувають особливого і провідного значення в системі мистецтва Класицизму.

Класицистичка естетика носила нормативний характер. У літературі суворо дотримувалися поділу на жанри, головними серед яких були трагедія і комедія. Трагедію вважали високим, а комедію – низьким жанром. Естетика класицизму вимагала від драматургів дотримання **правила “трьох єдностей”**: дії, часу, місця. Правило єдності дії забороняло найменше відхилення сюжету від основної лінії дії. Згідно з правилами єдності часу і єдності місця все, що відбувалося у п'єсі, мусило вкладатися в одну добу і відбуватися в одному й тому ж місці.

Знамениті правила “трьох єдностей” – місця, часу, дії – у класицизмі доводять до педантичної точності – хоча у такому вигляді вони не були відомі античному театрові. Умовність цих канонів, їх обмежувальний догматизм позначиться значно пізніше на розвиткові сценічного мистецтва. Але на

початку це відповідало потребам класицистичного мистецтва, допомагало досягнути сенс узагальнення. Легше було уявити, що дія п'єси, яка реально тривала на сцені дві-три години, відбувається протягом доби, ніж допустити, що вона займає декілька років.

Правило **єдності часу** диктувало посилений темп дії, її енергію, тобто позначалося на характері самої дії. Подія, що відбувалася упродовж короткого часу, була наслідком значно потужнішого вибуху пристрастей, жорстокішої помилки, ніж цикл подій, що протікають повільно.

Щодо правила **єдності місця**, то легше було погодитися з тим, що сцена – місце, де зустрічаються і вступають у конфлікт усі персонажі, що тут розв'язуються вузли ключових колізій, ніж допустити, начебто один і той самий простір сцени умовно трактується як різні місця дії. Це надавало "фатального" характеру просторові сцени. Тим самим усталювалося почуття сцени як простору, виняткового за своїм сенсом і не рівного будь-якій побутовій частці простору.

Особливе значення в естетиці драми мала **єдність дії**, яка визначала структуру драматичної події. Відповідно до цього правила, всі дійові особи обов'язково втягались в один конфлікт, в єдиний цикл подій. Саме правило єдності, яке безпосередньо регламентувало драматичну дію, ставило перед драматургом і театром завдання організовувати сприйняття твору, уявивши його події у момент їх максимальної напруги, кризи.

Умовою художньої досконалості класицистичної трагедії і комедії вважали цілісну композицію і монолітність характеристики героя, який завжди був виразником певної і яскраво забарвленої пристрасті. Ця обов'язкова умова, а також структурне і жанрове нормотворення, поєднання етичної проблематики з філософськими і політичними мотивами, які становили головний сенс трагедій і комедій, стали наріжним каменем класицистичної драматургії.

Драматургія французького класицизму

У французькому класицизмі драматургії належить особлива роль. Вона стала тією домінантою, через яку театр утвердився як повноцінна складова серед високих мистецтв. Французький класицизм відкрив нові можливості театру для розвитку інтелекту і ” одухотворення” мистецтва. Саме класицизм встановив взаємозв’язок і рівноправність слова й жесту, літератури і сцени.

Трагедія. Класицизм різко розділив жанри драматургії та її героїв. Трагедія ставила ” високі” проблеми людського буття – проблеми громадянського обов’язку і кохання, честі і переконання, раціонального і духовного життя ставали платою героя трагедії за помилки або правоту. Вірність принципам, громадянському обов’язку і кохання, послідовність у поглядах підводили героїв трагедії до межі смерті, але й це не робило з них відступників.

Класицистична трагедія розкривала силу внутрішніх борінь, духовної напруги особистості, поставленої перед вимогою рішення ” вічних” моральних питань. Як виразники і носії високих ідей і принципів, що страждали від конфліктів, у трагедіях виступали царственні особи і видатні історичні особистості.

Те, що героями трагедії виступали особи високого походження, у системі класицизму йшло не тільки від традицій античності, не лише відбивало елітарність придворного театру. Цього вимагав принцип правдоподібності й типізації, хоча класицисти трактували їх доволі своєрідно. Ще дуже близькими були спогади про демократично налаштованого героя Відродження, про його пригоди, відчайдушну боротьбу за існування, про його моральні компроміси, нехай і вимушені.

Героєм трагедії, який завжди у класицистів введений у систему складних етичних колізій, могла стати лише людина ” особливого походження”, вільна від уз низьких реалій дійсності, особа, яка б мала право абстрагуватися від прози буття. Такою гіпотетичною людиною у творах класицистів виступав Монарх або Герой.

Постави трагедій мали колосальний моральний вплив на публіку. Трагедія торкалася реальних суспільно-політичних проблем, що наповнювали її живим характером доби. Вона відбивала боротьбу думок і громадянських позицій, що відбувалася у суспільстві, відповідала на сучасні питання.

П'єр Корнель (1606–1684). П'єр Корнель став творцем нового типу героїчної трагедії, творцем нових естетичних норм високого жанру класицистичної драматургії.

Від часу написання **“Сіда”** (1636), класицизм у галузі драматургії і театру стає головним стильовим напрямом, який підпорядковував своєму впливу не тільки французький, а й увесь європейський театр XVII і XVIII ст.

В основі **“Сіда”** лежить лицарський сюжет про боротьбу кохання та обов'язку (головні дійові особи: Граф Гормас – батько Хімени; Дон Дієго – батько Родріго-Сіда; Хімена і Родріго – закохані; король Фердинанд).

Старий дон Дієго, якого образив граф Гормас, вимагає, щоб син помстився за нього. Захищаючи честь роду і виконуючи синівський обов'язок, Родріго повинен викликати кривдника на дуель. Її наслідки заздалегідь відомі: супротивник набагато старіший і слабкіший від Родріго. Юнак, як велить йому обов'язок, викликає на дуель графа. Справедливий поєдинок закінчується смертю кривдника.

Але річ у тому, що цей кривдник – батько Хімени, коханої Родріго. Герой опиняється у ситуації, яку майже неможливо розв'язати. Він переживає глибокий внутрішній конфлікт, шукає смерті у бою, але виходить з нього переможцем. Його відвагу і воїнську майстерність визнають усі. Хімена розуміє, які жорстокі протиріччя розривають душу її коханого. Але тепер уже й вона повинна виконати обов'язок перед власною родиною і відомстити Родріго за смерть свого батька.

Ключовим моментом, що різко змінює ситуацію, стає патріотичний подвиг Родріго, який завдяки перемозі у битві з ворогом порятував свою країну. З волі короля Фердинанда, державний обов'язок якого – нагородити

рятівника нації, Хімена отримує право відмовитися від помсти. Хімена прощає Родріго і віддає йому руку й серце.

Ця ситуація в трагедії Корнеля набуває глибокого гуманістичного трактування. Рицарська честь стає символом особистої, моральної і громадської доблесті людини.

Формально вчинки Родріго і Хімени мають однакову мотивацію: вони захищають гідність своїх родів. Підкоряючи почуття обов'язку, Родріго йде за велінням розуму, бо не тільки здійснює акт особистої помсти, але очищає саму ідею людської гідності. Помста Хімени має зовсім інший моральний характер. Вимагаючи смерті Родріго, дівчина переслідує лише власну мету: їй, як дочці, згідно з давнім звичаєм, необхідно помститися за батька. Позбавлений моральної основи, борг честі Хімени стає безглуздим варварським звичаєм.

Сліпу пристрасть Хімена могла б приборкати, але принципам своїм вона зраджувати не хоче. Не кохання змушує її простягнути руку Родріго, а захоплення моральними достоїнствами коханого.

У сюжеті "Сіда" особиста помста – антагоніст кохання; перемога честі, що відкинула пристрасть, одночасно й перемога осмисленого кохання. Якби Родріго не змив кров'ю образу, завдану батькові і всьому їхньому родові, то вбив би почуття Хімени, став не гідним її кохання.

Коли ж Родріго, в ім'я честі, вбиває графа, він змушує Хімену зненавидіти його, але одночасно збуджує новий приплив потаємного кохання. З одного боку, покірنا своєму дочірньому обов'язку Хімена вимагає смерті Родріго. Але вона не може вгамувати свого кохання, бо Родріго, виконавши свій обов'язок, став в її очах ще більш гідним високого почуття.

Хоробрість, сувора непідкупність, чесність, щире кохання, воєнна доблесть – усі ці риси Родріго для Хімени – вияв норм ідеального характеру.

Патріотичні ідеї трагедії мали реальні підстави: абсолютистська влада у боротьбі за зміцнення єдності країни вимагала від кожного громадянина самовідданого служіння спільній справі.

Національний герой Родріго поставлений над звичайними правовими нормами, над звичайним судом і покаранням. Хімена змушена підкоритися волі короля і стати дружиною рятівника вітчизни.

Як і належить класицистичній трагедії, тут царює культ розуму, а обов'язок перемагає почуття. Щасливий фінал забезпечено драматургічним поворотом, пов'язаним із розумним рішенням королівської особи.

Перу П'єра Корнеля належать також трагедії **“Горацій”**, **“Цинна”**, **“Полісвкт”**, **“Смерть Помпея”**, комедія **“Брехун”**.

У 1637 р. Париж побачив прем'єру Корнелевого „Сіда”. Успіх вистави був шаленим, і герой п'єси – Родріго на довгі роки став прикладом для наслідування, зразком честі, шляхетності й лицарської доблесті.

Жан Расін (1639–1699) – ще один видатний драматург доби класицизму – прийшов у театр через три десятиріччя після прем'єри „Сіда”.

Світогляд Расіна сформувався під впливом релігійного вчення янсенізму. Хлопчиком він виховувався у школі при янсеністському монастирі, де в основу виховання було покладено принцип поваги до морального обов'язку християнина. Деякі дослідники проводять паралель між драматургічною творчістю Расіна і філософією Блезя Паскаля з його концепцією безпорадності людини перед обличчям долі, перед особистими душевними бурями.

Жан Расін написав, зокрема, трагедії **”Андромаха”**, **”Британік”**, **”Береніка”**, **”Баязет”**, **”Мітрідат”**, **”Іфігенія в Авліді”**, **”Федра”**.

У 1667 р. в Бургундському готелі відбулася прем'єра його трагедії **”Андромаха”**, яку Расін написав для артистки Бургундського готелю Терези Дюпарк. Успіх „Андромахи” порівнювали з успіхом ” Сіда” П'єра Корнеля. Один із сучасників писав, що ця вистава „викликала майже стільки ж галасу, що й „Сід”. Кухар, фірман, конюх, лакей – усі, навіть водоноси, вважали за потрібне обговорювати „Андромаху”.

В основі розвитку трагічних подій Расінової ” Андромахи” (сюжет пов'язаний з подіями часів Троянської війни) – конфлікт між обов'язком і

почуттями. Андромаха змушена зробити вибір: прийняти смерть свою і свого сина – або одружитися з Пірром, сином убивці її чоловіка Гектора. Героїня вирішила погодитись на шлюб з Пірром і, взявши при цьому з нього клятву, що він не погубить її сина, після шлюбної церемонії накласти на себе руки, щоб не зрадити пам'яті Гектора.

Андромаха, навіть прийнявши таке страшне рішення, спокійна, тому що усвідомлює свій обов'язок і правоту. Пірр гине. Таким чином, у цьому протистоянні Андромаха перемагає – її рятує вірність обов'язку і здатність до самопожертви.

У центрі расінівських трагедій найчастіше виступає жінка. Саме їй, тендітній і незахищеній, призначено зробити останній вибір перед жорстокими обставинами. Такими є Федра (трагедія „Федра”) і Береніка (трагедія „Береніка”).

З ім'ям Жана Расіна пов'язаний особливий етап у розвитку класицистичної трагедії. Ж. Расін збагатив цей жанр глибокою етичною проблематикою й тонкою психологічною характеристикою героїв.

Він протиставив енергійній дії та пишній риторичі, властивим драматургії Корнеля, зображення внутрішнього життя людини. Сюжети трагедій Расіна, порівняно прості і наближені до сімейних, особистих стосунків поміж людьми, не відхиляються від єдиної теми (він чітко дотримується правил “трьох едностей”) і вільні від побутових подробиць та епізодичних сцен (як “високий жанр”).

Розвиток сильних почуттів і зіткнення значних, глибоких характерів визначають дію трагедій Расіна.

Герої, підкоряючи волю єдиній меті, діють тільки задля її досягнення. Правдоподібність, життєва достовірність сприяли розкриттю головного конфлікту. Герої Расіна обстоюють свою гідність, виступають проти деспотичного свавілля. Драматург змальовує цілісні, шляхетні натури.

В його трагедіях найвищим критерієм оцінки суспільної поведінки людини є не служіння абсолютистській державі, а моральна стійкість і вірність обов'язку.

Твори Расіна вимагали іншої виконавської манери, ніж Корнелеві, – більш тонкої, психологічно вивіреної, ліричної. Він сам працював з акторами, вчив їх розуміти мелодіку віршованого тексту, правильно, продумано і емоційно вимовляти його. Сильному почуттю необхідно було надавати ” прекрасної” форми – вміти поєднувати ритм дії зі звучанням олександрійського вірша.

Класицистська трагедія вводила в суспільну свідомість віру в ідеал і вчила досягати його. Однак класицизм втрачав демократичність, в його стилістиці з'являлися риси аристократичності.

Дія класицистської трагедії розвивалася в межах парадигми ” розум – обов'язок – почуття” , тому характерними для неї ставав культ розуму, а обов'язок завжди перемагав почуття.

Нормою мови трагедії була піднесеність, поетичність, автори використовували олександрійський вірш: високі почуття не могли бути висловлені побутовою, прозаїчною мовою.

Героями трагедії виступали імператори, королі, полководці, видатні політичні діячі – носії ідей державності, виразники піднесених пристрастей і помислів.

Трагедія не повинна була торкатися пересічної тематики і допускати у своє коло осіб низького походження. Станова ієрархія відбилася на ієрархії жанрів.

Комедія. Згідно з традиційною естетикою, комедія у класицистському мистецтві була жанром дещо нижчого порядку, ніж трагедія, і не мала права торкатися високих питань, відтворювати піднесені пристрасті почуття. Класицизм, з притаманною цьому художньому стилю тенденцією віддав

комедії світ низьких явищ реальної щоденної дійсності. Тому і героями комедій ставали далеко не великородні особи. Представники нижчих прошарків виступали у системі дійових осіб комедійного дійства. Персонажами, які підлягали суду комедії, в системі класицистської естетики було визнано простих людей.

Правда, ідеалізація, піднесення конкретної особи до рівня ідеалу, було притаманним не лише трагедії, але й комедії – з тією різницею, що в трагедії замальовувалися ” вершинні” прояви людських пристрастей у їхньому зіткненні з усвідомленням обов’язку, комедія ж у найгостріших, ”пограничних” своїх формах змальовувала уподобання і звичаї, поширені у тогочасному суспільстві.

Жан Батист Мольєр (1622–1673) – творець класицистської комедії. Його комедії **”Школа чоловіків”, ”Школа жінок”, ”Смішні манірниці”, ”Тартюф”, ”Дон Жуан”, ”Мізантроп”, ”Скнара” , ”Міщанин-шляхтич”, ”Витівки Скапена”, ”Тартюф”** та багато інших уславили не лише французьку сцену, але й сприяли її подальшому розвитку.

Мольєр – це псевдонім великого комедіографа, а його справжнє прізвище – Поклен. Своє ім’я актор і драматург змінив, щоб не завдавати ганьби своєму батькові – шанованому королівському меблярєві і шпалерникові, адже професія актора у XVII ст. вважалася гріховною. У кінці життя актори були змушені, спокутуючи, відрікатися від свого ремесла, бо Церква не дозволяла ховати їх на кладовищі, і померлі знаходили останній притулок за огорожею цвинтаря.

Сценічний досвід Мольєр набув у провінції. Під впливом італійського театру він писав фарсові сценки. Восени 1658 р. мольєрівська трупа приїхала до Парижа і дала вистави перед Людовиком XIV в одному з залів Лувра. Успіх був величезний, і весь Париж хотів подивитися виступи нової трупи. Більшість вистав мольєрівської трупи йшла у паризькому театрі Пті-Бурбон, сцену якого вони ділили з акторами італійської комедії дель арте.

Паризька прем'єра "Смішних маніриць" Мольєра у 1659 р. показала новий тип драматургії: злободенна сатира, справжня веселість і нова якість комедійного, знайденого у повсякденності, приваблювали численних глядачів.

За сприяння Людовіка XIV Мольєр отримав новий сценічний майданчик у Парижі – театр Пале-Рояль. Тут відбулася більшість прем'єр комедій Мольєра, зокрема "Школи чоловіків", "Школи дружин", "Тартюфа", "Дон Жуана", "Скнари", "Мізантропа", "Витівок Скапена" та ін. Імена багатьох персонажів цих комедій нагадували глядачам їхніх сусідів, друзів, родичів, хоча це й не були психологічні портрети, а радше поетичні згустки характерів. І тим не менше імена Гарпагона ("Скнара"), Тартюфа, Дандена ("Жорж Данден"), Альцеста ("Мізантроп"), Скапена стали узагальнюючими.

У п'єсах Мольєра з'являються персонажі – представники багатьох соціальних прошарків, їхні взаємовідносини стають основою мольєрівського комізму. Але найхарактернішим для драматурга є гостре зображення людських вад: лицемірства, скнарості, марнославства, розбещеності, заздрості й невігластва.

У 1664 р., трупа розіграла перед королем нову мольєрівську комедію „Тартюф”. Головний персонаж – пройдисвіт і хтивий брехун, лицемір – носив сутану, і можновладці вирішили, що п'єса ображає і саму Церкву, і впливову організацію „Товариство Святих дарів”. П'єсу заборонили, і Мольєр протягом п'яти років добивався її постанови у власному театрі. Нарешті дозвіл було отримано, і вистава пройшла з великим успіхом.

Після „Тартюфа” Мольєр написав і поставив дві комедії, які стали безсмертними. У п'єсі „Дон Жуан, або Камінний гість” (1665) драматург обробив відомий сюжет про бурхливе життя гульвіси-аристократа і про справедливе покарання за гріхи і богохульство. Герой Мольєра – Дон Жуан – вільнодумець і скептик, людина XVII ст.

Інакше, ніж у „Дон Жуані”, мотив вільнодумства і свободної волі трактувався у „Мізантропі”(1666). Тут уже звучали драматичні, навіть трагічні мотиви. Мольєрівський сміх став „сміхом крізь сльози”, бо головна думка

зводилася до того, що жити серед людей і зберігати благородство душі неможливо.

У своїх п'єсах Мольєр відкидав теорію трьох єдностей, порушував суворі правила класицистської естетики, за що його постійно критикували.

Помер Мольєр на сцені. В останні роки життя він страждав на задуху, йому стало важко грати у віршованих комедіях, тому драматург писав ролі у прозі. За розпорядженням архієпископа Парижа Мольєра поховали так, як поховали самогубців, – за огорожею цвинтаря. Значно пізніше Франція віддала своєму генію шану, якої він не отримав за життя.

І сьогодні Мольєр по праву вважається великим реформатором комедії. Його заслуга у тому, що, поєднавши досягнення народного театру і літературної драматургії, він надав цьому жанру:

- глибокого суспільного змісту
- сатиричної спрямованості
- яскравої театральної форми.

За структурою, характером комізму, інтригою і змістом комедії Мольєра поділяють на два типи: 1) комедія побутова і 2) комедія висока.

Побутова комедія Мольєра має фарсовий сюжет, вона одноактна або трьохактна. Її комізм – це комізм положень. Серед побутових комедій Мольєра, крім інших, ” Смішні манірниці” , ” Сганарель, або удаваний рогоносець” , ” Витівки Скапена” .

Згодом у творчості Мольєра формується жанр високої комедії – найдемократичнішого й життєво достовірного жанру класицизму. Його висока комедія поєднала традиції народного фарсу з лінією гуманістичної драматургії. Вона народилася з квінтесенції фарсових традицій французького народного театру, досвіду італійських комедіантів-імпровізаторів, літературної класицистської комедії, а також прогресивного досвіду ідей і рис попередньої комедіографії.

Високі комедії Мольєра переважно віршовані, складаються з п'яти актів. Їхній комізм – це, в першу чергу, комізм характерів, комізм

інтелектуальний. Найкращі з них – ” Тартюф” , ” Дон Жуан” , ” Мізантроп” , ” Учені жінки” та ін.

У високих комедіях Мольєра викриття недоліків і людських вад відбувалося від імені “розуму”, і право критики належало героям-резонерам, але головним джерелом сатиричного пафосу комедії слугував сміх. І головну викривальну функцію тут виконували знамениті слуги мольєрівських п’єс. Саме через їхні образи драматург створював могутню контрсилу, що перешкоджала задумам і діям користолюбних героїв.

Завдяки комедії в суспільну боротьбу вступали здоровий глузд, моральне здоров’я, невичерпна бадьорість – ці одвічні сили демократичних мас.

Галерея демократичних героїв Мольєра створювала перед глядачами атмосферу дії, вмотивованої розумом. Перемога завжди залишалася на боці розумних представників третього стану і слуг-плебеїв. Така близькість до народу визначала самий характер сатири Мольєра, який спостерігав за вадами персонажів очима своїх улюблених героїв.

Мольєр створив гіперболізовані, але життєво достовірні, сатиричні повнокровні образи. При цьому він виходив з принципів раціоналістичної естетики, законів типізації, які виробив класицизм.

Мольєр не визнавав мертвої стилізованості “високих” жанрів, і своєю творчістю розвивав жанр комедії як майбутнього реалістичного мистецтва.

Попри всю живість та емоційність, чи не найважливішою рисою мольєрівського генія був інтелектуальнізм. Раціоналістичний метод, властивий класицизму, сприяв глибокому аналізу характерів, композиційній чіткості побудови комедії. Досліджуючи широкі пласти життя і різноманітні людські характери, Мольєр відбирав для своїх персонажів тільки ті риси, які необхідні для зображення певних соціальних типів.

У комедіях Мольєра характер людини розкривається не в складному різноманітті, а у вияві, підкресленні домінантної риси. Тому сатиричне забарвлення його п’єс гранично насичене, а ідейна тенденція чітко виражена в

діях героя. Наприклад, у комедії ” **Скнара**” основне завдання полягало в зображенні смішного, притаманного скнарості. Гарпагон – сконцентрована скнарість. У ньому поєднані всі характерні риси цієї вади, доведені до межі комічного. Інтрига має другорядне значення. Вона розвивається так, щоб поставити Гарпагона у становище, яке виявить кумедність його вади. Комедія – своєрідне запрошення глядачів бути судьями Гарпагона, який зовсім не викликає співчуття – він лише смішний. Моралізація у широкому розумінні не належала до завдань автора. Концентрація різних рис характеру навколо центральної вади або слабкості характерна для всіх головних комічних персонажів Мольєра.

Сила мольєрівських комедій була у прямому зверненні до сучасності, у нещадності викриття соціальних негараздів, у глибокому розкритті протиріч часу, у створенні яскравих сатиричних типів, що втілювали вади сучасного Мольєрові дворянсько-буржуазного суспільства.

Театральна практика класицистського театру.

Сценічне мистецтво класицизму через драматургію, вперше з часів Античної Греції, підіймається на мистецький Олімп, входить до кола ”високого” мистецтва, де панує не лише розважальність, пригодницькі і криваві картини, а й високі філософські міркування, інтелектуальні роздуми та витончений естетизм.

Напередодні XVII ст. театральне життя Парижа було доволі різноманітним, лівовою часткою театральних видовищ були виступи вуличних акторів, але це мистецтво адресували переважно простому люду. Теоретик класицистського театру Нікола Буало писав про театр попереднього періоду: ”Ще нещодавно французький театр обмежувався Табареном – блазнем, фарсером, який збирав роззяв біля Нового мосту” .

Театральне життя до початку XVII ст. – це здебільшого імпровізовані сценки, театр ляльок-маріонеток, виступи мандрівних акторів з примітивним фарсовим репертуаром. Їхніми конкурентами були заїжджі іспанські та італійські трупи гастролерів, які легко переманювали публіку на свої вистави завдяки майстерності і високій театральній культурі. Згодом французькі фарсери почали копіювати маски італійської комедії дель арте.

Серйозніші театральні видовища у Парижі розігрувалися у приміщенні **Бургундського готелю**, яке належало Братству страстей Господніх. Приміщення для вистав було доволі простим – довга вузька зала з бічними галереями і високим майданчиком, висунутим у партер. Члени братства, ще з часів Середньовіччя з дозволу короля Карла IV мали монопольне право на виконання містерій у залі Бургундського готелю. Але, за свідченням сучасників, такі вистави були позбавлені будь-якої професійної майстерності: погана дикція, нерозуміння тексту, а міміка виконавців навіть викликала сміх.

Знаючи низький рівень постав містерій, Паризький парламент у 1548 р. заборонив їх виставляти у Бургундському готелі. Але з кінця XVI ст. Братство страстей Господніх вирішило здавати зал в оренду мандрівним акторам. Згодом, у 1599 р. з'являється перша театральна трупа, яка працювала у Бургундському готелі майже тридцять років. Увесь цей час її керівником був актор з провінції **Валлеран Леконт**.

Для своїх вистав (спочатку це було поєднання містерій та фарсів) трупа використовувала декорації, що залишили члени Братства. Виконання ролей, на жаль, ще було непередуманим і досить далеким від справжньої майстерності. Непродуманою була і структура вистави в цілому: вистава розпочиналася з прологу – тут слугував репертуар ярмаркового театру, потім йшла головна частина – трагікомедія або трагедія, завершувалася вистава фарсом. Еклектизм компенсували закручена інтрига, пригоди героїв, підкреслено розважальна тональність вистав. Смаки публіки тут вирішували все.

Театр класицистської трагедії. Естетичні принципи класицизму, виражені у творах нової французької драматургії, насамперед трагедії, вимагали докорінної перебудови сценічного мистецтва. Жанр трагедії, яка зуміла втілити естетичні ідеали класицистського світогляду, стає могутнім поштовхом для оновлення сценічного мистецтва.

Трагедійна драматургія класицизму поставила в центр актора, і вимагала від нього у виставі нових виражальних засобів: майстерності декламації, розуміння природи вірша, вміння володіти голосом і тілом, експресії, виразності, навіть фізичної сили. Естетика класицизму вимагала від героїв трагедій витончених манер світської особи при збереженні у загальному образі персонажа монументальності та підкресленої патетики.

Не сприйнявши спочатку нових театральних канонів класицизму, згодом Бургундський готель змінює театральні орієнтири у бік сучасності, щоб задовольнити публіку і бути адекватним своєму часові.

Необхідність оновлення сучасного сценічного мистецтва збігається в часі з приходом до трупи Бургундського готелю Валлерана Леконта нових талановитих акторів-трагіків – Бельроза, Флоридора, Монфлері.

Бельроз (1592–1670), акторську манеру якого характеризували відточений стиль, галантні манери, підкреслено пишна театральність, в 1630 р. очолив театральну трупу Бургундського готелю. З його приходом до керівництва театром змінюється і репертуарна політика. Пасторалі, світські комедії, літературна драма віднині становлять основу репертуару. До театру починає ходити вишукана публіка, відвідування театру перетворюється на певну моду. Глядачам подобалося вміння Бельроза декламувати, його пластика, побудована на продуманих позах і жестах. Не останню роль при цьому відігравав новий зовнішній вигляд театральних персонажів актора – галантного кавалера і витонченого коханця.

За часів театрального керівництва Бельроза і сам театр набуває нового вигляду. Театральне приміщення перебудували, і невдовзі убогий внутрішній інтер'єр перетворився на пишну залу з красивими ложами на італійський

манер. Ще однією заслугою Бельроза є те, що він до своєї трупи залучає ще ряд талановитих і вправних акторів, що дало змогу розпочати нові постанови трагедій.

Флоридор (1608–1671) – один з тих акторів, кого запросив до трупи Бургундського готелю Бельроз. Флоридора вважали одним з найгалантніших людей свого часу і неперевершеним декламатором, коли йшлося про його амплуа. Він мав красивий мелодійний голос і від інших трагіків його відрізняла природна і благородна інтонація. Поклоніння публіки він домагався без зайвих ефектів.

У репертуарі Флоридора – герої трагедій Корнеля (Горацій, Цинна, Едип) і трагедій Расіна (Піпп, Нерон, Тіт). Але всіх його героїв, усі ці різні характери у виконанні Флоридора об'єднувала одна тема – він грав постійно одного і того ж персонажа – ” порядну людину” . Все, що він грав, глядачі знаходили правдивим, життєподібним, хоча Флоридор повною мірою був актором класицистської манери виконання. Законом краси і естетики класицизму відповідала його піднесена декламація, ідеалізація персонажів, елегантна пластика. Він був на сцені галантний, легкий і переконливий. У порівнянні з бельрозовим класицизмом Флоридора – мужній і по-справжньому королівський.

Монфлері (1610–1667) розпочинав свою акторську кар'єру у комедійних виставах. З приходом у Бургундський готель став майстром патетичного стилю. Незважаючи на надмірно громіздку фігуру, він успішно грав трагічних героїв – негативних і позитивних. Як справжній актор, помер на сцені, під час виконання ролі Ореста у трагедії Расіна ” Андромаха” .

Згодом, у ” расінівській” період Бургундського готелю, у його трупу приходять дві актриси високого трагічного таланту – Тереза Дюпарк і Марі Шанмеле, творчість яких тісно пов'язана з драматургічною і сценічною діяльністю Расіна. Драматург сам працював з акторами під час репетицій своїх трагедій. Він приділяв величезну увагу декламації, тому готував з актрисами звукову партитуру ролі. Він учив спочатку з Дюпарк, пізніше – з Шанмеле –

музично аранжувати вірші і навіть вказував нотами ті інтонації, які вважав виразними. До речі, Расін і сам був чудовим декламатором, хоча ніколи не виходив на сцену.

Тереза Дюпарк (1635–1668) на сценічній підмостки почала виходити з дитинства. Згодом вступила у трупу Мольєра. Грала ролі молодих закоханих героїнь і кокеток у комедіях і трагедіях. Її молодість, краса і талант танцівниці надихали Мольєра на написання спеціально для неї низки образів у своїх комедіях. 1667 р. Дюпарк перейшла до Бургундського готелю. Акторською майстерністю з нею займався сам Жан Расін. Він навчав її "з голосу" манері наспівної декламації, яка стала канонічною для акторів Бургундського готелю. Для неї Жан Расін написав свою трагедію "Андромаха". Саме він і відкрив у ній трагедійний талант, і покладав на неї великі надії, пов'язані з поставами його наступних трагедій, але через рік після прем'єри "Андромахи", у 1668 р. Т. Дюпарк раптово помирає.

Марі Шанмелє (1642–1698) розпочала свою сценічну кар'єру у провінційних театрах, незабаром на неї звернули увагу і запросили у трупу театру Марє. Але її зірковий час пов'язаний з акторською діяльністю у Бургундському готелі, куди вона приходить після смерті Терези Дюпарк і відразу стає примою. На сцені Бургундського готелю її дебютом, який відбувся у 1670 р., була роль Герміони в "Андромасі" Расіна.

Вона зіграла майже всі трагедійні ролі в драматургії Жана Расіна: виходила на сцену Бургундського готелю в образі Береніки, Іфігенії, Федри.

Шанмелє ідеально відповідала духові трагедійних героїнь Расіна. Хоча вона не вражала красою, її мелодійний і одночасно сильний і звучний голос буквально заворожував всіх. Інтонації голосу Шанмелє, бурхливі кульмінації, співуча декламація і речитативи робили її виконання неповторним, патетичним і піднесеним.

Про неї писав Нікола Буало, а композитор Жан-Батист Люллі, засновник французької опери, говорив так: "Якщо ви хочете добре виконувати мої твори, послухайте Шанмелє".

Театральний успіх Бургундського готелю спонукав не лише літераторів активніше писати для сцени, а й зацікавив мистецтвом сцени самого кардинала Рішельє. Він стає покровителем відкритого в 1634 р. другого паризького театру на вулиці Марє. Очолив новий театр актор **Мондорі** (1594–1651).

Театру Марє (за назвою вулиці почали іменувати цей театр) належить видатна роль в остаточному формуванні принципів класицизму у сценічному мистецтві Франції. Саме у Театрі Марє відпрацьовано манеру ” високого” стилю акторського виконання. Саме тут утвердився такий необхідний зв’язок і взаємозалежність слова й жесту, літератури й сцени.

Одним із перших, хто приніс нову манеру гри на сцену, був **Мондорі**. У ролі Сіда він зафіксував стиль виконання класицистської трагедії. Йдеться про використання пафосу оратора, статичних і симетричних мізансцен, ”красномовного” жесту, пози танцівника, напруженої до краю емоційності і бездоганної сценічної форми для виразу цієї емоції.

За правилами XVII ст., п’єсу передавали до друку лише після апробації в театрі – після її постанови на сцені. Це давало можливість оцінити її результати і зрозуміти, як її сприймають ті, для кого вона написана. На сцені Театру Марє шліфував свій драматургічний почерк П’єр Корнель. Тут були поставлені його комедії (” Меліта” , ”Ілюзія”) і ранні трагедії, тут відбулася й одна з найзначніших подій в історії французького театру – прем’єра трагедії Корнеля ” Сід” (1636).

Після шаленого успіху прем’єри ”Сід” ще довго бентежив уми парижан і навіть королівського двору. Його дивилися безліч разів, про нього знав кожний, і здавалося, що не було людини, яка б не цитувала з корнелівського ” Сіда” чогось напам’ять. У ролі Сіда виступив Мондорі. Успіх ” Сіда” – це успіх акторського ” потрапляння ” у роль, це успіх нового театру, його ідей і поетики. Мондорі був актором палким і щирим, з могутнім темпераментом, що його пробуджувала героїка „Сіда”.

Мондорі відпрацював на сцені Театру Марє нову манеру акторської гри з її яскравою темпераментною декламацією, пластичною виразністю, увагою не лише до зовнішнього боку образу, а й до психологічної виразності.

Актор XVII ст. уже не міг належати самому собі, як це було до відкриття **Театру Марє** і до найкращих театральних досягнень **Бургундського готелю**.

Відбулася переоцінка театральних сил. Відтепер актор відповідав за текст ролі, його розриття, за якість спектаклю. Акценти перемістилися: не пригодницький сюжет і не вибагливість декорацій, а людина, її характер, думки, мотиви поведінки викликали цікавість. Актор повинен був втілювати етичний та естетичний ідеал доби.

Величезна популярність вистав двох провідних театрів Франції – Бургундського готелю і Театру Марє – заохотила письменників до співпраці, вони навперейми пропонували свої твори для постанови на сцені. Успіх у глядача визначав якість п'єси і вистави. Завдяки взаємозв'язку літератури й сцени відбувається швидкий розвиток драматургічного жанру. Театр набирає вагомого значення в суспільстві.

Теоретичне обґрунтування основних принципів нового стилю дав Франсуа д'Обіньяк (1604–1676) в книзі „**Практика театру**”. Спираючись на погляди Аристотеля й Горация на драматургію, він виклав вимоги до зразкової театральної вистави.

Вистава, на його думку, як і п'єса, повинна виходити з закону трьох єдностей – інакше публіка не зможе сприйняти сценічну дію, не „задовольнить” свій розум і не отримає належного уроку.

Перша вимога – єдність місця: події театральної вистави мають відбуватися в одному сценічному просторі, жодної зміни місця дії, зміни декорацій не допускалося. Місцем дії трагедії найчастіше ставав зал палацу; комедії – міський майдан або кімната.

Друга вимога – єдність часу: період часу, який охоплює сценічну дію, не міг перевищувати однієї доби. Це вважалося найзручнішим для сприйняття вистави.

Третя вимога – єдність дії. У виставі мусить бути одна сюжетна лінія, не обтяжена побічними епізодами. Її належало розігрувати послідовно від зав'язки до розв'язки. Якщо розвиток головної сюжетної лінії вимагав додаткових пояснень щодо інших подій, які глядач не бачив на сцені, про них з голосу сповіщалося як про такі, що начебто відбулися десь за сценою.

Така увага до акторського мистецтва свідчила про те, якого важливого суспільного значення набув театр у XVII ст. Актори й драматурги були покликані служити єдиній сильній державі, показувати глядачеві приклад ідеального громадянина. Одна з основних ідей класицизму – ідея „облагородженої природи” – саме на театральній сцені могла бути проілюстрована і втілена з особливою виразністю.

Поступово (особливо після появи драматургії Расіна) у театрі французького класицизму створюється ціла система інтонацій та жестів. Побутові і негарні пози були заборонені – вигляд і пластика трагічного героя або героїні повинні завжди залишатися величними і шляхетними.

Принцип “облагородженої природи” визначав не тільки драматургію класицизму, а й манеру її сценічної інтерпретації. Гру актора оцінювали залежно від шляхетності вигляду і його декламаційної манери.

Театральне мистецтво, згідно з класицистською термінологією, мало назву – “мистецтво декламації” і передбачало милозвучне читання віршів, а також пластику жестів і рухів.

Разом зі світською витонченістю класицистська естетика вимагала героїзації та монументальності образів, укрупненості в їхній подачі. Буало зазначав: “Театр потребує [...] перебільшень, широких ліній як у голосі, декламації, так і жестах”.

У класицистському театрі масштаби і пристрасність виконання набули гармонійної, естетизованої форми і виражалися у музичній наспівності

декламації, в ефектних переходах від бурхливих пасажів до ліричного шепоту. “Декламація французьких акторів у трагедії – це щось подібне до співу”, – писав безіменний автор “Галантних бесід”.

Суворе підпорядкування голосу принципу тональної декламації наближало мову акторів до вокального мистецтва. Таку манеру виконання сприймали сучасники як суто емоційну. Глядачі не могли утриматися від сліз.

Класицистський актор діяв, страждав, але не перевтілювався, – в усіх ролях він залишався самим собою. Тому для кожної вистави добирали виконавців, які відповідали психічним і фізичним даним персонажів. В результаті такого добору виникали театральні амплуа. Ролі царів і героїв виконували ставні актори з благородним і сильним голосом. Героїв-коханців грали актори чутливі, здатні легко запалюватися почуттями. В ролях тиранів виступали актори, які володіли сильним темпераментом, поривчасті й вольові. Батьків – розсудливі і поважні. Особистий характер актора ставав характером театального героя.

На переконання класицистів, істина ще не породжує мистецтва – воно починається тільки тоді, коли істина облагороджена згідно з нормами світського смаку.

Від актора чекали хвилюючих переживань, але тут же додавали, що його безпосередні почуття повинні бути втілені у вишукану, гармонійну форму. І така ідеальна форма ставала абсолютним каноном. Кожен прояв пристрасності, почуття отримував свою єдину, назавжди знайдену форму.

Визначаючи для кожного почуття спосіб його виявлення в голосі, один з теоретиків цього напрямку писав: “Любов вимагає ніжного пристрасного голосу; ненависть – суворого й різкого; радість – легкого, збудженого; гнів – стрімкого, швидкого, нерозбірливого; подив – зворушеного, що майже замовкає, і ледве чутного; скарга – обуреного, сварливого, страдницького”.

Але при всьому різноманітті голосових відтінків завжди необхідно було дотримуватися закону про благородне і зрозуміле проголошення віршів. У декламації не допускали характерної говірки, побутових розмовних інтонацій.

Строгий ритм олександрійських віршів визначав характер мови і вимагав особливої постави голосу і добре розвинутого дихання.

Сценічна практика класицистського театру з часом виробила цілу серію умовних жестів, що передавали різні людські почування. У канонізованому жесті фіксувався безпосередній порив, що набував незмінної класичної форми. Нижче пропонуємо приклади почуттів та їхній встановлений естетичними нормами класицизму сценічний прояв.

- **Подив** – руки, зігнуті у ліктях, піднесені до рівня плечей, долоні звернені до глядачів.
- **Відраза** – голова повернута праворуч, руки простягнуті ліворуч і долонями начебто відштовхують предмет відрази.
- **Благання** – руки з зімкнутими долонями, тягнуться до партнера, який виконує роль повелителя.
- **Горе** – пальці зчеплені, руки заломлені над головою або опущені до пояса.
- **Осуд** – рука з витягнутим вказівним пальцем спрямована у бік партнера тощо.
- У **спокійному стані** актор, звертаючись до партнера, простягає руку в його бік, а говорячи про себе, прикладає долоню до грудей.

Згідно з канонами, вистави повинні були носити світський характер. У зв'язку з цим пластика класицистського актора була запозичена від придворних церемоній і палацових балетів. Саме смаки великосвітського товариства визначали костюмування (величезні парики, оксамитові камзоли, яскраві банти; розкішні модні вбрання).

Актор, хоч би яку роль виконував, повинен був мати вигляд шляхетний і величний, небуденний: в нього тверда, енергійна хода; ноги розставлені у балетній позиції (ступні ніг розвернуті назовні); рука починає рухатися від ліктя і лише потім розвертається повністю; пальці складені, як в античних статуях. Поклін виконується тільки головою – тіло залишається нерухомим. Коли потрібно стати на коліна – стають тільки на одну ногу, слідкуючи за живописним розташуванням складок плаща.

Театр класицистської комедії. Репертуар французького театру доби класицизму поряд із трагедією включав і комедії. Сценічне мистецтво класицистської комедії, яке випрацьовували переважно в театрі Мольєра (спочатку Пті-Бурбон, пізніше Пале-Рояль) розвивалося в іншому напрямі.

До появи драматургії і, власне, сценічної діяльності Мольєра, видовища комедійного характеру здебільшого були розігруванням – імпровізованих сценок, вистави театру ляльок-маріонеток, постанови примітивних фарсових спектаклів.

З іменем Жана Батиста Мольєра пов'язана зміна статусу комедії і піднесення її до рівня справжнього мистецтва. Втім, досвід Мольєра-драматурга неможливо відокремити від **акторського і режисерського досвіду Мольєра.**

Цей досвід і діяльність Ж.-Б.Мольєра мали вирішальне значення для посилення реалістичних тенденцій у мистецтві комедійних акторів. Очоливши третій паризький театр „Пале-Рояль”, Мольєр організував новий тип трупи – товариство однодумців, які й стверджували принципи реалістичного тлумачення ролі. Труппа Мольєра складалася з 12 осіб. Серед них – родина Бежар, Тереза Дюпарк, Лагранж, Дюкруазі – ті актори, разом з якими Мольєр розробляв нові принципи комедійної майстерності.

Мадлен Бежар виступала спочатку в трагедійному репертуарі, але зустріч з Мольєром відкрила її як актрису комедійну. У його п'єсах вона грала молодих героїнь і служниць, найкращою з яких була Дорина (“Тартюф”).

Жозеф Бежар у театрі Мольєра виконував ролі ліричних коханців, його брат – **Луї Бежар** ролі слуг, а сестра – **Арманда Бежар** – виступала в амплуа молодих героїнь (згодом стала дружиною Мольєра).

Як уже згадувалося вище, у трупі Мольєра працювала і **Тереза Дюпарк** – актриса, яка мала велику сценічну чарівність і володіла даром танцівниці та трагедійним темпераментом. Для неї драматург писав ролі юних дівчат і світських дам.

Шарль Лагранж – перший виконавець ролі Дон Жуана – був актором на ролі молодих героїв у комедіях Мольєра.

Першим Тартюфом на французькій сцені виступив **Дюкруазі**. Він же першим зіграв Жеронта у ” Витівках Скапена” .

У мольєрівській трупі ще хлопчиком розпочав свою акторську кар’єру знаменитий у майбутньому актор **Мішель Барон** (при основній мольєрівській трупі існувала й дитяча акторська трупа).

Погляди на мистецтво сцени, на різницю у грі трагедійних і комедійних акторів Мольєр блискуче втілює у власній театральній практиці. Про методику роботи з актором, методику здійснення вистави та ін. ми можемо судити з комедії Мольєра **“Версальський експромт”**, побудованої у формі репетиції мольєрівської трупи. “Версальський експромт” – одноактна п’єса, де Мольєр зобразив всю свою трупу (і себе у тому числі) під час репетицій вистави у Версалі на замовлення короля.

Себе він зобразив нервовим нетерплячим майстром, якого дратує нетямущість акторів та їхня повільність. Під час діалогу із кожним з них він будує роль, складає її з особистості актора або актриси, використовує життєві спостереження вимагаючи того ж і від акторів. Мольєр у “Версальському експромті” демонструє принципи власної театральної педагогіки і режисури.

У театрі Мольєра народжується новий для того часу тип комедійного актора, який творить образ на підставі життєвої спостережливості і здатний до індивідуального забарвлення узагальненого образу. Однак його принципи ще не сягали багатогранної психологічної характеристики образу і не були цілком вільні від фарсових традицій. Але вони сприяли переходу від декламаційного мистецтва до правдивості, життєвої повнокровності гри. Це відбувалося на стику традицій народного театру і найвищих досягнень професійного театру XVII ст.

Внесок Мольєра у розвиток театру важко переоцінити. Основні його заслуги перед світовою сценою можна окреслити так:

- приніс на сцену комічну поезію, яка зберегла сатиричне викриття і правду живих характерів;
- забезпечив тісний контакт із глядним залом (вистави розігрувалися у тісному оточенні глядачів);
- зберіг зв'язок з театром на площі, що надавало демократичності його виставам;
- вимагав від акторів зображення типових життєвих характерів;
- вимагав від акторів вивчення характерів, проникнення у внутрішній світ героїв, а не дотримання канонічних правил;
- основна вимога сценічної школи Мольєра – при втіленні людських типів знаходити їхні слабкі риси.

Вимоги Мольєра творити реальні характери, знаходити у драматургічних образах типові риси підсилював приклад його власної гри. Все це не лише визначило принципово нову манеру виконання комічних ролей, але й значною мірою вплинуло на еволюцію творчості акторів, трагедійних зокрема.

Крім роботи над створенням сценічних характерів і акторського ансамблю, одним з досягнень Мольєра-режисера є те, що він зближує балет з драматичним театром. Балет за часів Людовіка XIV не був ще повною мірою мистецтвом, радше це були дилетантські розваги, в яких радо брав участь і сам король. Мольєр створює синтетичний жанр у співпраці з композитором **Жаном Батистом Люллі** (1632–1687), що розпочинав свою кар'єру як танцівник.

У створеному після смерті Мольєра третьому паризькому театрі – **Комеді Франсез** (1680) розгорнулася боротьба за принципи, висунуті Мольєром, де особливе значення мала новаторська творчість учня Мольєра Мішеля Барона та інших його послідовників.

Поява Комеді Франсез стала останньою театральною подією XVII ст., закріпивши досягнення великої театральної доби. У зв'язку з тим, що сам

король опікувався долею цього театру, він отримав певні привілеї, мав монополне право на виконання серйозної (літературної) драми. Театр працював на дотації королівського двору, і основне управління організацією театральної справи також залишалося за ним. Монополія Комеді Франсез зберігалася аж до 1864 р.

Сценічна школа класицизму мала велике значення для подальшого розвитку театрального мистецтва. Вона піднесла загальну культуру актора, навчила свідомо працювати над роллю, розвинула смаки, створила можливість для композиційно цілісної побудови вистави.

Класицистський театр виробив точні амплуа і дав можливість акторам вдосконалювати своє мистецтво у природному для кожного таланту напрямі. Встановивши численні канони для сценічних почуттів і характерів, нормативна естетика вперше зафіксувала чітку форму зовнішніх засобів виразності для передачі внутрішніх переживань героїв. Правила класицистської гри об'єдналися в цільну систему – це була перша сценічна школа драматичної гри. Натомість ці ж правила й сковували подальший розвиток сценічного мистецтва; суворість принципів почала породжувати численні штампи, подолати які могли тільки талановиті актори.

Тим не менше, сцена зобов'язана класицизму школою, що визначила стиль акторського мистецтва у Франції XVII – XVIII ст., а те вплинуло своєю чергою на розвиток театру інших європейських країн.

Французький класицизм створив тип театру на основі великої драматургії; поєднав театральність з ідейною і суспільною вагомістю сценічного мистецтва; заклав основи акторської школи уявлення; зробив виставу явищем завершеної форми – з поняттям структури, гармонії, ретельно розробленими ритмо-пластичною і інтонаційно-мовною партитурами.

Історія класицизму не завершується у XVII ст. У наступному столітті певні його принципи намагалися відродити драматург і філософ Вольтер, актори Лекен і Клерон, деякі поети й музиканти. Однак у XVIII ст. класицизм

уже сприйматимуть як стиль застарілий – і в процесі подолання класицистських норм народиться мистецтво доби Просвітництва.

Обов'язкова література

1. Владимірова Н.В. Історія театру Західної Європи і США. Програма-конспект для вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Ч.1., Львів, 2005.
2. Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. – М.; Л., 1941.
3. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. – Х., 1929.
4. История зарубежного театра. Под ред. Г.Н. Бояджиева и А.Г. Образцовой. – В 4 т. Т. 1. – М., 1981.
5. История западноевропейского театра / Под общ. ред. С.С. Мокульского. – Т. 2. – М., 1956–1957.
6. История зарубежного театра / Отв. ред. Л.И. Гительман. – С.-П., 2005.
7. Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів. – К., 2001.
8. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. Мокульский. – Т. 1. – М., 1953.

Література для поглибленого вивчення теми

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1989.
2. Бордонов Ж. Мольер. – М., 1983.
3. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. – М., 1981.
4. Бояджиев Г. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. – М., 1967.
5. Игнатов С. Испанский театр XII – XVII веков. – М.; Л., 1939.
6. Иллюстрированная история мирового театра. Под ред. Джона Рассела Брауна. – М., 1999.
7. Кадышев В. Расин. – М., 1990.

8. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории от истоков до середины XVIII века. – Л., 1979.
9. Манциус К. Мольер. Театры, публика, актеры его времени. – М., 1922.
10. Минц Н. Театральные коллекции Франции. – М., 1989.
11. Разумовская М. У истоков жанра: комедии-балеты Мольера на музыку Люлли. – В сб. статей Литература и музыка. – Л., 1975.

ТЕСТИ

для перевірки знань за темою ” Театр і драматургія доби Класицизму”

Перевірте свої знання і зробіть правильний вибір варіанту відповіді.

1. У якому столітті формується художній напрям ” класицизм” :
 - а) у I ст. до н.е.
 - б) у I ст.
 - в) у XVII ст.
 - г) у XIX ст.

2. Світоглядні основи класицизму найповніше втілені у жанрі:
 - а) трагедії
 - б) комедії
 - в) міщанської драми
 - г) баладній опері

3. Теоретичним підґрунтям виникнення класицизму як художнього стилю стало філософське вчення:

- а) картезіанство
- б) кантіанство
- в) гедонізм
- г) епікурейство

4. Назвіть ключові ідеологічні принципи класицизму:

5. У творчості Мольєра формується жанр:

- а) "веселої комедії"
- б) комедії дель арте
- в) високої комедії
- г) "комедії плаща і шпаги"

6. П'єр Корнель писав у жанрі:

- а) комедії
- б) трагедії
- в) історичної хроніки
- г) пасторалі

7. Жан Расін писав у жанрі:

- а) баладної опери
- б) драматичної хроніки
- в) комедії
- г) трагедії

8. Назвіть декілька драматургічних творів П'єра Корнеля:

9. Назвіть декілька драматургічних творів Жана Расіна:

10. Назвіть декілька драматургічних творів Жана Батиста Мольєра:

- а) мистецтво переживання б) мистецтво декламації
в) мистецтво імпровізації г) мистецтво балету

18. Основою ритмо-пластичної партитури акторського виконання у театрі доби Класицизму були:

- а) величність і граціозність б) динаміка і порив
в) наближеність до життєвої реальності в) наслідування античної пластики

19. ” Високий стиль” акторського мистецтва класицизму було відпрацьовано на сцені театру:

- а) Маре б) Бургундського готелю
в) Пале-Рояль г) Мулен Руж

20. Прем'єра трагедії Корнеля ” Сід” відбулася у театрі:

- а) Маре б) Пале-Рояль
в) Бургундський готель г) Комеді Франсез

21. Першим виконавцем ролі Сіда у XVII ст. та засновником класицистської манери акторської гри був:

- а) Мондорі б) Дюпарк
в) Шанмеле г) Лагранж

22. Першою виконавицею ролі Андромахи в однойменній трагедії Расіна, актрисою, для якої спеціально написана ця трагедія, була:

- а) Арманда Бежар б) Адрієнна Лекуврер
в) Тереза Дюпарк г) Марі Шанмеле

23. Поєднання витончених манер і монументальності було естетичною вимогою:

- а) майстерності ярмаркових акторів;

- б) публічних виступів акторів цирку;
- в) акторського виконання класицистських трагедій;
- г) сценічної поведінки виконавців побутових комедій Мольєра.

24. На сцені яких театрів у XVII ст. стверджувалися принципи класицистської манери акторського виконання? Закресліть зайве:

- а) Бургундський готель
- б) Олімпіко
- в) Пале-Рояль
- г) Театр Марє

25. П'єси "Скнара", "Витівки Скапена", "Дон Жуан", "Мізантроп" написав

- а) Валлеран Леконт
- б) Расін
- в) Монфлері
- г) Мольєр

26. Хто з драматургів доби Класицизму у своїх п'єсах ігнорував теорію трьох єдностей і порушував правила класицистської естетики:

- а) Мольєр
- б) Расін
- в) Корнель
- г) Арді

27. Особливості трагедій Жана Расіна:

- а) етична проблематика і психологічна характеристика героїв;
- б) релігійні мотиви;
- в) оспівування ідеалів свободи;
- г) сатирична спрямованість.

28. Трагедії "Цинна", "Горацій", "Поліевкт", "Сід", "Помпей" написав:

- а) Жан Расін
- б) Вільям Шекспір
- в) Жан Батист Мольєр
- г) П'єр Корнель

29. Першим драматургом, який втілює естетичні норми високого жанру класицистської драматургії, був:

- а) Мольєр б) Расін в) Корнель г) Нікола Буало

30. Одним з естетичних принципів класицизму в галузі жанрової системи було:

- а) створення нових жанрів б) модернізація жанру міщанської драми
в) жанрові взаємопроникнення г) ієрархічний розподіл жанрів

31. Поясніть суть поняття ” єдність місця” з погляду театральної естетики:

32. Класицизм у художній творчості втілює основні соціальні та ідейні принципи:

- а) французького дворянського суспільства XVII ст. б) християнства
в) третього стану в) античності

33. Естетичне обґрунтування класицизму як художнього напрямку викладене у трактаті ” Поетичне мистецтво” , автором якого є:

- а) Нікола Буало б) Дені Дідро
в) Рене Декарт г) Лессінг

34. У класицистському театральному мистецтві панував авторитет:

- а) щирих почуттів б) тонких психологічних підтекстів
в) порядку і правил г) бурхливої емоційності

35. У жанровій ієрархії класицизму ” високим” було визначено жанр:

- а) комедії б) історичної хроніки

в) трагедії

г) балетного дивертисменту

36. Олександрійський вірш і піднесеність у межах естетики доби Класицизму були нормою:

а) мови трагедії

б) мови комедії

в) виступів ораторів

г) музичної драматургії Жана Батиста Люлі

37. Поясніть суть поняття ” єдність часу” з погляду театральної естетики:

38. Поясніть суть поняття ” єдність дії” з погляду театральної естетики:

39. Поясніть значення назви художнього напрямку ” класицизм” :

40. Поясніть різницю між дефініціями ” класицистський” і ” класичний” :

41. Героями класицистської трагедії *не* могли бути:

- а) імператори
- б) політичні діячі
- в) полководці
- г) селяни

42. Конфлікт драматургічних творів доби Класицизму будувався на боротьбі:

- а) тіла й духа
- б) почуття та обов'язку
- в) людини й фатуму
- г) „верхів” і „низів” суспільства

43. Почуття класицистського актора на сцені мали бути вираженими:

- а) в іронічній формі
- б) у вишуканій естетичній формі
- в) у їх яскравому щирому прояві
- г) через акробатичні композиції

44. Класицизм як художній напрям втілює дух:

- а) абсолютизму
- б) театру на площі
- в) середньовіччя
- г) свободи

45. Критерієм оцінки суспільної поведінки людини у драматургії Расіна було:

- а) моральна стійкість, вірність моральному обов'язку
- б) боротьба з соціальною несправедливістю
- в) служіння ідеалам християнства
- г) вірність ” прекрасній дамі”

Театр і драматургія доби Просвітництва

Світоглядні та естетичні особливості формування драматургії і театру доби Просвітництва. Просвітницький рух у Європі виникає на хвилі великого суспільного піднесення, в період нестримно наростаючої кризи феодальної формації. У європейському Просвітництві виразно виявлені загальні ідеологічні тенденції, пов'язані з цією кризою. Розглядаючи особливості розвитку мистецтва цього періоду, необхідно враховувати, що Просвітництво, як у свій час і гуманізм Відродження, – це не художній напрям, а ціла філософська, соціальна й етична концепція, що знайшла повне й багатогранне відображення у мистецтві та літературі.

XVIII ст. у Європі називають “століттям розуму”. У системі філософських і соціологічних суджень найважливішими для мислителів і художників були поняття **Розуму і Природи**. Просвітителі надали їм нового змісту, зробили головним критерієм як у запереченні минулого, так і в ствердженні ідеалу майбутнього. **Відкидаються** Середньовіччя, станова нерівність, авторитет Церкви і схоластичні форми ідеології; проголошуються нові філософські, соціальні і моральні принципи.

Невипадково це століття відзначається надзвичайною інтенсивністю **естетичної думки**. Питанням розвитку мистецтва присвячена більшість естетичних праць Дідро, Вольтера, Гоцці, Лессінга та ін. Відбувалися палкі дискусії між прихильниками класицизму і його противниками (наприклад, Гольдоні – Гоцці), розроблялися естетичні принципи нового мистецтва, виникали принципово нові теоретичні засади його мети і змісту.

У розмаїтті естетичних ідей і художніх напрямів можна виділити **основний напрям** і визначальні для доби Просвітництва принципи. Насамперед, для просвітителів характерна **активна суспільна позиція**. Всі вони – прибічники ідейного мистецтва, яке перетворює світ. Якщо професійний театр Відродження багато у чому був розрахований на вибране товариство освічених однодумців, то театр Просвітництва прагнув просвітити

широке коло людей і призначав своє мистецтво для морального **виховання всього суспільства**.

У XVIII ст. на теренах Західної Європи стверджується новий погляд на розвиток театрального мистецтва. Доба Просвітництва висунула перед театральним мистецтвом радикально нові вимоги: створити театр великих сучасних ідей, який би черпав свій зміст з **реального життя** і був здатним відповісти на духовні вимоги й потреби часу.

Роль театру в нових історичних умовах різко посилюється у зв'язку з прагненням сприяти поширенню **просвітницьких ідей**.

У справу театрального просвітництва активно включаються Філдінг, Вольтер, Дідро, Бомарше, Лессінг, Гете, Шиллер, Гольдоні, Гоцці та ін. Всі вони не лише писали для театру, а й намагалися впливати на сценічну практику. Драматурги брали активну участь у вихованні акторів, у створенні вистав, у розробленні теоретичних проблем сценічного мистецтва.

З погляду просвітителів **суспільне значення театру** полягає у **вихованні** співгромадян, у тому, щоб зробити їх розумнішими і добрішими. Розум і добро у просвітницькій філософії означало насамперед достаток для більшості, особисту свободу, можливість насолоджуватися життям – тим найвищим благом, який дарує природа.

Для просвітителів театр був кафедрою і трибуною. Сатиричні комедії Філдінга, драматургія Гольдоні, Бомарше, Шиллера були розраховані не на вибраних цінителів: спектаклі адресували демократичному глядачеві, це були акти суспільної боротьби у XVIII ст.

Надаючи надзвичайно важливого значення театру як знаряддю виховання, просвітителі розробили **нові естетичні принципи**, ствердили важливість виховного значення мистецтва загалом і театру зокрема.

Виховні завдання, що перетворювали суспільство, визначили напрям естетичних пошуків і своєрідність художнього методу, зумовили активну позицію митців-просвітителів. Драматургія і театр доби Просвітництва, так

само як інші види мистецтва, позначені концептуальністю. Структура творів цього періоду слугує розкриттю певної філософської або етичної колізії.

Дидактизм, що випливає з ідеологічних завдань Просвітництва, виражається не лише у творах **просвітницького реалізму й сентименталізму, а й у творчості просвітницького класицизму**. Нова проблематика породжує нові художні форми; дидактизм не суперечить поезії і правді просвітницького мистецтва. У розстановці дійових осіб найкращих п'єс XVIII ст. є логіка "повчальної притчі": нормальна людська природа протистоїть усьому, що не відповідає цій нормі. Позитивні герої, наприклад, Натан, Макс Пікколоміні та ін., зовсім не є вираженням прямолінійного поділу на добрих і лихих, ангелів чи лиходіїв. Істину не пропонують глядачеві у готовому вигляді, герой знаходить її в боротьбі, у пошуках і відкриттях.

Європейські просвітителі у своїх уявленнях про людину виходили з визначення **розуму і природи** як норми. Боротьбу за новий, буржуазний порядок уявляли як повернення до раціонального і природного. Так з'являється поняття "**природна людина**", що викристалізувало ті моральні й суспільні якості, які митці й мислителі хотіли бачити **у герої свого часу**.

Для **драматургії і театру** всіх європейських країн тієї доби характерна єдність ствердження цієї норми і заперечення всіх проявів життя, ідей і людської поведінки, які їй не відповідали. Така єдність заперечення і ствердження об'єднує митців-просвітителів різних творчих напрямів, у тому числі класицизму (просвітницького) і **сентименталізму**.

Величезна сила впливу драматичних шедеврів XVIII ст. складалася не лише у звинуваченні феодального світу, у грізних безпощадних вироках, що звучали зі сцени. Глибоко хвилював і приваблював глядачів образ самого викривача, **героя** – носія просвітницької програми (наприклад, Карл Моор або винахідлива Мірандоліна). Так виникає **новий тип героя** – діяльного, впевненого у собі. Це була нова людина, зображена у буднях реального побуту. Новаторство драматургів у створенні нового героя полягало в тім, що, схвалюючи тип енергійної людини нової, буржуазної доби, вони далеко не

завжди ідеалізували буржуа. Недарма п'єси просвітителів (Бомарше, Шерідана, Гоцці, Гея, Гольдоні, Шиллера та ін.) живуть і до сьогодні.

Виходячи з виховних і пропагандистських завдань, які ставилися перед театром, драматурги XVIII ст. посилюють **публіцистичне звучання** своїх творів, нерідко перетворюючи своїх героїв у рупор просвітницьких ідей.

Спільним для драматургів і театральних діячів був інтерес до **документально** точного **розкриття характеру**; вільне впровадження у драматургічну структуру дебатів на філософські й політичні теми, що розширювало комунікативні можливості просвітницької драматургії і театральної практики. Нерідко жарти і пародії замінювали собою учений трактат. Так, Філдінг у сатиричній комедії " Трагедія трагедій, або Життя і смерть Хлопчика-з-пальчик" бореться з епігонами драматургії класицизму в ім'я правди, природності і демократизму мистецтва, використовуючи для цього пародійний сюжет і образи своєї п'єси. У жартівливій, гумористичній формі він обстоює принципи просвітницької естетики, за які у серйозно-публіцистичному жанрі боротимуться пізніше Дідро в теоретичних працях про драму і Лессінг у " Гамбурзькій драматургії". Логіка живих образів виявлялася дієвішою, ніж деякі абстрактні раціоналістичні схеми; зображення людини вражає новизною підходів; багатоплановий показ людської особистості подається у начебто суперечливому поєднанні добра і зла, чеснот і вад.

У просвітницькій драматургії, насамперед, вражає її тематичне багатство і **жанрова різноманітність**.

Поряд із класицистичною трагедією XVIII ст. відкрило **міщанську драму**, новий жанр, що показав процес демократизації театру. Особливого розквіту досягла **комедія**, представлена Геєм, Філдінгом, Шеріданом, Бомарше, Гольдоні.

У добу Просвітництва зароджується і жанр **філософської драми**, яка буде широко поширеною у драматургії ХХ ст. Це, найперше, драми і трагедії Вольтера і Гете. Зіставлення реальної людини з реальною дійсністю, і зокрема

з побутом, стає не просто новаторством, але й містить простір для типово просвітницьких висновків і філософських узагальнень.

Художнє освоєння дійсності у творчості драматургів і театральних практиків відбувалося у трьох головних напрямках: **просвітницького класицизму, просвітницького реалізму і сентименталізму**. Оскільки ”розум” у XVIII ст. стає ключовим критерієм в оцінці всіх проявів, на перших етапах доби Просвітництва формується просвітницький класицизм. Пошуки органічного поєднання розуму і почуття, раціонального і емоційного втілювалися у творах драматургів просвітницького реалізму. Пріоритет почуттів і емоцій визначав стилістичні особливості сентименталізму.

Класицизм, який у XVIII ст. стає ”просвітницьким”, переживає складну трансформацію. Авторитети Буало, Корнеля і Расіна довго ще були незаперечними, особливо у Франції – батьківщині класицизму. Новий зміст трагедій Вольтера, який виступав за відродження класицистських естетичних норм, диктує і новий підхід до зображення героїв та середовища. У XVIII ст. (у просвітницькому класицизмі) змінюються акценти, відбувається відхід від антропоцентричної концепції світу, характерної для класицизму XVII ст. Увага Вольтера-драматурга вже сконцентрована не на окремій особистості, а на суспільстві, частиною якого і є ця особистість.

У просвітницькому класицизмі є свій **тип героя**, наприклад, такого, що прагне просвіщати загаль і вивести істину з тісної сфери знання для вибраних (таким був, наприклад, мудрець з вольтерівського ”Задиґа”).

Винятково важливим є внесок XVIII ст. в історію **реалізму**. У зв’язку з надзвичайним розширенням і демократизацією тематики у мистецтві й літературі, зокрема драматургії, головне місце поступово посідає герой з третього стану. Вимоги життєвої правди, глибокого пізнання людської природи постійно звучать у висловлюваннях Філдінґа, Гольдоні, Дідро, Лессінґа, драматургів ”Бурі і натиску” .

Наприклад, Філдінґ, реалістично переосмислюючи аристотелівську теорію мімезису, прирівнює письменника до історика звичаїв, зобов’язує його

до спілкування з людьми всіх звань і прошарків. У своїй теорії комічного Філдінг особливо виокремлює критико-звинувачувальну його функцію.

Міркування Дідро про драматургію характерні не лише полемікою з класицизмом заради природності й простоти сценічного мистецтва, але й тим, що він висуває перед драматургом завдання зображення: персонаж-особистість повинен бути зрозумілим в його соціальному бутті. У трактаті ”Парадокс про актора” він шукає співвідношення між мистецтвом і дійсністю. Життя, згідно з естетичною концепцією Дідро, потрібно не копіювати, а відтворювати в особливій формі, а окремими одиничними подробицями треба жертвувати в ім’я цільності художнього образу.

Важливі положення просвітницького реалізму у сфері театрального мистецтва Лессінг обґрунтував в ”Лаокооні” і ”Гамбурзькій драматургії”.

На шляху засвоєння нової просвітницької тематики у XVIII ст. формується ще один напрям – **сентименталізм**.

Культ почуття не суперечив у просвітителів культу розуму. І те, і інше, з їхнього погляду, було природним. Природа для них розумна, а Розум – природний.

У судженні ранніх просвітителів панував Розум, тому їхня творчість відбивала світ з погляду раціоналізму, а їхні твори стилістично були близькими класицистським. Однак, Просвітництво не зводилося лише до раціоналізму, це був складний комплекс філософських, суспільних і естетичних ідей.

Не випадково сентименталізм виникає на дещо пізнішому етапі Просвітництва, коли з’ясувалася обмеженість суто раціоналістичного підходу до життя. Відкинувши холодний раціоналізм, сентименталісти зберігали вірність гуманістичним суспільним ідеалам Просвітництва. У деяких випадках сентименталісти звинувачують сучасну їм феодально-станову дійсність ще рішучіше й різкіше, ніж це робили драматурги раціоналістичного просвітництва.

Звернення до почуттів ” природної людини” повинно було пробуджувати протест проти ” антиприродності” всіх форм пригнічення і деспотизму, але вони могли провадити від дійсності у сферу абстрактних мрій на лоні умовної, меланхолічної природи.

Як художній напрям сентименталізм, крім світу почуттів, відкриває нові грані у зображенні людської гідності, що пізніше позначиться на реалістичній драматургії ХІХ–ХХ ст.

Драматургія і театр ХVІІІ ст. пронизані **духом дослідження**. Не відступаючи від життєвої правди, достовірно зображуючи матеріальне середовище і духовну атмосферу свого часу, драматурги вдаються до експерименту, наче випробовуючи людину у різних ситуаціях, досліджуючи її можливості. Так у Гете поразка Мефістофеля вирішена вже у ” Пролозі на небесах” . Але сюжет його трагедії, підпорядкований просвітницькому задуму, доводив, що людина гідна свого великого призначення.

Сценічне мистецтво Просвітництва – це якісно новий **етап** після доби Відродження і Класицизму. Воно відрізняється і **характером зображення дійсності**, і способом вираження авторського задуму, і **типом прогресивного героя**, і, нарешті, особливостями мотивування у розгортанні сюжету, коли поведінка людини, з одного боку, визначається матеріальним середовищем, а з іншого – людина є носієм Розуму або Природи.

При ознайомленні з театральною практикою ХVІІІ ст. необхідно врахувати і те, що при загальній схожості і спільності основних підходів, у кожній країні мистецтво Просвітництва набуло власного характеру розвитку.

Драматургія і театр англійського Просвітництва

Заслуга англійського театру XVIII ст. полягає у тім, що він поклав початок драматургії Просвітництва. Картина театрального життя, що передувала становленню просвітницького театру у його розвинутому вигляді, був довгим, складним і насиченим своєю специфікою.

Жанрові рамки театрального життя тогочасної Англії доволі різноманітні: трагедії, комедії, пантоміма, яка використовувала традиції комедії дель арте і фарсові сюжети, драматична опера, королем якої став Генрі Персел, музичні антракти. Репертуар лондонських театрів включав і твори драматургії попередніх періодів, найперше, це драматургія Шекспіра, яку виставляли у переробках, а також п'єси його сучасників – Бомонта і Флетчера. Необхідність внесення купюр у тексти трагедій і хронік Шекспіра пояснюється зміною світоглядних позицій Просвітництва. Непомірні пристрасті і страждання, на думку постановників, могли образити моральні почуття глядачів XVIII ст.

Знайомлячись з театром англійського Просвітництва, необхідно врахувати, що класицизм в Англії проявився не так яскраво, як, наприклад, у французькому театрі. Це пов'язано з історичною долею Англії: пуританська революція призвела до занепаду театру (театри були спочатку закриті, а згодом і спалені).

Вступ у 1660 р. на англійський престол короля Карла II Стюарта поклав початок новому періоду у житті Англії – Реставрації, – сприяв швидкому відродженню театральної справи на берегах туманного Альбіону.

Реставрація стала періодом, коли було закладено світоглядні основи англійського Просвітництва. Своєрідним просвітницьким кредо став трактат Джона Локка „Досвід про людський розум”. Ідеалом у Локка виступає морально досконала, добродійна, мисляча людина. Вона позбавлена лицемірства і не може миритися з хибами людей.

Нове світобачення закріплює у театральній практиці раціоналістичне мислення і буржуазність. Драматургія, отже, пропонує типовий сюжет з обов'язковим повчанням і мораллю, пропонує нові моральні засади і виводить

на сцену пересічного добродійного героя. Змінюється не лише естетична, але й етична природа театру. Все це можна простежити у нових жанрах - **комедії звичаїв, міщанській драмі, баладній опері**, які втілили основні ідеї XVIII ст.

Комедія звичаїв. Жанр комедії був найактуальнішим для англійського театру. Саме він і вивів англійську сцену в авангард просвітницького руху. Вже у часи **Реставрації** з'являються підстави для розвитку англійської **комедії звичаїв** – найвищим, поряд із акторською творчістю **Девіда Гарріка**, досягненням англійського театру XVIII ст.

Комедія звичаїв була веселим, динамічним, сатирично загостреним видовищем. Самі англійці називали її ” **веселою комедією**” . Вона багато в чому наслідувала традиції фарсового театру: прямолінійні комічні ситуації і образи, динаміку дії і, що було важливим для майбутньої комедії Просвітництва у її зрілому варіанті, – мораль старовинного фарсу.

Дурні, лицеміри, пихаті нікчеми, хвальки та інтригани, комічні підстаркуваті кокетки, спритні дівичі, старі перелюбники тощо – творили галерею героїв комедії звичаїв. Усі вони були об'єктом критики драматургів. Як правило, глядач відразу впізнавав їхні вади за їхніми іменами. У таких комедіях не було абстрактних чи алегоричних персонажів. Глядачеві вони нагадували людей з його ж оточення, з його вулиці – автори комедій брали персонажів просто з життя.

Обридле пуританське благочестя й лицемірство привернуло увагу драматургів до повсякденного життя і звичайної людини, не позбавленої поганих нахилів і звичок, людини, якій дуже важко встояти перед спокусами. Виводячи на сцену пересічну людину в реальному вимірі її чеснот і вад, комедіографи ніколи не забували і про моральний аспект. Герой комедії звичаїв мав право на помилки, але він повинен був їх виправити і зробити висновки, а разом з ним і глядач. І вже не образ титана, не ідеалізовані позитивні герої стоять у центрі п'єси, а звичайна ” нормальна” людина. Її переваги – живий розум, дотепність, життєва повнокровність.

Особливого значення набуває оточення людини. Воно стає тим середовищем, яке відображає сутність характеру героя, його стану належність, причини його недоліків і достоїнств. Середовище, своєю чергою, це ніщо інше, як образ колективного героя, але саме у його становій характеристиці. Такий підкреслений інтерес до соціального є суттєвим достоїнством англійської **комедії звичаїв**. Людина стає цікавою у всіх її проявах, причому не загальних, а конкретних. Характер людини змальовується і в контексті соціального і родинного стану. Тому англійські комедії, навіть періоду **Реставрації**, відрізняються дуже точною **соціальною типажністю**.

Комедія звичаїв у її початкових формах періоду Реставрації представляють такі драматурги, як **Джон Драйден** (хоча більший інтерес у сучасників викликав як автор трагедій), **Джордж Етеридж** і найзначніший серед них **Вільям Вічерлі**.

У подальший період розвитку комедії звичаїв, який називають **передпросвітницьким**, драматургічну естафету переймає **Вільям Конгрів** (1670–1729). Він заклав традицію англійської просвітницької комедії. Його п'єси “Старий холостяк”, “Подвійна гра”, “Любов’ю за любов”, “Шляхи світського життя” з їхньою соціальною гостротою та іскрометною динамікою продовжували висміювати тогочасні звичаї. Комедія Конгріва “Любов’ю за любов” зустрічаємо в репертуарі англійських театрів і сьогодні. Розіграші, невимушені веселощі, дивацтва у поєднанні з суто просвітницькими вимогами зробили його комедії популярними серед глядачів.

Справу Конгріва продовжили його молодші сучасники **Джордж Фаркер** і **Джон Ванбру**. Характери їхніх героїв набули більшої точності і різноманітності, а драматичні ситуації – ще більшої життєвості. Джордж Фаркер і Джон Ванбру, спостережливі й дотепні драматурги, завершили своєю творчістю розвиток комедії звичаїв передпросвітницького періоду.

Комедія звичаїв відверто сатиричної спрямованості з її демонстрацією недоліків “звичайної” людини і критикою сучасної моралі драгувала

негативно **налаштованих глядачів-пуританів**, яким здавалося, що такі вистави виправдовують людські вади. Театр підпадає під гострий приціл своїх критиків, які вважали веселу комедію аморальною. На межі XVII–XVIII ст. виникає багато дискусій навколо завдань і суті театральних вистав. Найбільший резонанс мав **“Короткий огляд аморальності і нечестивости англійської сцени”**, написаний священником і богословом **Джеремі Коллієром** у 1698 р.

“Огляд” Коллієра був відвертим звинуваченням проти **“аморальної”** комедії звичаїв. Згадка імені Божого всує, використання непристойних висловів у мові героїв комедій, зображення гріхів людських, що веде до їхнього розповсюдження – такі основні обвинувачення висунув Коллієр авторам комедій. Крім того, він поставив за мету виправдати короля Карла II Стюарта і всю відповідальність за розбещення суспільної моралі покласти на театр. Коллієр писав: **“Ніщо не може бути шкідливішим, ніж театр, для благочестя і релігії. Театр потурає таким хибам і винагороджує за такі вади, які противні розуму”**. В очах своїх однодумців – буржуа – Коллієр був тим, хто закликав реформувати сцену і перетворити її у школу моралі. Недарма дослідники вважають **1698 рік** початком просвітницького театру.

Як наслідок зусиллями Коллієра, просвітницька мораль і дидактика почали проникати у драматургію XVIII ст. Піонерами у цій справі стали **Ніколас Роу, Джозеф Аддіссон, Річард Стиль** та інші. У їхній творчості комедія робить різкий поворот до дидактики. Посилення моралізаторства призводить до певної умовності і структурного схематизму, а головне, до відходу від реалістичних тенденцій.

Легковажний комізм, яскраві комедійні характери, гострі конфлікти поступаються місцем роздумам про високі чесноти, а правдоподібність і життєвість – моральним настановам і демонстрації прикладів добродійності. Таку комедію умовно можна назвати сентиментально-повчальною, тому що сміх у більшості випадків замінюється сентиментальним розчуленням. Метою

такої комедії було не висміювати, а повчати. Інколи це призводило до того, що комедія взагалі втрачала властиву цьому жанрові тональність. Прикладом **повчальної комедії** може бути **“Брехун” Річарда Стиля**, де навіть класично смішні ситуації не “працювали” на виправдання заявленого жанру. Але повчальна комедія, тим не менше, після прем’єри його **“Совісних закоханих”** у 1722 р., утвердилася на англійській сцені аж до другої половини 60-х років.

З кінця 20-х років сатиричний жанр відновлює своє існування на англійській сцені у творчості **Джона Гея** і **Генрі Філдінга**. Хоча їхні драматургічні досягнення пов’язані з розвитком інших форм, ніж комедія звичай – однак десятиліття між 1727 і 1737 р. стало блискучим періодом для сценічної сатири. Сатирична драматургія для втілення своїх ідей використовувала малі жанри (баладна опера, фарс, репетиція), вистави за якими мали успіх у публіки, а їхній соціальний зміст – великий суспільний резонанс. Але художні можливості такої жанрової форми все ж були обмежені.

Джон Гей (1685–1735) відомий насамперед завдяки своїй баладній **“Опері жебраків”**, яку написав за порадою Джонатана Свіфта. Цей нововведений Геєм жанр вважався низьким, оскільки був пародією на оперу італійського типу, переважно опери Генделя, які відверто висміюються в **“Опері жебраків”**. Джон Гей пропонує достатньо органічний синтез драматичної дії і співів. У ХХ ст. його твір використає Бертольд Брехт для створення **“Трьохгрошової опери”**.

П’єса Гея зображувала звичай злочинного світу. За порадою Свіфта, дія цієї соціальної і політичної сатири відбувається **“серед злодіїв і проституток”**. І хоча головні герої – скупник краденого Пічем, його красуня-донька Поллі та її чоловік-бандит Макхіт належали до покидьків суспільства – вони уособлювали моральні вади вищого світу. Така взаємозамінність джентльменів і охоронців закону на покидьків – **“джентльменів”** з великої дороги є провідною драматичною колізією **“Опери жебраків”**.

П'еса містить у собі чимало натяків на адресу прем'єр-міністра Роберта Волпола. Тут можна впізнати елементи аристофанівської сатири, пов'язаної з нападками на політичних противників. Сам прем'єр-міністр Роберт Волпол, відвідавши виставу “Опери жебраків”, вигукував “біс!”, але після того негайно її заборонив.

“Опера жебраків” мала надзвичайний успіх. Понад два місяці біля входу до театру юрмився людський натовп. Увесь Лондон виспівував арії і розігрував сценки з вистави.

За Геєм у жанрі баладної опери виступив **Генрі Філдінг** (1707–1754). З 1728 по 1736 р. він написав близько двадцяти комедій, фарсів, баладних опер. Темою Філдінга у театрі стає викриття парламентської корупції і лордів, що дорвалися до влади.

Комедія Філдінга “**Суддя у пастці**” викриває свавілля і хабарництво, що прописалися у суді, комедія “Історичний календар за 1736 рік” пародіює мораль політичної еліти.

Справжню популярність драматург здобув у низьких жанрах – фарсі і баладній опері. Його фарси “**Трагедія трагедій, або Життя і смерть Хлопчика-з-пальчик**” і “**Авторський фарс**” у пародійному ключі висміювали моральні недоліки тогочасного суспільства містили гостру критику звичаїв і користувалися неабияким інтересом у глядачів.

Характер конфлікту, стилістика і образна система баладних опер Філдінга (“**Опера Граб-стріт, або У дружини під пантофлем**” та “**Дон Кіхот**”) також, як і в його комедіях та фарсах, пов'язані з сатиричним змалюванням моральних цінностей вищих прошарків суспільства. І якщо у Гея моральні вади – це прерогатива злодіїв і розбійників, то у Філдінга людські недоліки та вади уособлюють поважні громадяни. У “Дон Кіхоті” автор піддає сатири навіть членів парламенту та й самі англійські вибори.

Міщанська драма. У 30-ті роки в Англії утверджується жанр міщанської драми. Її поява була підготована сентиментально-повчальною

драматургією, зокрема комедіями Річарда Стиля. Цей жанр сформувався як проміжний між трагедією та комедією, але в добу Просвітництва став самостійним “серйозним” жанром. Остаточо він утвердився після з’яви на сцені у 1731 р. п’єси Джорджа Лілло **“Лондонський купець, або Історія Джорджа Барнвела”**. Якщо автори повчальної комедії, зокрема Річард Стель, прагнули продемонструвати приклади чеснот, то Лілло намагався зобразити вади.

Драматичні колізії у **“Лондонському купці”** розгортаються навколо сюжету про прикажчика Барнвела, який зійшовся з куртизанкою Мілвуд, вкрав гроші у господарів, після чого вбив свого дядька, щоб отримати його спадщину. Драма закінчується стратою злочинців. Фінал **“Лондонського купця”** проголошував мораль у дусі свого часу: злочин обов’язково повинен бути покараним.

У цій трагедії Лілло відчутні елементи пуританської повчальної притчі. Злочинців він судить подвійним судом – земним і небесним. На задньому плані сцени у фіналі п’єси виднілися шибениці, які передвіщали страту Мілвуд і Барнвела. Але за задумом драматурга їх чекало найстрашніше – загробна відплата.

Сюжет наступної міщанської драми – **“Фатальна цікавість”** – також був характерним для цього жанру: змучені злиднями і відчаєм двоє старих вирішили вбити подорожнього, що прибився на ночівлю до їхньої домівки. Але драматизм ситуації підкреслюється тим, що цей несподіваний гість є їхнім сином, що вернувся після тривалої відсутності, щоб віддати їм свій синівський борг.

Сюжети міщанських драм щедро пропонувало тогочасне життя; персонажі драм – звичайні люди, вихідці з міщанського, буржуазного середовища; їхні проблеми завше цікавили тих, хто наповнював тодішні театральні зали. Глядач отримувал уроки порядності й добродетності; найхарактернішими для міщанської драми сюжетами були: загибель

доброчесної особи з вини фатальної красуні або удаваного благодійника; обман друга-зрадника, який може довести до загибелі або розорення.

Починаючи з 70-х р. XVIII ст. в репертуар повертається **весела комедія звичаїв**, основи якої заклали у часи Реставрації Конгрив, Фаркер і Ванбру. Але критичний характер цієї комедії значно посилюється.

Авторами, які вдосконалили, остаточно відпрацювали і закріпили форму англійської комедії звичаїв доби Просвітництва, були Олівер Голдсміт і Річард Шерідан.

Олівер Голдсміт (1728–1774) був першим, хто з'явив термін “весела комедія” у трактаті **“Досвід про театр, або Порівняння веселої і сентиментальної комедій”** (1772). О. Голдсміт підкреслює, що у комічних творах необхідно перестати проливати сльози. Своїми веселими комедіями звичаїв – **“Добрячок”** і **“Ніч помилок”** – він ілюструє своє теоретичне положення.

Надзвичайно весела комедія **“Ніч помилок”** ще за життя Голдсміта мала великий успіх; тут було все, потрібне для успіху: веселий і живий сюжет, цікаві, наче змальовані з натури, фігури головних героїв: Марло, поміщика Хардкастла, який живе минулим, його пасинка – сільського бевзя і веселуна Тоні, корисливу, дурну поміщицю, яка обожає свого сина.

Сільські звичаї показано в комедії не без закидів на адресу сквайрів – конярів, собачників, йолопів і п'яниць. Але головна мета – виправлення юнака Марло, чий природний характер понівечила міська цивілізація. Крім веселощів і гумору в комедії “Ніч помилок” звучить і серйозна турбота драматурга про моральний стан усього сучасного йому суспільства.

Річард Брінслі Шерідан (1751–1816) – один з найблискучіших англійських драматургів доби Просвітництва, творчість якого сповнена реалістичних мотивів.

Шерідан йшов шляхом, прокладеним Філдінгом – драматургом і романістом. Розквіт його творчості обмежений декількома роками, коли були

написані і поставлені майже всі його п'єси: комедія **“Суперники”** (1775), фарс **“День святого Патрика”** (1775), комічна опера **“Дуенья”** (1775), комедія **“Поїздка в Скарборо”** (1777), пародійна п'єса **“Критик, або Репетиція трагедії”** (1779) і незаперечний шедевр – **“Школа лихослів'я”** (1777).

Драматургія Шерідана протистоїть сентиментальній комедії та міщанській драмі.

Уже у першій п'єсі – **“Суперники”** – він показав себе майстром комедійної інтриги, виразно окреслених характерів і дотепного діалогу. **“Суперники”** висміюють афектовані настрої сентименталістів і звертаються до тверезих позицій розуму та громадянського обов'язку.

Як і Філдінг, Шерідан широко використовував художні традиції комедії Реставрації, переосмислюючи їх у дусі просвітницького реалізму.

Його **“Поїздка в Скарборо”** – це переробка комедії Ванбру **“Невиправний”**; пом'якшивши цинічну грубість свого попередника, Шерідан розвинув і поглибив живу картину світських і провінційних звичаїв. **“Дуенья”** написана про незрадливе кохання, що долає всі перепони. Тут відчувається відгомін іспанської та англійської комедій Відродження. Весела метушня, внаслідок якої дві молоді пари зуміли пошити в дурні старих батьків, провчити набридливого вискочку – багача Мендосу, одруживши його обманом на дуенї, така потішна п'єса, що й сьогодні залишається в репертуарі багатьох театрів. За успіхом і резонансом вона опинилася в одному ряду з **“Оперою жебраків”**.

Вершиною творчості Шерідана була комедія **“Школа лихослів'я”** – один з найвидатніших творів європейської просвітницької драматургії, який за своїм значенням може бути поставлений поряд з **“Оперою жебраків”** Гея і **“Одруженням Фігаро”** Бомарше.

Написана у формі комедії звичаїв, **“Школа лихослів'я”** є також гострою соціальною сатирою. Леді Спіруел, місіс Кендер, Снейк, сер Бенджамін Бекбайт – усі ці майстри наклепу і лихослів'я творять в мініатюрі модель світського товариства Англії. Їх нетерпимість, себелюбна заздрість,

розбещеність, що вбирається у маски манірної чесноти, типові для англійської соціальної верхівки тогочасної Англії. Особливо типовий на цьому тлі – змальований крупним планом егоїстичний, холоднокровний Джозеф Серфес.

Однією з головних рушійних сил сюжету антитеза двох братів – Джозефа і Чарльза Серфесів. Саме прізвище їх значуще: з англійської це означає “поверхня”. Ті, хто судить про братів поверхово, вважають Джозефа “чудом моральності, розсудливості й доброти”, а його молодшого брата, Чарльза, відчайдушним марнотратником і джигуном. Тим часом, саме безтурботний Чарльз, огуджений світським поголосом, у глибині душі добрий, чесний і благородний. А Джозеф, у якого завжди напоготові пишномовні, повчальні сентенції на всі випадки життя і якого світське товариство вважає “людиною високих почуттів”, врешті-решт виявляється таким собі “солодкомовним шахраєм”: він навіть зводить наклеп на свого власного брата, намагаючись відбити у нього наречену, і спокусити дружину свого опікуна.

Викриття Джозефа Серфеса, а також усіх наклепників та інтриганів зі “школи лихослів’я” є кульмінаційним моментом п’єси. Інший знаменитий представник англійського Просвітництва – Девід Гаррік у своєму пролозі до цієї комедії порівнював Шерідана з “юним Дон Кіхотом, який оголив перо, щоб уразити гідру лихослів’я в її лігві”.

За своєю майстерністю і віртуозністю побудови ця комедія перевершила все написане для англійської сцени у XVIII ст., а за проблематикою виявилась універсальною. В ній автор дав урок усім лихословам – від пліткарки до інтриганки, від пустодзвона до самовпевненого лицеміра.

Окрім усього іншого, комедія Шерідана – блискуча школа акторської майстерності, школа тонкого діалогу, дотепного натяку, вміння розкрити підтекст, імпровізувати, передаючи зміну настроїв, детально ліпити характери, дотримуватися злагодженості ансамблю. Кожна роль у п’єсі – діамант, який актор повинен досконало відшліфувати.

Сміливу сатиричну комедію, що викривала не лише купку пліткарів, але й соціальні вади вищого світу, добре розуміли сучасники. Байрон, який у

молодості був приятелем літнього вже Шерідана, в “Монодії” на смерть драматурга писав, що його “блискучі портрети вихоплені з життя і підкоряють серця своєю правдивістю”.

Реалізм Шерідана проявляється і в соціальній правдивості його сатиричних образів, і в тонких відтінках психологічних характеристик.

В останній п’єсі Шерідана “**Пісарро**”, аналіз якої потрібно робити з урахуванням наближення нового художнього напрямку – Романтизму, звучать тираноборчі мотиви. Тут помітні і натяки на актуальні події політичного життя того часу.

Облаштування театру. Сценічне мистецтво. У часи Реставрації замість форми театру на площі шекспірівського часу з’являється сцена-коробка. Театр попередньої доби не мав даху – лише задню частину сцени захищало накриття. З’являються також лаштунки і просценіум, який глибоко вдавався у партер. Відбуваються зміни і в облаштуванні партеру – він розширюється, обрамлений подвійним рядом лож, над якими було вибудовано галереї. Для поважних глядачів ложі містилися на сцені. З’являється художньо-декоративне оздоблення – так звані писані декорації на задній стіні сцени і кулісах. Вдосконалюється і сценічна машинерія.

Реформа театрального приміщення тепер вимагала більш суворої композиції п’єси і більшої побутової достовірності.

Одним із суттєвих нововведень театру Реставрації було поява артисток, чого не знала англійська сцена попереднього періоду. Публіка відразу оцінила появу жінок на сцені, інтерес до якої пожвавився. Зірками цього періоду стали Нелл Гуїнн і Елізабет Баррі.

Нелл Гуїнн здобула визнання, виходячи на сцену у комедійних ролях. Її яскраві образи продемонстрували публіці, що й жінка нарівні з чоловіками здатна “творити театральну магію і підкоряти серця глядачів своїм мистецтвом”.

Елізабет Баррі була актрисою багатопланового таланту. Їй були підвладні ролі ліричні і драматичні. Один з її сучасників писав, що не існувало почуття або пристрасті, які б вона не змогла відтворити на сцені.

Серед акторів передпросвітницького періоду найвідоміші **Томас Беттертон** – трагічний актор; **Роберт Вілкс** і **Томас Доггет** – актори комедії доби Реставрації.

Наступний етап розвитку сценічного мистецтва пов'язаний з формуванням жанру міщанської драми. Англійська міщанська драма за своєю художньою виразністю не сягнула висоти, на яку пізніше підніметься німецька міщанська драма, але вона вплинула на розвиток сценічного мистецтва Англії XVIII ст., зокрема, сприяла посиленню прийомів психологічного аналізу в акторському мистецтві.

Якщо у баладній опері, фарсі, п'єсі–репетиції використовували контакт з глядним залом, імпровізацію, то постава міщанської драми вносить корективи у співвідношення умовності та ілюзії правдоподібності сценічної дії. Це стосується як загальної стилістики вистави, так і манери акторської гри. Естетика нового “серйозного” жанру передбачала уподібнення сценічної поведінки життєвій. Сценічна правдоподібність після появи міщанської драми стає вимогою театру, і акторську славу здобувають ті митці, творчість яких демонструвала повне й природне злиття з образом.

Такий поворот у бік наближення сценічного образу до реалістичного відбувається у творчості актора **Чарльза Макліна** (1699–1797). Він оновлює акторські прийоми в англійському театрі XVIII ст., розпочавши свій творчий шлях як комічний актор. Через свою неприємну зовнішність часто отримував ролі злочинців, лиходіїв. Його сценічне новаторство насамперед пов'язане з образом Шейлока у “Венеціанському купці” Шекспіра. До виходу Макліна на сцену в цій ролі Шейлока вважали комічною роллю; його грали смішним євреєм, що був покараний за жадібність. Актор розумів необхідність розширення образу і наближення його до життя. Маклін вніс у цей образ трагічні нотки: у його виконанні Шейлок був страшним, він кидався від

ненависті до зловтіхи. Це було відкриття, що виходило за межі трактування одного образу.

Творче візаві Макліна – його сучасник актор **Джеймс Куїн** (1693–1766). Цей красивий, ставний, з добре поставленим голосом актор дотримувався класицистської манери у декламації. Однак ритмо-пластична партитура його образів була різкою (це вже порушення норм класицистського театру). Особливо прославився він у ролі шекспірівського Фальстафа.

Генієм англійського сценічного мистецтва доби Просвітництва був **Девід Гаррік** (1717–1779), учень Ч. Макліна. Його прихід на сцену відразу змусив заговорити про англійський театр за межами країни. Він досконало володів як комічною, так і трагедійною технікою акторського виконання. Лессінг називав Гарріка “абсолютним актором”.

Вимогу просвітителів – “наслідування природи” – актор втілював якнайповніше. Він був зразком “натурального” актора XVIII ст. Його акторський талант навдивовижу щільно поєднувався із здатністю відчувати естетичні потреби часу. Прийшовши у театр, Д. Гаррік мав намір поєднати вивчення людської природи з виявленням законів театрального мистецтва, створювати ролі і вистави продумані, природні, щоб вони розвивали розум і потрясали серця. Йому це вдалося: його гра була віртуозно митецькою і водночас абсолютно правдивою.

Д. Гаррік був не лише актором, а й дослідником театру. У своїй теоретичній роботі “**Досвід про акторську гру**”, яка вийшла друком у 1744 р., Гаррік намагається філософськи осмислити проблеми акторського мистецтва, його двоїстість; знайти межі між чуттєвістю і розрахунком; усвідомити мету і засоби її виразності. У цій площині він розробляє власну естетичну концепцію створення сценічного образу. Гаррік ділить процес роботи над роллю на два етапи.

Перший етап, пов'язаний з підготовчим періодом у створенні образу, вимагав від актора починати з ретельного критичного аналізу ситуацій, в які

потрапляє його герой, а далі зрозуміти і відповідно до ситуацій, що відчуває цей герой у тих чи інших обставинах.

Другий етап – перехід до пошуку сценічної форми. Актор повинен був шукати зовнішній вираз почуттів свого героя: як він може рухатися, говорити, які інтонації і вираз обличчя можуть розкрити глядачеві почуття і переживання героя. Знайдений найадекватніший варіант міміки, пластики й голосу для конкретного образу мав бути обов'язково зафіксований у пам'яті.

Роздуми Д. Гарріка над змістом і суттю акторського мистецтва близькі теоретичним дослідженням Дідро і Лессінга.

Знайшовши належну межу між почуттям і раціональністю у своїй сценічній практиці, він став яскравим представником **просвітницького реалізму**.

Акторську кар'єру Гаррік розпочав у 1740 р. До 1747 р. він грав на сцені різних театрів. У цей період створив образ Річарда III, здобувши справжню популярність і визнання. У 1747 р. очолив один з провідних театрів Лондона – Друрі-Лейн, яким керував тридцять років. Від 1763 по 1765 р. він займається гастрольною діяльністю, знайомлячи з англійським театром всю Європу.

Д. Гаррік був організатором шекспірівського фестивалю у Стратфорд-на-Ейвоні (1769), який проводиться і сьогодні.

Крім акторської діяльності, Гаррік, як художній керівник театру, займається **режисерською** діяльністю. Його вимоги до постанови спектаклів були такі ж високі, як і до акторського виконання. Він вивільняє сцену від глядачів. Якщо творці класицистських вистав не мали цього за проблему, то присутність глядачів на сцені XVIII ст. розбивала ілюзію життя у виставі, заважала наближенню сценічної дії до дійсності, обмежувала її динаміку. З цієї ж причини у 1765 р. виникає і рампа. Віднині сцена відділена від глядного залу. Крім того, світло рампи робило помітнішою міміку акторів, які тепер повинні були не демонструвати свою фактуру і силу голосу, а передавати нюанси почуття.

У 1771 р. Д. Гаррік запрошує для реконструкції сцени найкрупнішого у той час сценографа і костюмера **Жана Филиппа де Лотебурга**. Залучати до роботи у своєму театрі провідні мистецькі сили було характерним для Гарріка. Він зібрав у Друрі-Лейн найкращих акторів Англії. Йому вдалося створити згуртовану трупу з акторів, що прийшли з різних театрів і мали різний досвід. Великого значення Гаррік надавав репетиціям, добиваючись від усіх учасників чіткого розуміння поставлених завдань, викорінював декламацію, домагався природності і ретельного шліфування ролі.

Гаррік-актор творив справді живих героїв, він викликав у глядачів щире співпережиття. Теоретик театру і реформатор балету Жан Новерро писав про нього: “У зворушливих місцях він хвилював, а в трагічних примушував глядача зазнавати бурхливих почуттів і, якщо дозволено так висловитись, терзав глибіню його нутра, роздирав його серце, пронизував його душу, примушуючи обливатися кривавими сльозами. У комедії, жанрі менш піднесеному, він зачаровував, був забавний і перевтілювався з таким мистецтвом, що його не впізнавали навіть ті, хто його знав”. Особливістю його акторського виконання було поєднання потужного раціонального начала із щирим почуттям.

Величезною є заслуга Гарріка у здійсненні вистав і трактуванні ролей з шекспірівського репертуару. П'єси Шекспіра, хоча і зазнавали серйозних купюр у поставах попередньої доби (як того вимагали класицистські норми), але завжди залишався на англійській сцені. Гаррік, згідно з вимогами свого часу, які передбачали обов'язковий повчальний аспект, також вдавався до перекроювання шекспірівських текстів. Але реалізм Шекспіра у виставах і образах Гарріка зливався з вищими досягненнями доби Просвітництва: вже не холоднувата краса класицистської естетики, а живі почуття, справжній трагізм людського життя оживав на сцені Друрі-Лейн.

Річарда III він грав як розумного ізгоя природи, який обрав злочинний шлях.

І якщо Річард III прославив його у XVIII ст. і прислужився до сходження актора на театральний Олімп свого часу, то Гамлет уславив Гарріка на всі часи. У Гамлеті він створив образ людини, змученої стражданнями, але мужньої. У кожній сцені він був охоплений суперечливими почуттями, що були втілені у досконалу мистецьку форму. При зустрічі з Привидом батька його поведінка була обумовлена, з одного боку, почуттям неймовірного страху перед невідомим, а з іншого – глибоким почуттям любові до батька. У сцені розмови з матір'ю у ньому боролись горе і обурення. Рухи, жести, міміка, дихання, пластика, вираз очей, миттєве завмирання – весь арсенал засобів акторської майстерності використовував Гаррік-актор для створення досконалого образу, сповненого справжнього почуття. Один із сучасників Гарріка, який бачив його у цій ролі, писав про сцену з Привидом: “Обличчя його виражає такий жах, що глядачів охоплює страх, перш, ніж він вимовить хоч би одне слово”.

Макбет у виконанні Гарріка був узурпатором з трагічно розтривоженою совістю. В образі Короля Ліра актор переконливо виявив внутрішній світ героя, створюючи глибоко трагічний образ Короля-батька. Одного разу, граючи Ліра, він настільки піддався почуттям, що зірвав з голови перуку і кинув її за лаштунки. Але таке траплялося рідко. Гаррік володів своїми емоціями і вміло скеровував потужні почуття у потрібне русло дії.

У комедійному репертуарі Гарріка був образ Бенедикта з **“Багато галасу даремно”** Шекспіра.

Грав Гаррік і у власних п'єсах, і у виставах за п'єсами драматургів – своїх сучасників.

Д. Гаррік вважав, що він усім зобов'язаний Шекспіру, але й шекспірівська традиція XVIII ст. майже усім була зобов'язана Гаррікові.

Драматургія і театр французького Просвітництва

Комедія першої половини XVIII ст. Формування сценічного реалізму пов'язано з розвитком жанру **комедії**. Саме в комедії і почав складатися просвітницький реалізм у драматургії.

В останнє десятиліття царювання Людовіка XIV французький театр переживає важкі часи. У 1697 р. було закрито Італійську комедію; розпочалася боротьба з ярмарковими театрами. Для серйозної драматургії залишалася тільки Комеді Франсез, яка перебувала під суворим урядовим і церковним наглядом. У таких умовах комедіографи неминуче обмежувалися писанням п'єс розважального характеру, переспівували старі теми, передбачливо обходили небезпечні сюжети.

Традиції та форми комедійного театру, створеного Мольєром, залишаються у перші роки XVIII ст. визначальними. З послідовників Мольєра досить помітним був **Жан-Франсуа Реньяр** (1655–1709), який починав писати свої п'єси у традиції комедії дель арте. У цих веселих пародійних п'єсках було багато буфонади, натяків на сучасне театральне і літературне життя. Але з кінця XVII ст. Реньяр звертається до серйозної комедії класицистського змісту. Перевдягання, забавні ситуації, мотиви невпізнання не затіняють соціальних рис персонажів і чіткості у розробленні характерів. У п'єсах Реньяра бачимо правдиве зображення вад суспільства, але бракує тут сатиричного викриття. Героям Реньяра не відомі внутрішні конфлікти; їхні характери не розвиваються, вони задані заздалегідь.

У його п'єсах комічний хорівод творять і представники буржуазії, і нові “міщани у дворянстві”. Вони вже не виглядають роззявами, як у комедіях Мольєра, а вступають у боротьбу – за гроші, за руку красуні, за будь-що інше – на рівних з аристократами. Набувають активності і персонажі-слуги. А в комедії “**Єдиний спадкоємець**” слуга завдяки своїй спритності стає навіть господарем обставин.

Комедія Реньяра своєю критикою дворянської моралі, реалістичними тенденціями підготувала якоюсь мірою формування просвітницької драматургії.

Ближча до просвітницької ідеології драматургія **Алена-Рене Лесажа** (1668 – 1747). Він писав для театру фарси, комічні діалоги, п'єси, серед яких **“Кріспен, суперник свого господаря”** (1707), **“Тонтіна”** (1708), **“Тюркаре”** (1709). Лесаж був продовжувачем традицій Мольєра, але намагався подолати абстрактність класицистських образів, які втілювали якусь одну рису.

У драматургії Лесажа вже немає безтурботних веселоців і сміху, як у театрі Реньяра. Він змальовує розбещеність і антигуманність суспільства, спраглою насолоди, втіхи та грошей. У порівнянні з Реньяром Лесаж значно поглибив соціальні характеристики персонажів. Заслугою Лесажа була спроба показати еволюцію соціального типу, процес формування майбутнього господаря життя – нового багатія-вискочки, що вибився з низів.

Новим етапом стали комедії **П'єра Маріво** (1688–1763), драматургія якого наповнена великим гуманістичним змістом.

Драматург відмовився від однолінійного трактування характерів персонажів, що було притаманним його сучасникам. Його комедії веселі і стрімкі, персонажі привертають увагу своїм психологізмом.

У комедіях **“Арлекін, вихований любов'ю”** (1720), **“Сюрприз кохання”** (1722), **“Подвійна мінливість”**, **“Непередбачувана розв'язка”**, **“Гра кохання і випадку”** (1730) ще немає зображення звичаїв і соціальних типів. Маріво створював комедії чуттєвості, тому в його п'єсах мало динаміки і фабула доволі проста. Характерна для персонажів його комедій невпевненість у собі відбивала атмосферу нестабільності, непостійності, заплутаності довколишнього життя, яку гостро відчував драматург. Закоханим героям Маріво доводилося долати не лише власну невпевненість і сум'яття – ще більшою життєвою перешкодою ставали для них станові забобони. Та все ж його герої завжди перемагали – у вірі в своїх героїв головне досягнення гуманізму драматурга. І саме це наближає Маріво до просвітників. Особливо яскраво це відчувається у трьох філософських комедіях Маріво – **“Острів рабів”** (1725), **“Острів розуму, або Маленькі чоловічки”** (1727), **“Нова**

колонія” (1729). У цих п'єсах чітко проводиться думка про природну рівність людей.

Пропагуючи свої погляди, Маріво не був нав'язливим, тому його творчість позбавлена будь-якого дидактизму.

Вольтеру (1694–1778; справжнє ім'я – Франсуа-Марі Аруе) у французькій драматургії і театрі йому належить одне з перших місць. Театр був найсильнішою і найтривкішою пристрастю Вольтера. З театром пов'язані і його перші літературні успіхи.

У драматургії Вольтера, який талановито розвинув традиції своїх попередників – Корнеля і Расіна – відбувається серйозна трансформація класицизму. Намагаючись відновити класицизм на французькій сцені, Вольтер прагнув відновити високий театральний стиль і суспільну роль класицистського театру, але це вже був просвітницький класицизм.

Нові риси просвітницького класицизму проявляються вже у першій трагедії Вольтера – **“Едип”** (1718). Написана на відомий сюжет, вона, однак принесла у театр нову, просвітницьку проблематику; автор трагедії засуджує сваволю, деспотичну владу і релігійний фанатизм. В **“Едипі”** Вольтер розвінчував образ монарха, який у трактуванні драматурга був зовсім не справедливим, здатним на помилки і жорстокість.

Подальший крок до створення жанру політичної трагедії Вольтер зробив у двох п'єсах з часів римської історії (**“Брут”** і **“Смерть Цезаря”**). Характерно, що написані вони були після відвідин Вольтером Англії і знайомства з драматургією Шекспіра.

Вольтер у цих трагедіях звертається до двох кульмінаційних моментів давньоримської історії – падіння імператорської влади і виникнення республіки.

Центральні персонажі обох трагедій опиняються перед вибором між почуттям і обов'язком. Почуття ці різні, а обов'язок один – вірність інтересам батьківщини, вірність республіканським ідеалам.

У трагедії **“Брут”** головний герой (Брут), ідучи за цією спонудою, засуджує на смерть свого сина Тіта, який покохав доньку вигнаного з Риму Тарквінія. Отже, вірний інтересам республіки є батько, а син зраджує їх.

У **“Смерті Цезаря”** все виглядає інакше: Вольтер на підставі давно спростованої легенди робить Брута незаконним сином Цезаря. Захисником республіканських ідеалів стає, таким чином, син, який зважається на вбивство батька, тому що той загрожує республіканському устрою. Але Вольтер не робить Цезаря узурпатором, його герой вірить у рятівний сенс своєї місії, бо Рим загруз у звадах і прямує до загибелі.

Яскраво поставлена у перших вольтерівських трагедіях тема далі розвивається в інших п'єсах.

Проблема влади у **“Заїрі”**, одній з уславлених трагедій Вольтера, пов'язана з проблемою осуду релігійного фанатизму. Услід за **“Баязетом”** Расіна, звідки запозичено й ім'я героїні, Вольтер переносить дію на Схід і змальовує звичаї, моральні уявлення, вірування, що відрізняються від християнського Заходу. Носієм східної моралі у **“Заїрі”** виступає Оросман, який свято шанує закон ісламу. Але він добрий, довірливий і готовий відступити від сліпого дотримання цього закону. Він відпускає полоненого християнського лицаря за викупом на батьківщину, дає волю не десяти, як було домовлено, а ста полоненим; він, можливо, врешті-решт погодився б навіть на розлуку із Заїрою, своєю коханою. Оросман виявляється людянішим і терпимішим у релігійних питаннях, ніж християнські антагоністи – старий Лузіньян, молодші Нерестан і Шатійон. Вольтер викриває їхній фанатизм, який вони виправдовують вірністю релігії предків, вірністю батьківщині. Фанатизм, на думку Вольтера, не має виправдання, він завжди нелюдолюбний. Драматург протиставляє фанатизму християн і деяких мусульман (Корасмен, придворний Оросмана) **“душевний здоровий глузд”** Заїри, для котрої її почуття не менш сильні, ніж голос розуму і вірність звичаям предків.

Трагедія Заїри, м'якої, люблячої, ніжної, – це її невпевненість і душевне сум'яття. Чудом знайдені батько і брат пробуджують у ній віру і любов до

батьківщини, і це стає нездоланною перешкодою її почуттю. Заїра перемагає у собі одержимість, але ця важка перемога виявляється даремною: ворожі героїні сили фанатизму приводять її до загибелі. Вольтер посилює трагізм розв'язки тим, що гине Заїра від руки її коханого Оросмана (тут відчувається вплив шекспірівського “Отелло”). Корасмен поселяє сумніви в душу Оросмана. Як і герой Шекспіра, Оросман довірливий, він вірить і в любов Заїри, і в її невірність. Він імпульсивний, пристрасний і не керується доводами розуму. У цьому він – “природна” людина, природніша, ніж персонажі-християни.

“Заїра” стала певним етапом у розвитку класицистської трагедії XVIII ст. Відхід від старих принципів тут очевидний. Вольтер не побоявся представити на сцені вбивство Заїри і самогубство Оросмана. Негативні персонажі активно втручаються в інтригу, їхні вчинки рішучі.

Висока патетика трагедії змінюється інтимними інтонаціями: сумніви і страждання героїв мають особистісний характер; вони не торкалися державних інтересів, Вольтеру йшлося лише про питання совісті.

Уся роль героїні сповнена м'яким ліризмом. Заїра – винятково людський образ; тут немає героїчного начала, це слабка жінка, охоплена сум'яттям почуттів.

У п'єсах Вольтера бачимо також наближення до історичної та етнографічної достовірності. Але ще важливішим було введення у сюжет філософської та політичної проблематики.

У трагедії **“Фанатизм, або Пророк Магомет”** показ зіткнення різних релігій і різних суспільних укладів не був головним для Вольтера. Дія відбувається в середовищі, розколеному на два ворогуючі табори. Історична фігура Магомета і події з історії ісламу тут умовні. Драматург використав історичний сюжет захоплення Магометом Мекки, але змалював навколо нього у своїй трагедії вигадані події. У “Магометі” аналізу й осудові підлягає сліпа релігійна віра, використання моральних настанов у власних цілях.

Автор глибоко й усебічно розкриває механізм захоплення влади через демагогічну проповідь “істинної” релігії. Магомет грає на почуттях мас, незадоволених попереднім правителем. Крім того, масі дуже імпонує, що Магомет – виходець з низів. Звільняючи свій народ від псевдобогів, Магомет надягає на нього нові окупи, ще важчі, ніж попередні. Проповідь Магомета адресована людям, які не розмірковують, вони охоплені сліпою вірою.

Магомет використовує людські слабкості і помилкові судження простолюду. Не зупиняється він і перед неправдою. У досягненні влади всі засоби добрі – неправдиві клятви, тимчасовий союз із попередніми ворогами, ціла серія політичних убивств, продуманих і жорстоких.

“Магомет” – вершина вольтерівського просвітницького класицизму. Дія сконцентрована навколо основної теми. При цьому п’єса дуже динамічна, для неї характерні стрімкі діалоги і швидка зміна напружених картин. Вольтер дуже добре розумівся на видовищності і театральності сценічної дії. У трагедію він вводить прийом зображення двох паралельних дій, коли у глибині сцени діє одна група персонажів, а на просценіумі – друга. Різні епізоди трагедії мають різну тональність (наприклад, трагічно-сентиментальна сцена, коли смертельно поранений Зопір упізнає в своїх убивцях рідних дітей).

З постановою “Магомета” на французькій сцені утвердився жанр філософської трагедії.

Новаторським є жанр трагедії **“Іфігенія в Тавриді”**, де конфлікт знято через примирення, а героїня – носій просвітницького ідеалу “чистої людяності”.

Для просвітницького класицизму Вольтера характерна народно-історична трагедія, присвячена великим релігійно-політичним конфліктам.

Не зраджує Вольтер театру як його аналітик та дослідник. Проблемаам театру і драматургії присвячені його теоретичні есе **“Міркування про давню і нову трагедію”** (1748), **“Коментарі до Корнеля”** та ін. Вольтер-теоретик обстоює переваги національної “драматургічної системи”, створеної Корнелем і Расіном. Але естетика класицизму набула у пізній його творчості

особливої своєрідності. Він намагався вивести трагедію “із стану в’ялої вутлості”, шукаючи нові теми і засоби виразності, продовжуючи розробляти звичну для класицистів античну тематику і одночасно також звертаючись до сюжетів легендарних, середньовічних, візантійських і східних.

“Трагедія – це живопис, що рухається, це одушевлена картина, зображені у ній люди повинні діяти”, – вважав Вольтер. Драматургія для нього не лише мистецтво слова, але й руху, жести, міміки. Тому в наступних його трагедіях багато що вже не розповідалося, а показувалося.

Другим нововведенням було звернення до образів простих людей, що було майже неприпустимим у трагедії Класицизму. У Вольтера діють хлібороби, пастухи, садівники, воїни. Ці персонажі краще передають задум п’єси, ніж “закохані принци і втомлені від почуттів принцеси” , – писав Вольтер. Але введення героїв з народу не було кроком у бік міщанської драми: Вольтер не обмежував дію побутом і уникав натуралістичних деталей. Його цікавило інше – природний стан людини. Вольтер бачить у природній людині простодушність, правдивість, схильність до благородства і одночасно непогамованість у вияві сильних почуттів.

В останній період творчості Вольтер пише трагедії “Семираміда” , “Орест” , “Танкред” , “Олімпія” , “Скіфи” , “Гебри, або Терпимість” , “Китайський сирота” , “Закони Міноса” , “Ірина” та ін.

У трагедіях Вольтера пізнього періоду з’являється і нова для класицистської трагедії тема: послідовний антифеодалізм. Так, у похмурій трагедії “**Олімпія**” , де юна, чарівна дівчина стає жертвою неприборканих пристрастей і фатальних збігів, викрито корисливість придворних Олександра Македонського, з вини яких країну втягують у міжусобні чвари. Благородний, відважний, палко люблячий французький лицар Танкред (герой однойменної трагедії) протиставлений ватажкам норманської держави у Сицилії; у трагедії “**Ірина**” засуджуються ганебні звичаї візантійського двору.

Вольтер написав понад п’ятдесят драматургічних творів, але славу йому принесли його тринадцять трагедій.

Значним був внесок Вольтера і в сценічну практику французького театру. Він працював з акторами над вдосконаленням їхньої майстерності, допомагав опанувати нові засоби виразності. Естетичні принципи Вольтера мали величезне значення для становлення акторської школи Комеді Франсез: Дюменіль, Клерон, Лекен, чий імена вписані в історію світового театру, чимало зобов'язані саме Вольтеру. За безпосередньої участі Вольтера було переустатковано головну сцену Парижа – Комеді Франсез.

Брався Вольтер і за написання комедій, де продовжував традицію високої комедії Мольєра, але за своїми ідейними і художніми якостями вони поступаються його трагедіям.

Дені Дідро (1713–1784) – філософ, теоретик мистецтва, письменник, драматург – також є одним з велетів французького Просвітництва. Випуск його “Енциклопедії” (1751 р.) означав об’єднання розрізнених доти сил прогресу. Його естетична позиція та погляди на мистецтво зіграли виняткову роль у розвитку європейської драматургії і театру. Як основний принцип мистецтва Дідро обстоював ідею наслідування природи, думку про об’єктивність краси і прекрасного, вимагав правдивості у мистецтві.

Проблемам розвитку драматургії та театру Дідро присвячує низку спеціальних теоретичних робіт: “Бесіди про “Позашлюбного сина” (1757), “Про драматичну поезію” (1758), “Парадокс про актора”. Тут Дідро відкидає нормативну естетику Буало і пропонує свою систему драматургічних жанрів, серед яких виокремлює “середній” жанр – серйозну драму, яка зображує конфлікти, що відбуваються в межах родини у взаємовідносинах між людьми третього стану. У структурі цієї драми він вважав визначальними не характери, а становище людини. Йшлося про те, що класицистській п’єсі, позбавленій історичної конкретності, треба протиставити реальну людину, яка посідає певне становище у суспільстві.

Досі не втратили актуальності роздуми Дідро про акторське мистецтво. У **“Парадоксі про актора”** підкреслено об’єктивний характер цього

мистецтва. Дідро вважає митцем актора, який під час гри свідомо керує своїми емоціями; актора, який спирається на великий життєвий досвід, добре освіченого, з глибоким розумінням драматургічного тексту.

Принципи драматургії, сформульовані у теоретичних працях Дідро, знаменували собою справжню революцію у театрі, а обґрунтований ним “серйозний жанр” – міщанська драма – був покликаний протистояти на сцені трагедії класицизму.

Сам Дідро написав у новому жанрі п’єси **“Позашлюбний син”** (1757) і **“Батько сімейства”** (1758). Правда, драматургічна практика Дідро далеко не повною мірою відповідала його теоретичним ідеям. Хоча його міщанські драми зображують узяті з тогочасного життя події, вводячи глядача в атмосферу повсякденності, змальовують побут і звичаї третього стану, проте вони позбавлені справжньої соціальної гостроти. Власне, вони безконфліктні. Буржуазному світу протиставлено ілюзію патріархальних чеснот, які б мали бути притаманними буржуазній родині.

П’єсам Дідро бракує серйозного, соціально вагомого конфлікту, що істотно зменшує значення його драматургії. Ідеї Дідро щодо створення серйозного жанру, їхнє теоретичне обґрунтування мали набагато більший вплив на долю драматургії і театру XVIII ст., ніж його власні драматичні твори.

У своєму трактаті Дідро надає перевагу “мистецтву удавання”, а не акторській техніці “переживання”. Назву трактату – “Парадокс про актора” пояснює сам автор: “Сльози актора падають з його мозку”.

Але Дідро не відкидає емоцій. Він писав, що потрясіння глядача – це можливість його просвітити і сприяти вихованню. Тому й мета театру – потрясати глядача до глибини душі, заражати переживаннями персонажів. Це може зробити лише актор, який володіє собою. “Щоб панувати над глядачем, актор повинен бути раціональним, неупередженим, холодним і спокійним спостерігачем. Талант не в тому, щоб відчувати, виконуючи роль, а в умінні ретельно передавати зовнішні ознаки почуття, щоб “обманути” і переконати

глядача. У цьому й полягає парадоксальність акторського мистецтва: холодний, але вмілий актор справляє враження глибоко чутливого і викликає у відповідь емоції глядача. Актор для Дідро – це митець, який завершує багатоступеневий процес наслідування природи.

У “Парадоксі про актора” Дідро підкреслює в мистецтві актора раціональне начало і відмовляється від чуттєвості і зайвої емоційності у відчуттях актора-людини, що виконує роль. Це найповніше і послідовне викладення принципів просвітницького реалізму з приводу акторського мистецтва.

Пропонуючи раціональний підхід до акторського мистецтва, він аж ніяк не відкидає емоцій, а лише прагне встановити потрібне співвідношення між почуттям і розумом. Як справжній просвітник, Дідро віддає перевагу розуму, але вважає, що в процесі підготовки до ролі не менш важливими є почуття виконавців. З’ясувавши і осягнувши почуття персонажа в момент натхнення під час репетицій і закріпивши їх, на сцені актор повинен демонструвати їх холоднокровно і спокійно, повторюючи малюнок ролі від вистави до вистави. Актор мусить володіти технікою розподілення творчого потенціалу.

Дідро вимагає від актора професійного володіння сценічною технікою “мистецтва удавання”. Випереджаючи свій час, він також ставить завдання ансамблю і вимагає акторського спілкування на сцені. Вистава, за Дідро, повинна бути організованою в системі “певної художньої мети” , а це вже режисерські завдання.

У другій половині століття розвиток літератури і театру відбувається під потужним впливом філософських ідей Руссо, а саме в межах **сентименталізму**, для якого характерним є культ почуття, що виражається не стільки у його протиставленні розуму, скільки у підвищеному інтересі до особистості в її зумовленості середовищем, у тому числі світом природи.

Говорячи про сентименталізм, необхідно насамперед відзначити п’єси **Мерсьє** (1740–1814).

Мерсьє продовжує у своїх драмах традиції театру Дідро, використовує його настанови щодо зображення людей, які не належать до верхів суспільства. Слідом за Дідро він відмовляється від комедійного забарвлення позитивного образу, як такого, бо це принижує героя; демонструє, як і Дідро, повсякденне звичайне життя, далеке від надзвичайних випадків і подій. Суттєва різниця між п'єсами Мерсьє і Дідро полягає в тому, що Дідро бачив серед представників буржуазії нових людей, які звільнилися від забобонів старого режиму. Мерсьє ж, змальовуючи нових людей, підкреслював їхню душевну м'якість і доброту, їхню скромність і працелюбність, говорячи при цьому, як послідовник Руссо, не про буржуазію, а про представників третього стану. Саме такими є герої його сентиментальних п'єс **“Тачка оцетника”** і **“Бідняки”**. Сентименталізм Мерсьє помітний в тому, що в його п'єсах велику роль відігравав мотив **“морального роззброєння”** противника. Він вважав, що кожна людина має в собі потенції до морального і духовного переродження, кожна людина може бути перевихована, переконана і повернута на шлях істини.

Безпосереднім послідовником Дідро на ранньому етапі своєї творчості був Бомарше.

П'єр Огюстен Карон де Бомарше (1732–1799) – був людиною надзвичайно енергійною, заповзятливою і розумною. Його драматургічна спадщина належить до найзначніших досягнень французької літератури XVIII ст.

Французьку комедію його часу багато у чому характеризує відхід від сатиричних, звинувачувальних настроїв. Проте уже в першій своїй комедії – **“Севільський цирульник”** – він відновлює сатиричну спрямованість комедій Мольєра.

Сюжет **“Севільського цирульника”** побудований так, що станова різниця між людьми має якнайменше значення для розвитку конфлікту. Героїв поділяють не за походженням, а за світоглядом. Один бік конфлікту

представляли Бартоло і Базиліо, а другий – простолюдин Фігаро і граф Альмавіва. Поставлена ця комедія була в 1775 р.

У комедії “**Одруження Фігаро**”, постава якої відбулася у 1784 р., ситуація інша. Менше десяти років минуло між поставами першої і другої комедій, але в умовах революції, що наближалася, Фігаро і Альмавіва вже опинилися „по різні боки барикад” з Бартоло і Базиліо.

У “Севільському цирульнику” і в “Одруженні Фігаро” комедійні якості характерів негативних персонажів (графа Альмавіви, доктора Бартоло, Дона Базиліо) Бомарше трактує не як біологічні властивості, а як риси, багато в чому соціальні; водночас носії цих рис виявляються не здатними до перевиховання.

Бомарше намагається поглибити Мольєра, зробивши Фігаро не просто ворогом Альмавіви, але й його політичним противником. Граф Альмавіва виступає як господар, феодал, верховний суддя провінції. Бомарше зіштовхує свого Фігаро не просто з господарем, який має погану вдачу, не просто з суперником, який “накинув оком” на Сюзанну, наречену Фігаро, а як з феодалом, що вважає своє право на першість у всьому як привілей, належний йому від народження.

Оптимізм комедій Бомарше пов'язаний з тим, що всемогутній граф Альмавіва насправді людина значно слабша, ніж Фігаро. Драматург змальовує його постійно обдуреним.

Бомарше не лише доручає **Фігаро** вести драматичну інтригу, але й робить його центральним персонажем п'єси. Цікавим є те, що у центрі “Фігаро” на місці головного персонажа опиняється цирульник, а не граф, слуга, а не пан, тобто людина, позбавлена знатності і багатства і яка не володіє жодним привілеями і не належить ні до шляхти, ні до буржуазії. Він насамперед життєрадісна, сповнена буйних веселощів людина. У ньому втілено риси третього стану, який готується до двобою з абсолютизмом (події Французької буржуазної революції 1798 року).

Тему боротьби з абсолютизмом Бомарше розкриває і в іншому жанрі: він створює текст до опери “Тарар” , музику до якої написав Сальєрі.

У революційні роки Бомарше завершує свою трилогію про Фігаро п'єсою **“Злочинна мати, або Другий Тартюф”** (1792). За своїм змістом і щодо жанру вона істотно відрізняється від перших двох комедій. Це сімейна драма, у центрі якої – образ старіючої графині, яка переживає свою провину перед чоловіком і сином, водночас зберігаючи свою жіночу гідність.

“Злочинну матір” часто оцінюють як крок назад після сміливого, революційного за своїм задумом **“Одруження Фігаро”**. Дійсно, Фігаро тут постав зовсім іншим. Він не лише присмирнів, але й зробився вірним слугою, який щиро і безкорисливо обстоює інтереси графа і графині. Але можливо, Бомарше тут шукав шляхів втілення інших аспектів людських взаємин, їхній моральний зміст.

Сценічне мистецтво. Головним французьким театром був театр **Комеді Француз**, відкритий 25 серпня 1680 р. Його заснували, об'єднавши після низки трансформацій, два французькі театри – Театр Марє і Бургундський готель. Комеді Француз відразу отримав королівський патент.

Другим театром, що мав королівський патент, був **Комеді Італєн**. Велику роль у театральному житті Парижа відігравали **ярмаркові театри**. В умовах театральної монополії їхнє існування було пов'язаним з великими труднощами. Згодом, заради виживання, вони переселилися на бульвари, через що отримали назву **бульварних театрів**.

Цитаделлю просвітницького театру Франції стає театр **Комеді Франсез**, що мав привілеї на поставу серйозної драматургії.

У цей час тут працюють легендарні Адрієнна Лекуврєр, Мішель Барон, але уславили **Комеді Франсез** у XVIII ст. актори Марі Дюменіль, Іпполіта Клерон і Анрі Лекен, які зуміли втілити на сцені основні духовні і естетичні принципи свого часу.

Марі Дюменіль (1713–1803) була неповторною у ролях, які передбачали вираження глибоких почуттів, особливо у ролях “трагічних

матерів”. У вольтерівському репертуарі це Мєропа, Семираміда, Клітемнєстра (“Орєст” , 1750), Статіра (“Олімпія” , 1764).

Особливiстю її акторського обдарування було вміння передавати внутрішні почуття своїх героїнь. Для неї були характерні яскраві емоції, живі почуття. Вона дивувала правдивістю, глибиною проникнення у душу героїні. Але траплялося, що цікаві, чудово зіграні сцени чергувалися з погано зрозумілими і зіграними.

Дюменіль ніколи не звертала увагу на те, який вигляд вона має зі сцени – якщо того потребували почуття, вона в емоційному пориві могла навіть зіпсувати свій сценічний одяг. Тому її сучасники відзначають нерівність акторської гри, яка майже завжди залежала від натхнення. Дідро у “Парадоксі про актора” говорив про Дюменіль як про приклад небезпечності віддаватися повністю безпосередньому почуттю. Однак нею захоплювався один з геніїв Просвітництва – англійський актор Д. Гаррік, який високо цінував талант Марі Дюменіль. За його словами, вона вмiла викликати в душі глядача страх, скорботу і захоплення.

Хто бачив Дюменіль на сцені, відзначали її безмежну щирість в окремих моментах ролі, і одночасно байдужість до опрацювання всіх деталей образу, що нерідко призводило до порушення єдності стилю. Щодо сценічної інтуїції Дюменіль і несподіваних вибухів її темпераменту, то про це говорили більше, ніж про її майстерність.

Як актриса, вона надавала особливого значення емоціям і натхненню, які вважала даними їй від природи Творцем. Завдання актора вона вбачала у “вмінні миттєво поставити себе на місце персонажа” . М. Дюменіль втілила одну з рис естетики Вольтєра – підвищену емоційність і своєрідний психологізм.

Іпполіта Клерон (1723–1803) досконало грала ролі у п’єсах Вольтєра. Це були Електра (“Орєст”), Ідамея (“Китайський сирота”), Аменаїда (“Танкред”), Олімпія, Альзіра і Заїра.

Клерон, актриса неперевершеної техніки, була цілковитою протилежністю Дюменіль. Раціональний підхід до створення образів був основним методом її роботи над роллю. Недарма її вважали ідеальною актрисою “мистецтва удавання”. Невеличкою зросту, вона зі сцени у потрібні моменти виглядала ставною красунею.

I. Клерон, щоб зрозуміти всі фізичні та психологічні особливості людської поведінки, займалася анатомією, психологією, літературою, живописом, скульптурою, музикою, використовуючи знання в процесі підготовки ролі. Аналітична робота над роллю і емоційність під час репетиції були особливістю її акторської манери. Знайдені під час репетицій в емоційному стані внутрішні відчуття героїні і їхній зовнішній вияв Клерон фіксувала в пам’яті і від вистави до вистави “відтворювала зафіксоване”.

Артистка намагалася зрозуміти мотиви будь-якого вчинку своїх героїнь, визначити їх належність до певного соціального або етнічного середовища. Зрозумівши внутрішню суть образу, вона шукала і відповідного сценічного втілення: дбала про дикцію, пластику, темпо-ритм тощо.

Прославилася Клерон і реформою костюму. Вона розуміла, що зовнішній вигляд відбиває внутрішній стан персонажів.

Через суперечку з владою за права акторів I. Клерон покинула сцену у розквіті творчих сил.

Анрі Лекен (1729–1778). Якщо Дюменіль була “полум’ям”, а Клерон “льодом”, то Анрі Лекен у своїй творчості зумів поєднати і одне, й друге. Зовнішні дані Лекена були аж надто скромними: невисокий на зріст, кривоногий, кирпатий, голос – хрипкий і незвучний. Це були неприпустимі для актора якості у театрі класицистської доби, традиції якого частково зберігалися і у XVIII ст. Але великий акторський дар, надзвичайна працелюбність і воля допомогли А. Лекену стати першим актором Франції. Не зовнішній вигляд, а могутній трагізм його повнокровних образів змушував глядачів аплодувати актору. Визнанню сприяло і вміння актора поєднувати емоційність та інтуїцію з ясністю і раціоналізмом.

А. Лекен сприйняв і виявив сам дух вольтерівського театру. Йому належить найкраще сценічне втілення образів у трагедіях Вольтера. Під керівництвом Вольтера, який займався з Лекном сценічною майстерністю, актор у створенні образу використовує прийом контрасту. Тому його, як виконавця ролей Оросмана в “Заїрі” , Магомета, Чингізхана у “Китайському сироті” і особливо Танкреда, вважають безпосереднім попередником Тальма, який еволюціонував від класицизму до романтизму.

Відомо про інтерес Лекена до Шекспіра. Наприклад, готуючи роль Оросмана, актор уважно проаналізував образ шекспірівського Отелло і лише після цього почав шукати рішення образу Оросмана. Інтерес до Шекспіра був не випадковим – Лекен намагався індивідуалізувати і психологічно конкретизувати своїх героїв. Але він не переходив меж просвітницького класицизму, а лише надавав йому нового звучання, виокремлюючи риси, що тяжіли до романтизму.

У Комеді Франсез у другій половині розкрився багатогранний комедійний таланти **Превіля** (1722 – 1799). Він став першим виконавцем культової ролі доби Просвітництва – Фігаро. Перш, ніж опинитися на сцені Комеді Франсез, він пройшов школу ярмаркового театру і буфонади. Пропрацювавши у Комеді Франсез понад тридцять років, він створив близько шістдесяти ролей у комедіях і сентиментальних п'єсах французьких драматургів. Первіль був актором м'яким, витонченим і водночас тенденційним. У своїх ролях він демонстрував аналітичний розум, завжди намагався виправдати свого персонажа, з'ясовуючи внутрішні пружини його вчинків, особливо, коли йшлося про образи з мольєрівського репертуару (Журден і Тартюф).

В образі Журдена актор не загострював уваги на соціальному аспекті (смішне прагнення Журдена-міщанина стати дворянином) – він зробив його безголосим і туговухим меломаном, замінив “котячим концертом” мелодійний супровід Люллі, написаний спеціально для Мольєра.

У ролі Фігаро Превіль вийшов на сцену у 54 роки, але відточена акторська майстерність примусила глядачів бачити на сцені лише сутність героя Бомарше. Парижани захоплювалися зухвалим авантюристом з третього стану, який не боявся висувати життю свої природні вимоги. Превіль намагався бути у ролі Фігаро красивим, чепурно вдягненим, легким у рухах. До речі, іспанське вбрання, в якому Превіль вийшов на сцену у ролі Фігаро, стало після цього правилом.

Отже, принципи та ідеї Просвітництва у всій своїй складності і розмаїтті, поряд з драматургією були втілені й на сцені французького театру XVIII ст.

Театр і драматургія німецького Просвітництва

У XVIII ст. Німеччина переживала непрості часи. Тяжкими були наслідки Тридцятилітньої війни: політична роздробленість, економічна відсталість, занепад культурних центрів. На початку століття у багатьох сферах життя Німеччини ще панували середньовічні звичаї. На відміну від Франції, Англії та інших європейських країн Німеччина не мала єдиного суспільного культурного центру.

У німецькому Просвітництві філософська й естетична думка (Лейбніц, Готшед та ін.) передувала художній практиці. При цьому переважали ідеалістичні концепції.

Й. Готшед, палкий послідовник французького класицизму, перед літературою і театром ставить дидактичні цілі. Художній образ він мислить не як відображення життєвого явища, а як втілення певної розумної ідеї, морального принципу. У підкреслюванні раціоналістичного начала позначився просвітницький характер естетики Готшеда, хоча він і був зорієнтований на ствердження у німецькому театрі класицистських норм. Він

першим познайомив німецького глядача з трагедіями великих класицистів – Корнеля і Расіна.

Готшед задумав широку літературну і театральну реформу, намагався поєднати сценічне мистецтво з літературою. Насамперед, вважав він, – німці потребують виховання смаку. І, як це було характерно для XVIII ст., ареною такої реформи стає театр.

Завдання театру він вбачав у зображенні перемоги обов'язку перед державою над почуттями. Перемога громадянина над людиною була однією з основних тем театру доби Просвітництва.

Німеччина ще не мала свого національного театру, до того ж не володіла вона і великою драматургічною спадщиною, як, наприклад, Англія, Франція або Італія.

У репертуарі мандрівних труп переважали так звані “головні і державні дійства” з їх надуманим нагромодженням жахів і розважальною клоунадою традиційного блазня Гансвурста.

Формування німецького національного театру було справою нелегкою і потребувало зусиль декількох поколінь. Готшед першим ступив на цей шлях, проклавши дорогу Лессінгові. Сам Готшед, як прибічник розповсюдження розумних ідей, зразковим для німців вважав театр французького класицизму. Він є автором трьох класицистських п'єс.

Велика доба німецької літератури і театру починається в 60-х роках. Від другої половини XVIII ст. німецький театр пройшов декілька етапів. Головні з них: 60-і роки; “Буря і натиск”; Веймарський класицизм; початок романтизму.

Г.Е. Лессінг (1729–1781) категорично не погоджувався з Готшедом, який, на його думку, хотів офранцузити німецький театр; Лессінг пропонував узяти за зразок англійську драму і насамперед Шекспіра. Він вважав, що це набагато плодотворніше для німецької сцени.

У 1766 р. Лессінг пише трактат “**Лаокоон, або Про межі живопису і поезії**” – програмний документ німецької естетики доби Просвітництва. Ідеї,

висловлені Лессінгом у “Лаокооні”, активно сприяли утвердженню принципів просвітницького реалізму у німецькій драматургії і театрі XVIII ст.

Він досліджує особливості підходу до зображення дійсності. Також виступає за індивідуалізацію образу героя, за відтворення багатства і багатогранності людських характерів. Його не задовольняє й однобічне прагнення до зображення прекрасного, ідеального; право літератури і мистецтва на зображення потворного – це право критикувати потворні сторони реальної дійсності. За Лессінгом, “дії є тим досконалішими, чим більше проявляється в них різноманітних і протидіючих одне одному спонукань”.

У своїх дослідженнях Лессінг продовжував займатися проблемою героя у новому мистецтві, підкреслюючи активну роль літератури, зокрема драматургії.

Увага Лессінга до драматургії – найдієвішого, на думку просвітників, виду мистецтва – була величезною.

Він вимагає від драматургії динамічного зображення життя. Естетичний ідеал, на його думку, пов'язаний не просто з позитивною, спокійно-переможною досконалістю, а з боротьбою, опором, напругою сил, виявом неабиякої волі та енергії.

“Лаокоон” відповідав основному напрямку просвітницької естетики, тому здійснив великий вплив на розвиток драматургії і театру наступних часів. Ідеї трактату Лессінга активно сприяли поширенню принципів просвітницького реалізму у німецькому сценічному мистецтві.

Лессінг узяв участь у роботі створеного 1767 р. Гамбурзького національного театру – першого постійного театру в Німеччині. Лессінг був його консультантом, він розпочав серію публікацій про вистави (згодом ці рецензії стануть основою його книги “Гамбурзька драматургія”).

Учений виступає за театр життєвої правди, наполегливо пропагує жанр **міщанської драми** і, рішуче відкидаючи класицизм, закликає до

демократизації німецької сцени, при цьому надає великого значення демократизації мови драми.

На його думку, пихатість і манірна мова несумісні з почуттям, не слугують істинним його проявам і не можуть його викликати. Проте почуття мириться з простими, звичайними, навіть вульгарними словами і виразами.

“Гамбурзька драматургія” охоплює широке коло питань, пов’язаних з завданнями розвитку німецького театру. Як і всі просвітники, автор трактату наполягає на активній, виховній функції драматичних творів. Театр, за його словами, повинен бути школою моралі.

Торкаючись п’єс з історичним сюжетом, Лессінг нагадує, що мета театру полягає зовсім не в тім, щоб “зберігати спогади про великих людей” – “на те є історія”. Перед авторами трагедій, за його словами, стоїть мета філософська, а не історична: річ у тім, аби в театрі довідуватися, що “робить кожна людина з відомим характером за відомих даних обставин”. Так Лессінг приходиться до утвердження проблеми типового характеру.

Створення національної драматургії і театру не лише справа Лессінга-теоретика, він вказує цей шлях і як драматург, засновник німецької просвітницької драми.

Однією з перших п’єс була міщанська драма **“Міс Сара Сампсон”** (1755). Тут ще відчуваються сентименталістські впливи, а історія з життя третього стану представлена доволі прямолінійно. Характер Сари та її антипода Марвуда ще далекі від реальної типізації. Якщо Сара – ангел, то Марвуд – втілення зла. Але це вже був важливий крок для подальшого розвитку просвітницького театру.

Німецький національний сюжет Лессінг представив у драмі **“Мінна фон Барнхельм, або Солдатське щастя”** (1767). Дія драми відбувається у рік завершення Семилітньої війни (1763), і її колізія, за словами Гете, “вихоплена із справжнього життя”. Тут Лессінг також змальовує життя представників третього стану. Історія майора Телльхейма, звільненого королем у відставку без пенсії, розкриває багато сторін суспільного життя і побуту Німеччини тих

часів. Телльхейм представлений як прямолінійна, мужня і чесна людина. Саме тому він став жертвою інтриг недоброзичливого оточення.

Новаторським був образ Мінни. Енергійна, наполеглива, вона з великою гідністю бореться за своє щастя. Ліричний план п'єси пов'язаний з темою кохання саксонки Мінни і пруссака Телльхейма.

У розвитку сюжету простежується просвітницька ідея: щастя не в титулах, не в знатності, не в багатстві – воно в особистих достоїнствах людини.

Ще у “Гамбурзькій драматургії” Лессінг виступив проти “абстрагування” у мистецтві, а в цій драмі втілює свою ідею на практиці. У “Мінні” категорії моралі набувають конкретного змісту. Її носіями були не лише офіцер Телльхейм, але і його слуга Юст.

“Мінна фон Барнхельм” відкрила шлях реалістичній драмі на німецьку сцену. Але невдовзі Лессінг відчув, наскільки вузькими є рамки міщанської драми, про яку він ще недавно писав як про зразкову форму драматургії у своїх статтях про Гамбурзький театр. Новаторською для німецького театру стала **“Емілія Галотті”** (1772), гостріша, масштабніша, ніж попередні драми Лессінга. Образ правлячого принца в “Емілії Галотті” – перший сміливий досвід у німецькій драматургії: феодално-кнізівський деспотизм затаврований в його типовій німецькій формі, незважаючи на італійські імена та назви. Принц не є жорстоким деспотом, але, незалежно від особистих якостей, він уособлює в собі зло вже тому, що володіє необмеженою владою, перед якою замовкають і закони, і мораль. Сама система абсолютизму породжує злочини, жертви, безчестя.

У драмі **“Натан Мудрий”** дія відбувається у добу хрестових походів. Але це не історична драма. Середньовічний сюжет цілком умовний. Головним для драматурга стає зіткнення на сцені учасників великого філософсько-теологічного диспуту. У цьому діалозі трьох релігій – християнської, юдейської та мусульманської – кожна сторона обстоює свої непримиренні догми.

Лессінг тут виступає проти релігійної нетерпимості і церковних звад, проти ганебної спадщини середньовіччя – антисемітизму у Німеччині. Він висуває космополітичний ідеал людини, яка піднялася над цими звадами.

Головний герой драми – єврей Натан, філософськи узагальнений образ, породжений ідейними битвами XVIII ст.

У кульмінаційний момент розвитку дії Натан розкриває своє гуманістичне кредо, розповідаючи легенду про три кільця, одне з яких мало таємну силу, а володар саме такого кільця набував пошани і поваги.

У “Натані Мудрому” Лессінг закликає судити про кожну людину лише з її справ і вчинків.

На відміну від попередніх драм Лессінга, “Натан Мудрий” написаний віршами. Лессінг тут не дотримується правил трьох єдностей, але драма близька до класицизму і характером етичного конфлікту, і раціонально обґрунтованим розташуванням діючих осіб, кожна з яких виступає носієм тієї чи іншої моральної ідеї.

В еволюції драматургічної творчості Лессінга відображена колізія, характерна для всього європейського Просвітництва: прагнення зобразити пересічного героя і реальний побут вступали у зіткнення з тенденцією до філософського осмислення і політичної оцінки подій. Побутова міщанська драма і класицистська трагедія позначали два крайні полюси просвітницької драматургії XVIII ст. Пізніше цей шлях пройдуть Гете і Шіллер.

У 70-х роках XVIII ст. виникає новий літературний напрям – “Буря і натиск” – одна з вершин німецького Просвітництва. Рух поєднував у собі сентименталізм з багатьма рисами передромантизму. Представники “Бурі і натиску” відкидали пасивність і смирення, вимагаючи від літератури й театру зображення яскравих, сильних пристрастей. Розумна строга форма, пошукам якої присвятив свою творчу діяльність Лессінг, тепер здавалася вузькою для мистецтва, а боротьба особистості за закони, яку вів Лессінг – застарілою. Представники нового напрямку обстоювали мистецтво, не сковане жодними

канонами; особистість має бути вільною, такою, що не визнає над собою законів.

Головною царинною творчості письменників “Бурі і натиску” була драматургія. Вони намагалися створити бойовий, орієнтований на представників третього стану театр, який би активно впливав на суспільне життя. У центрі уваги поставав суспільний конфлікт.

Тепер значно розширилися межі просвітницького реалізму: письменники намагалися “шекспіризувати” німецьку драму; у німецькій драматургії вперше з’являється поняття суспільного тла і національного колориту, які остаточно закріпляться в театрі Романтизму; заслугою учасників „Бурі і натиску” є і впровадження в драматургію живої народної мови.

Драматургію „Бурі і натиску” представляють Гете і Шиллер, з іменами яких пов’язаний вищий етап розвитку німецького театру XVIII ст.

Йоганн Вольфганг Гете (1749–1832) своїми драмами об’єктивно підносив до нового рівня національну самосвідомість німців.

У період захоплення новим рухом “Бурі і натиску” він написав у 1773 р. п’єсу “Гец фон Берліхінген”, національну історичну хроніку часів Великої селянської війни у Німеччині XVI ст. Гете ставив за мету і домогся зображення народних сцен у дусі шекспірівського динамічного тла, що розгорталося у самостійне і не залежне від амбіцій персонажів явище. На цьому тлі розігрується драма історично приреченого лицарства. “Гец” був першою німецькою соціально-історичною п’єсою, у якій чітко прозвучали мотиви просвітницького гуманізму. Вперше на сцену тут виведено народ, дано картину народного безправ’я і народного обурення. Мужній “лицар свободи” Гец втілював ідею „Бурі і натиску” щодо прав особистості на свободу й незалежність. Після “Геца” Гете пише ще цілу низку п’єс і планує майбутні драми “Магомет”, “Прометей” і “Фауст”.

Останньою крупною драмою, близькою напряму „Бурі і натиску”, була історична трагедія Гете “Егмонт” (1787). Образи героїв – Егмонта і його

коханої Клерхен – є втіленням мужності, благородства, безмежної відданості народові. “Егмонта” пронизаний любов’ю до свободи і різким осудом національного пригнічення.

Драма “Егмонт” написана прозою. Потік сцен, що змінюють одна одну, знайомить нас з великою кількістю дійових осіб, що представляють різні прошарки суспільства. В народних сценах правдиво показано розшарування всього суспільства, антагонізм багатих і бідних. В образах Фансена і Клерхен втілено передову свідомість людей, готових до боротьби за права народу. Гуманізм Фансена і Клерхен зовсім не абстрактний. Клерхен закликає народ до повстання, щоб звільнити засудженого на смерть Егмонта. Високою патетикою позначена й остання сцена – монолог Егмонта перед стратою: “Радісно віддайте ви життя за те, що вам найдорожче, – за вільність, за свободу!” .

У 1775 р. Гете на запрошення герцога Саксен-Веймарського переїжджає у Веймар і обіймає пост першого міністра. Тут формуються принципи його класицистської естетики. Необхідно зазначити, що класицизм Гете був далеким від аристократичного класицизму XVII ст.

Розчарувавшись у індивідуалістичному бунтарстві „Бурі і натиску”, Гете звертається до античності. Він прагнув внести умиротворення в уми німців, збуджених ідеями французької буржуазної революції, в античних формах шукав зразки спокою, краси, завершеності.

Німецькій класицизм 80-х років, названий веймарським, був втілений у драматургії Гете і Шиллера. Найважливішими рисами естетики веймарського класицизму було прагнення до генералізації художнього образу, відмова від побутовості і від зображення звичайного, приватного.

Для веймарського класицизму Гете характерним була заміна політичної проблематики моральною, громадянського виховання – суто естетичним. Найзначнішою драмою веймарського періоду була трагедія Гете “Іфігенія в Тавриді” (1787). Її можна розглядати як полеміку з Еврипідом. “Іфігенія в Тавриді” – єдиний великий твір Гете, написаний на сюжет античного міфу.

Конфлікт тут полягає у зіткненні жорстокого звичаю і нової гуманної моралі. Гете у цій драмі створює поетичний образ Іфігенії, чесною, мужньою, благородною її заклики до “чистої людяності” породжували ілюзії, залишаючи благородного героя абсолютно беззахисним перед силами зла.

У **“Торкватто Тассо”** (1790) – наступній драмі Гете – чітко простежуються вияви реалізму. Драма **“Торкватто Тассо”**, написана, як і **“Іфігенія”**, в античній формі, сприймається як скорботна повість про соціальну нерівність.

Тут немає конфліктів, які не можна розв’язати і які ведуть до загибелі героїв. Трагічне подано лише у сприйнятті героя, що багато розмірковує над своєю долею, говорить про страждання людини, яку не можуть зрозуміти оточуючі.

Драми Гете сповнені філософської глибини і високих поетичних достоїнств, але вони є складними для сценічного втілення. Цим можна пояснити відсутність насиченої сценічної історії його драматургії.

Виняток – трагедія **“Фауст”**, найвеличніший твір Гете, над яким автор працював майже 60 років – від 1771 р. до 1832 р. У цій драмі відобразились філософські й естетичні шукання Гете, політичні ідеї та суспільні події на рубежі двох століть.

Гете зображує свого героя у складному процесі пізнання істини. У першій частині **“Фауста”** герой шукає відповідь на запитання – “у чому сенс буття, яким є призначення людини?”. У фіналі звучить відповідь – сенс життя у діянні, у труді кожного для всіх.

Історія Фауста починається з того, що він повстає проти схоластичної науки. Він відкидає мертві знання – для нього це “мотлох і тлін”. У рішучості і безкомпромісності героя відчутний дух революційного доби.

Проблема пізнання у **“Фаусті”** невід’ємна від думки про долю людини. Саме про гідність і покликання людини йде спір у **“Пролозі на небесах”**. У словах Мефістофеля людина принижена до рівня дрібною тварини.

Фауста хвилюють людські страждання. Думка про допомогу стражденним – один із критеріїв в оцінці науки і пошуків шляхів до справжнього пізнання світу. У сцені, коли навколо Фауста збирається народ і дякує вченому за допомогу під час епідемії, Гете розкриває сенс справжньої науки.

Мефістофель – антагоніст Фауста. Істина народжується у процесі діалектичного розвитку, у боротьбі двох протидіючих начал. Фантастична фігура духу заперечення виписана Гете так колоритно і по-своєму індивідуально самобутньо, що стала однією з коронних ролей у репертуарі багатьох видатних акторів. Гарячій впевненості Фауста, його безмежній вірі у людину протистоять сумніви і невір'я Мефістофеля.

Складний філософський конфлікт Гете вдалося розгорнути динамічно, при цьому у реально представленій обстановці невеликого німецького містечка. З великою майстерністю драматург вибудовує сцени побутові і сцени-диспути, гамірне багатоголосе свято і короткий монолог Маргарити у світлиці.

Зустріч Фауста з Маргаритою стає трагічним епізодом в історії шукань Фауста. Сама Маргарита уявляється йому втіленням патріархальної природності і простоти. Характер Маргарити Гете змальовує реалістично, повнокровно. Її коротке життя проходить перед глядачем у стрімко наростаючому ритмі сцен.

Образ Фауста наділено рисами самого Гете, та все ж це фігура символічна.

Гете і Веймарський театр. Внесок Гете у розвиток німецького театру пов'язаний не лише з його драматургією, а й **організацією театральної справи**. Від 1791 р. по 1817 р. він був керівником Веймарського придворного театру, де він займався режисурою і вихованням акторів. Захоплення Гете античністю позначилося на його практичній театральній діяльності.

Свої погляди на сценічне мистецтво Гете виклав у “Правилах для акторів”, які було написано в 1803 р. (опубліковані у 1824 р.).

В акторській майстерності він на перший план ставив “правильну” декламацію, осмислену і грамотну. Значним внеском Гете у театральну практику є запровадження у Веймарському театрі репетицій за столом і занять з акторами з дикції. Основну кількість репетицій відводилося відпрацюванню єдиного стилю сценічної мови. Гете проводив декілька читань за столом і вчив акторів читати вірші за спеціально розробленою ним самим системою так, щоб природна патетика не перероджувалася у пишномовну декламацію. Не допускав ні побутовізму, ні жанровості. Засуджувались пишномовність і сентиментальність. Без жалю викорінювалася гра “під суфлера”. Від актора Гете вимагав не просто знання своєї ролі, а знання і розуміння всієї п’єси. Добиваючись від акторів зовнішньої гармонії, він вимагав від них внутрішньої зібраності, вказуючи на необхідність вживатися у роль.

У техніці сценічного руху Гете підтримував живописно-скульптурну пластичність. Від акторів він вимагав регламентованої скульптурності поз і жестів, фронтальних мізансцен, строго обґрунтованої міміки, співучого проголошення віршованого тексту. В репетиціях на сцені вписував акторів у сценічний простір, будував мізансцени за аналогією з живописною композицією, що було типовим для всього європейського драматичного театру XVIII ст.

На сцені, на думку Гете, повинно панувати піднесене й витончене. Виставу Гете трактував як картину, що рухається, і підпорядковану нормам античної пластики. Він надавав перевагу руху по діагоналі як природнішому і такому, що дає відчуття глибини. Гете не “пускав” акторів на просценіум за рамку сценічного порталу. Він дбав про особливо ретельне і продумане компонування мізансцен.

Добиваючись ансамблю і єдиного стилю виконання, Гете закладав основи німецької режисури XIX ст. Як просвітник, він не міг не звертати уваги на етичне виховання акторів і їхній культурний розвиток. З дозволу Гете його

секретар І. Еккерман опублікував його “Правила для акторів” . До цього часу багато “правил” уже здаються застарілими, однак параграфи, присвячені питанням етики і особистої культури актора, залишились цікавим документом творчої атмосфери, що панувала на сцені театру Гете і Шиллера.

Фрідріх Шиллер (1759–1805) – просвітник, для якого театр, як “моральний заклад” , був ареною боротьби за свідомість сучасників, сприяв формуванню суспільної думки.

Більша частина його драматургічних творів написана на початку 80-х років XVIII ст. Це “Розбійники”, “Змова Фієско в Генуї”, “Підступність і кохання”, “Дон Карлос” та ін. Драматургія періоду „Бурі і натиску” Шиллера представлена саме п’єсами “Розбійники”, “Змова Фієско в Генуї”, “Підступність і кохання”. У цих його драмах виражено гострий соціальний і політичний характер “Бурі і натиску”. Карл Моор (**“Розбійники”**) вибухає прокляттями проти “чорнильного століття”, століття “єхидн і крокодилів”, він хоче „жити як сонце і як сонце померти”.

Шиллер розгортає дію у конкретних соціальних умовах того часу. Він рішуче відкинув пропозицію режисера Дальберга перенести дію у середні віки.

Трагічне у “Розбійниках” постає у сфері морального обов’язку і розкривається у масштабі архетипу взаємопоборювання добра і зла: у колізії братів-ворогів Франца і Карла закладено протистояння Каїна і Авеля.

У п’єсі **“Змова Фієско в Генуї”** (1783) трагічне явлене у сфері громадянського, політичного обов’язку. Це перша драма Шиллера, написана на історичний сюжет. Він створює образ республіканця – мужнього борця за свободу і відступає від тенденції стихійного бунтарства, втіленої у “Розбійниках”. Претензії окремої особистості у “Змові Фієско” піддано сумніву: головний герой Фієско представлений як честолюбець, який республіканську змову перетворює на сходинку для завоювання влади.

Соціальні характеристики ще гостріше накреслені у міщанській трагедії **“Підступність і кохання”** (перша назва **“Луїза Міллер”**). Не абстрактне втілення зла, а яскраво змальовані соціальні типи: президент фон Вальтер, гофмаршал фон Кальб, леді Мільфорд і правлячий герцог. Їм протистоять люди третього стану – Міллери, батько й донька, носії нової моралі, герої, що стверджують свою людську гідність. Фердинанда, молодого героя драми Шиллер робить рупором просвітницьких ідей: за власне щастя Фердинанд вступає у боротьбу. Підступність бездушних честолюбців, придворних кар’єристів руйнує кохання молодого аристократа і дівчини з простого середовища.

Політичне значення цієї трагедії мало велике значення. Феодальне гноблення показано тут у конкретній формі. Це була п’єса про втручання деспотичної влади у долю людини, про замах на права особистості.

Однак молодий Шиллер у розвитку сюжету виходить з ідеї оголеної прямолінійності, а не з життєвого факту.

П’єса **“Дон Карлос”** написана відразу після **“Підступності і кохання”** й нагадувала її за розробленням сюжету. Роки праці над **“Дон Карлосом”** (1783–1787) переломні у розвиткові світогляду і творчого методу драматурга. Це був період, коли він критично осмислював свій короткий досвід **„Бурі і натиску”**. Поступово народжується новий погляд на завдання драматурга і мету театру, змінюється і аспект зображення дійсності.

Шиллер тут звертається до Іспанії кінця XVI ст., розглядаючи її як символ всього феодального світу. Це дає йому можливість повніше й узагальнено зобразити зло свого часу. Пошуки узагальненого художнього образу ведуть до зміни стилю: грубувату прозу у зображенні сценічних подій (**“Розбійники”**) змінює класичний вірш. У **“Дон Карлосі”** Шиллер вперше заявив про себе як про поета.

Іншим став і його герой: на зміну бунтареві приходять мрійник-гуманіст, який називає себе **“громадянином світу”**, **“громадянином наступних поколінь”**.

Маркіз Поза падає на коліна перед Филиппом II, благає його дарувати свободу совісті, але зазнає поразки.

Усім ходом подій автор запевнює, що гуманна проповідь Поза безсила не тому, що її не хоче прийняти Филипп II, але насамперед тому, що за Филиппом стоять грізні сили – феодалі і Церква.

Хибна тенденційність похмурої епохи передана у грізному образі дев'яностолітнього старця – Великого інквізитора.

У кінці 80-х років Шиллер переживає ідейно-творчу кризу, його долають сумніви щодо завдань і ролі мистецтва. Вважаючи, що література і театр повинні слугувати людству, Шиллер відкидає нігілізм періоду „Бурі і натиску”, вимогу абсолютної свободи почуттів і необмеженого творчого самовираження митця. Досліджуючи власну творчість і вивчаючи історію, філософію, мистецтво, особливо античне, Шиллер робить висновок, що лише поєднання ідейних, моральних і естетичних цінностей надає безсмертної сили художнім творам.

Від 1794 р. розпочинається співпраця Шиллера з Гете, якого молодий письменник глибоко шанував.

У веймарський період було написано трилогію “Валленштайн”, історичні трагедії “Марія Стюарт”, “Орлеанська діва”, “Вільгельм Телль”.

Усі ці драми при різноманітності їхніх сюжетів об'єднує драматургічна побудова, крупномасштабність, філософська і соціально-історична проблематика, реалістична правдоподібність в зображенні характерів і суспільних відносин.

Масштабність дії, майстерність відтворення як історичного тла, так і могутніх індивідуальних характерів бачимо насамперед у **трилогії Шиллера про Валленштайна (1797–1799)**, близькій до історичних хронік Шекспіра. В основі трилогії лежить сюжет з історії Тридцятилітньої війни про полководця, убитого офіцерами-змовниками.

Художні узагальнення значного діапазону, піднесення над буденною провінційністю – головне в естетиці Шиллера 90-х років. Історичні сюжети

давали змогу поставити у центрі драми важливий, значний конфлікт і показати неординарних героїв. У драмах цього періоду колізія почуття і обов'язку у Шиллера виступає на перший план і нерідко заслоняє історичний зміст. Перша частина трилогії – одноактна драма “Табір Валленштайна”, друга – “Пікколоміні”, остання – “Смерть Валленштайна”.

“**Марія Стюарт**” (1800) – одна з вершин пізньої драматургії Шиллера – виділяється серед інших майстерністю психологічного аналізу. Дія трагедії “Марія Стюарт” розгортається напередодні страти шотландської королеви. Автор шукає сенс драматичного конфлікту не в точному відтворенні відомих історичних фактів, а в зіткненні двох конкретних особистостей – Марії Стюарт і королеви Єлизавети. Обидва трагічні протагоністи аналізують свою душу, залишаючись до останньої миті активними вершителями власних долі.

Драматург майстерно передає все різноманіття душевних переживань і складну гаму почуттів своїх героїнь, створюючи повнокровні, психологічно вмотивовані образи.

В “**Орлеанській діві**” (1801) змінено фактичні обставини загибелі героїні. Їїго Йоанна (Жанна Д’Арк) виривається з англійської тюрми і гине на полі битви. Справа в тім, що канонізована свята Йоанна – обраниця промислу Божого – позбавлена власної волі, а шиллерівська героїня володіє повнотою власної свободи й правоти як у боротьбі з ворогами, так і в подоланні духовної кризи. Жанна Д’Арк не була святою ні у Шекспіра, ні у Вольтера. У Шиллера вона ідеальна.

Ідеальним є й останній герой історичного театру Шиллера – Вільгельм Телль. Драмою “**Вільгельм Телль**”, де зображено народне повстання, Шиллер завершує свій творчий шлях. Тут він відмовляється від зображення героїв-одинаків, які фігурували в його ранній драматургії, і намагається осмислити досвід народних рухів.

У своїй драматургії Шиллер зумів передати об'єктивний розвиток подій у часі і загальний історичний імператив – доля людини віддзеркалює її епоху.

Як теоретик драми, Шиллер висунув концепцію трагедії, заснованої на розумінні трагічного як морально-героїчного протистояння обставинам історичного й реального життя. Входження активно діючого героя у конфлікт, який не можна розв'язати, відбувається свідомо. Трагічний герой у боротьбі з обставинами досягає повноти моральної самосвідомості. Але внаслідок власної помилки події складаються фатально для самого героя.

За Шиллером, трагічний герой повинен бути впевненим у правоті своїх цілей. Його внутрішній світ морально непідсудний. Помилка у діях героя (або інтрига, що призвела до такої помилки) стає фатальною (трагічно незворотною) саме тому, що, володіючи внутрішньою правотою, герой опиняється поза логікою зовнішнього світу, у конфлікті з об'єктивною жорстокою дійсністю, який не можна розв'язати.

Для Шиллера цілеспрямованість дій героя важливіша від його моральних якостей. Це цілком стосується і Валленштайна, і Марії Стюарт. Їхні реальні прототипи не були бездоганними, зате давали можливість моделювання трагічної дії, яка приводила до катарсису.

Шиллер першим з крупних естетиків поєднує трагічний катарсис не лише з моральною категорією, але і з власною естетикою – він вважає, що драматург повинен явити театру як висоту морального очищення, так і цілісність естетичної насолоди.

На прикладах творчості видатних німецьких драматургів бачимо, що вони проклали найширшу і пряму дорогу від реалізму просвітницького до **критичного**.

Сценічне мистецтво. Просвітницьку реформу в німецькому театрі розпочала у Лейпцигу Кароліна Нойбер (1692–1760). Реформа дала поштовх розвитку професійного німецького сценічного мистецтва. Здійснення своїх задумів К. Нойбер розпочала зі спроб утвердження принципів французького

класицизму і створення на цій основі національного німецького театру. Класицизм з його упорядкованістю, раціональністю, прагненням чітко виявити основний конфлікт та ідею, був необхідним для німецької драматургії і театру того часу. Класицизм дав німецькому театру метод дослідження і відтворення дійсності, нехай і умовний, але надзвичайно точний, підкріплений авторитетом французьких теоретиків і драматургів. Їхні драматургічні твори і становили основу репертуару Нойбер.

Як актриса, К. Нойбер досконало оволоділа мистецтвом виголошення олександрійського вірша. Вона першою почала виступати у комедійному амплуа травесті і першою підкреслила виховну роль театру. Розпочавши боротьбу з розважальністю німецького придворного театру, Нойбер тим самим сприяла розвитку нового сценічного мистецтва у Німеччині.

Залучення німецького театру в європейське мистецьке коло вона розпочала з класицистської професійної підготовки акторів. Але вивчаючи декламацію і акторську сценічну поведінку французьких гастролерів, читаючи трактати з акторського мистецтва, Нойбер захопилася “чуттєвою” драматургією. Класицизм незабаром перестав її приваблювати.

К. Нойбер у німецькому театрі проклала шлях від школи сценічного мистецтва, французьких класицистів до переосмислення цього досвіду у мистецтві XVIII ст., яке шукало шляхи до реалістичного і правдивого відтворення життя.

Згодом, з початком Семилітньої війни, антреприза Нойбер занепала. Однак система, майстерність, уважне ставлення до ролі – все це було винесено і підхоплено іншими акторами лейпцизької школи. Всі вони сприяли тією чи іншою мірою, дуже впевненій і чітко визначеній еволюції у бік реалізму.

Пошуки шляхів становлення німецької театральної школи Нойбер були продовжені трупю **Йоганна Фридриха Шенемана** (1704–1782). Шенеман працював у театрі Кароліни Нойбер, а успіх його подальшої самостійної сценічної практики багато в чому побудований на вдосконаленні настанов

Нойбер: він включав до репертуару п'єси французьких класицистів і, як Нойбер, дбав про художню цілісність вистави.

У 1740 р. Шенеман заснував свою трупу, залучивши до роботи найкращих німецьких акторів. Він уміло поєднував літературний репертуар з буфонадою і майстерно рекламував акторів. У нього працювали Аккерман, Екгоф, Шредер. До репертуару трупи Шенемана потрапляли й твори просвітницького реалізму, у яких актори вчилися грати з більшою простотою і природністю.

Не витримавши конкуренції з іншими театральними трупами, у 50-х роках XVIII ст. трупа Шенемана після низки малоцікавих творчих і організаційних трансформацій припиняє своє існування.

У числі крупних акторів, згуртованих Шенеманом, особливо виділявся **Конрад Екгоф** (1720–1778). Він пропрацював у трупі Шенемана 17 років і покинув її через розбіжності в поглядах на мистецтво театру. Йому було значно ближчим мистецтво просвітницьке. Поступово відходячи від класицистської манери гри, Екгоф став першим інтерпретатором просвітницької буржуазної драми на німецькій сцені. Працюючи після Шенемана у Гамбурзькому театрі, коли там працював і Лессінг (1767–1768), він став його улюбленим актором і однодумцем. Найкращі ролі Екгоф зіграв саме у репертуарі Лессінга. Це Одоардо (“Емілія Галотті”), Маллефонт (“Міс Сара Сампсон”), Тельгейм („Мінна фон Барнхельм”); у репертуарі актора були Барнвел (“Лондонський купець” Лілло), Батько сімейства (“Батько сімейства” Дідро).

Екгоф мав звучний виразний голос, який передавав усі відтінки почуттів; його грі були притаманні життєва правдоподібність, природність слова і жести, висока сценічна техніка. Правда і простота були як у Лессінга його програмним завданням.

До реформи театру Екгоф підходив так серйозно, що заснував Академію акторського мистецтва для освіти акторів у просвітницькому дусі.

Незважаючи на нетривале існування, Академія сприяла зміцненню художніх і етичних основ просвітницького німецького театру.

Багатогранна театральна діяльність Екгофа багато в чому підготувала реформу сценічного мистецтва.

Конрад Аккерман (1710–1771) був передовим театральним діячем свого часу. Створені ним образи відрізнялися від багатьох інших яскравими побутовими деталями. Від військової служби (він був солдатом-найманцем у російській армії) – його атлетизм, вправність уміння добре фехтувати. Здоров'ям і врівноваженістю захоплювали його численні комічні образи простаків. Його пасинок Ф.Л. Шредер вважав К. Аккермана найпереконливішим характерним коміком свого часу.

Його ролі – Оргон, Гарпагон, Сганарель у мольєрівському репертуарі (“Тартюф”, “Скупий”, “Дон Жуан”), Вахмістр у “Мінні Барнхельм” Лессінга та ін.

Разом із Екгофом і пізніше Шредером він утверджував на німецькій сцені принципи просвітницького реалізму, виступав проти застарілих традицій класицизму.

Фридрих Людвіг Шредер (1744–1816) належав до покоління німецьких геніїв 1770-х років. За значенням творчості його ставлять чи не в один ряд з його сучасником – великим Гете. Шредер поставив програмні твори представників руху „Буря і натиск”: п'єсу Фридриха Клінкера “Буря і натиск” (1776), що дала назву руху, і програмну п'єсу Гете “Гец фон Берліхінген” (1774).

Шредер багато зробив для театру Німеччини. В юності акробат, віртуозний танцівник; був хореографом, успішно конкурував з реформатором балету Ж.-Ж. Новерром. Шредер створив і поставив близько 70 балетних вистав. Успадкувавши від вітчима Аккермана гамбурзьку антрепризу, він продовжив реформу драматичної сцени.

Розпочав кар'єру в драматичному театрі як комік – грав переважно ролі слуг у п'єсах Мольєра і Гольдони. Першим з німецьких акторів зіграв роль

Труффальдіно (“Слуга двох панів”) Згодом відкривається драматичний і трагедійний талант Шредера.

Шредер першим поставив на гамбурзькій сцені трагедії Шекспіра і прославився в них як великий актор-трагік. Найкращими ролями були Гамлет, Шейлок, король Лір, Макбет, Отелло. Грав у п'єсах Шиллера (Филипп у “Дон Карлосі”) і Дідро (“Батько сімейства”).

Шредер утвердив у німецькому театрі психологічну правду, природність, простоту. Прихильник просвітницького реалізму у сценічному мистецтві, він подолав канони класицизму, уникав зовнішніх ефектів і, за відгукками сучасників, грав з натхненням і блиском. У його акторському мистецтві органічно поєднувалися почуття і розум. Він був неперевершеним імпровізатором і одночасно ретельно відпрацьовував кожну деталь ролі.

Шредер вважається засновником німецької реалістичної режисури: у підготовчий період приділяв велику увагу роботі з актором, добивався ансамблевості виконання.

Займався Шредер і драматургією – здійснив обробку десяти творів Шекспіра у дусі „Бурі і натиску” і написав низку міщанських драм.

Драматургія і театр італійського Просвітництва

“Щоб створити націю, спочатку потрібно створити театр” . Для Просвітництва, особливо **італійського**, цей вислів Гете був дуже актуальним. Жодна галузь італійського мистецтва у XVIII ст. не сприяла так становленню національної самосвідомості, як театр. Стара італійська література і театр були не в змозі відповісти на нові, хоча ще й не чітко виражені, духовні вимоги найрізноманітніших прошарків населення.

Намагання реформувати театр в Італії здійснювали на основі попередньої італійської літературної комедії, яка до початку XVIII ст. зовсім занепала, і на основі французької класицистської комедії, головно Мольєра.

Однак окремі спроби навіть обдарованих драматургів помітних результатів не дали. В Італії, як і раніше, панувала комедія дель арте, що ввібрала багато місцевих, провінційних елементів. Свого часу італійцям вдалося поєднати буфонний елемент з романтичним світом літературної комедії XVI ст. Імпровізаційна комедія залишалась єдиним живим театром, але до початку XVIII ст. вона вичерпала себе і в традиційному вигляді вже не відповідала світоглядним вимогам Просвітництва, не могла задовольнити смаки XVIII ст.

Для тодішнього стану непевності в італійському театрі вельми показовою була фігура венеціанського драматурга **П'єтро К'ярі**. За висловлюванням його сучасників, ця людина поєднувала у собі "все найекстравагантніше, що було у новому, і найвульгарніше, що було у старому". У його творах вигадливо перепліталися фантастичні велетні, таємничі жінки, нічні сутички, неймовірні характери, поверхова філософія і риторика.

Як талановитий ремісник, К'ярі зумів використати віяння часу. Його успіх був величезним, але короткочасним. Для сцени він пропав безслідно, і згадують його лише при вивченні творчості Карло Гольдоні і Карло Гоцці.

Саме на долю Карло Гольдоні, Карло Гоцці і їх молодшого сучасника Вітторіо Альф'єрі випала честь представляти своє століття у провідних його тенденціях: станова рівність, національне начало, особиста свобода. Цей успіх зумовила їхня реформаторська діяльність у галузі театру, що була співзвучна часові.

У творчості **Карло Гольдоні** (1707–1793) втілено просвітницьку ідеологію буржуазної інтелігенції XVIII ст.

Гольдоні створив понад 300 драматургічних творів. Від часу Лопе де Веги світова драматургія не знала такої творчої продуктивності. Але насамперед його ім'я увійшло в історію світового театру як ім'я великого

комедіографа і реформатора італійського театру, засновника італійської національної літературної комедії.

Він написав 137 комедій, серед яких “Слуга двох панів”, “Комічний театр”, “Трактирниця” (або “Хазяйка заїзду”), “Кофейня”, “Жіночі плітки”, “Віяло”, “Кьоджинські пересуди”, “Камп’єлло” та багато інших.

За професією він був адвокатом, і йому багато доводилося їздити у справах, отож мав можливість знайомитися з виступами різних театральних труп, мистецтвом акторів-імпровізаторів. Згодом Гольдоні розпочав регулярне співробітництво з однією італійською трупкою, допомагаючи акторам долати штампи: оновлював сценарії, вводив сучасні теми і вивільнював діалоги від зайвих реплік. Тут він зробив свою першу спробу як драматург.

У 1745 р. відбулася зустріч Гольдоні з одним з найкращих акторів-імпровізаторів того часу Антоніо Саккі, у співпраці з яким і створив комедію **“Слуга двох панів”** .

З кінця 40-х років Гольдоні займається театром професійно з однією з найкращих в Італії труп – антрепренера Джироламо Медебаки в театрі Сант-Анджело – і за п’ять років створює принципово новий репертуар. За один театральний сезон Гольдоні писав по шість-вісім п’єс. У той час з’явилися найкращі його твори.

Один з шедеврів – комедія **“Комічний театр”** (1750), де за прикладом Шекспіра у “Гамлеті” і Мольєра у “Версальському експромті” Гольдоні висловив свої вимоги до акторського мистецтва і виклав своє кредо комічного театру. Цю п’єсу, на думку одного з дослідників його творчості (Ф.Флор), можна розглядати як ідеальну передмову і післямову до всієї театральної діяльності Гольдоні.

У короткому викладі основні її положення звучать так:

“Глядач втомився від імпровізованої комедії, де з вистави у виставу мандрують одні й ті ж самі слова та жарти. Не встигає **Арлекін відкрити уста**, як глядач готовий уже підказати, що буде далі”.

Гольдоні ставить перед акторами нові завдання. Тепер “акторові потрібно не лише знати текст, але й учитися його розуміти, оскільки комедії характерів добувають з океану життя. Неграмотний актор не може досягнути жодного характеру”. Сьогодні потрібен актор “освічений”. Декламація, сповнена антитез і риторики, вже не надається для виконання комедій нового типу. “Французи будували свої комедії навколо одного характеру (роблячи це як митці, дуже вправно), але італійці хочуть бачити у комедії багато характерів. Вони хочуть, щоб центральний характер був чітко окресленим ... і щоб інші, епізодичні персонажі також були наділені характерами” .

“Замість того, щоб виходити на сцену і щось розповідати глядачам, як це робили всі коміки імпровізаційної комедії, **актор повинен** виступати з текстом, здатним “розбудити найпотаємніші сердечні почуття, допомогти глядачеві усвідомити власний характер” .

“**Дію не потрібно** перевантажувати випадковостями і несподіванками. Мораль повинна бути посипана сіллю жартів і присмачена комічними епізодами. Кінцівку бажано робити несподіваною, але добре підготованою. Геть характери, що ображають звичаї! Геть всілякі алегорії і натяки!”

Комедії не можна створювати “без **тривалого вивчення**, постійної практики і пильного споглядання сцени, звичаїв і народної психології” . Актори повинні проголошувати сценічний текст з тією природністю, з якою розмовляють у житті. Жести повинні відповідати змісту того, що вимовляється. На сцені можуть з’являтися одночасно **не три персонажі**, як повелося з часів Горація, “але вісім і десять, аби вони були розумно введені” .

Великий французький просвітник XVIII ст. **Вольтер** розглядав творчість Гольдоні, враховуючи вимоги практичної і раціоналістичної філософії Просвітництва. Ідеологічні засади театру Гольдоні приваблюють Вольтера понад усе. Він заздалегідь передбачив успіх реформи Гольдоні, спрямованої на створення сучасного театру через подолання тих обмежень – змістових і сценічних – що їх породжувала комедія дель арте. Гольдоні та його однодумці вважали комедію дель арте певною перешкодою для розвитку сучасного

літературного італійського театру. Оцінюючи комедії Гольдоні, Вольтер підкреслював: “Ви вирвали свою вітчизну з рук арлекінів”.

Комедія дель арте на початок XVIII ст. нерідко справді була малозмістовним, суто розважальним видовищем. Карло Гольдоні, розумно й обачливо, розпочав реформу італійської комедії. Найперше потрібно було відучити акторів від імпровізації. Гольдоні включав у свої п'єси-сценарії написаний літературний текст: спочатку в межах однієї ролі, як це відбулося в одному з перших драматургічних опусів Гольдоні – комедії “Мололо – душа товариства” (або “Світська людина”); потім більше, поступово витісняючи імпровізацію. Так само вчинив він і з масками, обмежуючи їх кількість і надаючи їм дедалі конкретнішого побутового змісту.

Запорукою успіху зусиль Гольдоні було те, що його драматургічні пошуки йшли паралельно з пошуками нових прийомів акторського виконання, сценічної виразності, з опануванням нової сценічної мови, максимально наближеної до живої розмовної. Простота і природність – ось що вимагав він від актора. Ці ж принципи лежали в основі його драматургії.

Комедія дель арте опинилася непомітно для себе самої “в полоні” нової театральної системи. Ставши її основою, вона в ній розчинилася.

Так Гольдоні ввів нову манеру акторського виконання і нові вимоги до композиційної організації комедій, це стало першим етапом його реформи. Як він сам писав пізніше у своїх “**Мемуарах**”, це було пов'язано з перетворенням імпровізаційного театру у літературний. Йому вдалося замінити фарси справжніми комедіями, а маску-тип – повнокровним характером.

В основу **комедійної системи** Гольдоні покладено природу (“природна” людина, якою керує розум і природне почуття), саме життя і сценічні закони; суть системи – розуміння комедії як сукупності характерів, як “оркестру, а не соліста”. У його театрі – театральна гра щільно з'єднана з життєвим різноманіттям і багатобарвністю. У передмові до першого видання творів Гольдоні у 1750 р. було зазначено: “Єдність Театру і Світу”.

Замість маски комедії дель арте Гольдоні вивів на сцену певний **соціальний тип**. Він відкинув штампи традиційної італійської комедії і розпочав писати сучасною мовою на сучасні теми, користуючись досвідом комедії дель арте, запозичивши майстерність побудови інтриги й гостроту положень.

Свої комедії Гольдоні називав **комедіями середовища**, або **колективними комедіями** (інколи їх називають **“комедіями звичаїв”**). На його думку, у виставі не повинно бути головних героїв – кожен персонаж, який виходить на сцену, повинен мати свою вдачу, як у реальному світі кожна людина має свій характер і життя.

Завдання драматурга полягає у правдивому змалюванні загального соціального полотна, що з великою майстерністю і зробив Гольдоні у своїх комедіях, створивши різноманітні картини міського побуту, життя і звичаїв різних станів. До нього ніхто у світовій драматургії не намагався зображувати низькі прошарки суспільства. Серед його героїв – рибалки, гондольєри, селяни, солдати, кухарки, рукодільниці. У цьому сенсі особливо знамениті **“Кьоджинські пересуди”** і **“Камп’єлло”**.

Представник просвітницької ідеології, Гольдоні вважав, що його комедія повинна стати **школою моралі**. У комедії **“Комічний театр”** він говорить: “Якщо центральний персонаж має вади, то він або повинен виправитися, або сама комедія дурна” – і далі продовжує: „Коли бажаєш вивести характер, що має вади, то зроби його епізодичним, щоб відтінити характер добродійний і тим дужче вихвалити добродійність і присоромити недосконалість” .

В абсолютній більшості випадків Гольдоні воліє робити головними героями комедій позитивних персонажів. Змальовуючи негативних героїв, драматург не доводить їх до покарання, а наставляє на шлях каяття і виправлення, вимагає дотримання моральних норм не лише від головних героїв, але й від інших персонажів. Він не міг вчинити інакше, будуючи комедії з великим числом дійових осіб. Наприклад, у **“Трактирниці”**

драматург створює два якнайточніше розроблених характери (Мірандоліна і Ріпафратта) і два ескізно, але точно намічених (маркіз і граф). У “**Феодалі**” – ціла серія персонажів (маркіз Флоріндо, маркіза Беатріче, Розаура, депутати комуни).

Для створення у комедії достовірного, насиченого персонажами середовища, Гольдоні застосовує цікавий принцип їх **композиційного структурування**. У більшості його зрілих п'єс сюжет або ж банальний, з короткою архетипною інтригою, або інтриги як такої немає зовсім, а відбуваються якісь малозначні події.

Як правило, його комедії починаються без будь-якої підготовки – наче театральна завіса піднялася у момент продовження певної дії або розмови. Відбувається миттєве знайомство, як це трапляється у повсякденному житті. Гольдоні вводить своїх персонажів не поступово, а відразу, і з першої репліки вони починають говорити лише їм притаманною мовою. Комедіограф не заплутує глядача поступовим їх відкриттям.

Величезного значення Гольдоні надає змалюванню **обстановки і середовища**, в якому живуть його герої. Він розуміє, що **обстановка**, у якій герої проводять переважну частину життя, інколи говорить про них більше, ніж самі б вони могли сказати про себе.

Він створює **середовище**, що складається з **різних** характерів, а не окрему яскраво індивідуалізовану особистість. Ці характери не є чимось самоцінним – інтерес вони викликають не кожен окремо, а в своїй сукупності. Їхні соціальні зв'язки вагоміші, ніж індивідуальні риси. Це пояснює композиційні особливості **розв'язки** в комедіях Гольдоні: він любить збирати у фінальній сцені всіх персонажів (за винятком суто епізодичних).

Реформа Гольдоні мала своїх **прихильників і зятих противників**. Одним з прихильників творчості Гольдоні був **Вольтер**, який особливо підкреслював виховне значення гольдонієвських комедій. На його думку, Гольдоні був не байдужим реєстратором буття зовнішнього світу, а творцем, що втручався в це життя.

Якщо Вольтер цінував Гольдоні за просвітницький дух його комедій, то інший сучасник Гольдоні – **Карло Гоцці** – саме за це його й звинувачував. Гоцці роздратовано писав, що Гольдоні у своїх комедіях виводив справжніх дворян як зразок зла, і на противагу їм виставляв плебеїв як приклад добродетності й статечності. Невдоволений Гоцці з подивом запитував: “...чи може письменник настільки принизитись, щоб описувати смердючих покидьків суспільства? Як вистачає у нього відваги вивести їх на театральний кін? А найголовніше – як він наважується віддавати такі твори у друк?”

К. Гоцці не тільки відверто й різко нападав на творчість Гольдоні, він методично писав пародії на кожен з його п'єс. Змучений переслідуваннями Гольдоні 1762 р. покинув Італію і знайшов собі притулок у Парижі, де прожив тридцять років, але нічого рівного попереднім творам так більше і не написав. У паризький період творчості з'явилося тільки декілька його п'єс французькою і три томи “**Мемуарів**”. Позбавлений під час революції пенсії, драматург помер, полишений усіма у цілковитій нужді.

У творчості Гольдоні простий італійський людина, до якого він ставився з доброзичливою посмішкою, бажанням зрозуміти і полюбити, вперше “входить” у велике мистецтво. Ці якості робили його драматургію етично привабливою і для наступних поколінь. Автор одного з найкращих італійських романів ХІХ ст. “Заручені” Алессандро Мандзоні писав: “А Гольдоні?! Який комічний талант! Мольєр змушує сміятися, але інколи й ненавидіти своїх персонажів; Гольдоні змушує посміхатися і любити”.

Активне втручання Гоцці у реформу Гольдоні нічого не змінило. Реформа Гольдоні, незважаючи на невдоволення її противників, перемогла; створена ним система лягла в основу національної італійської комедії, завоювавши прихильників в інших європейських країнах.

Карло Гоцці (1720–1806) написав десять казок для театру та двадцять три п'єси в манері іспанської “комедії плаща і шпаги”. Його ім'я уславили казки, які прийнято називати “ф'ябами”. Це “Любов до трьох апельсинів”,

“Ворон”, “Король-олень”, “Принцеса Турандот”, “Жінка-змія”, “Зобеїда”, “Щасливі жебраки”, “Синє чудовисько”, “Зелена пташка”, “Дзеїм, цар джинів, або Вірна раба”.

Крім першої пародійно-полемічної ф’яби “Любов до трьох апельсинів”, яка залишилась у вигляді сценарію, решта – віршовані повноцінні літературні тексти. Казки Гоцці написані піднесеною літературною мовою доби Відродження і чергуються з прозою, писаною венеціанським діалектом.

Декларативні заяви Гоцці, висловлені у полемічному протистоянні з “неприпустимо вульгарними” комедіями Гольдоні, не завжди підтверджувалися його драматургічною практикою. Тому, аналізуючи його творчість, необхідно **розрізняти суб’єктивні наміри і критичну об’єктивність** Гоцці. Свій шлях у драматургії Карло Гоцці знаходить через італійський фольклор, але хай як би вороже ставився драматург до нововведень раціонального століття, зокрема реформи Гольдоні, все ж таки він залишається сином свого часу і багато в чому відображає ідеали Просвітництва.

Гоцці вбачав у театралізованій казці великі можливості для контрастного поєднання казкового, реально-побутового і буфонного елементів. Це стосується зовнішньої стилістики нового жанру. Але, на думку Гоцці, жодна новизна чи “закрученість” сюжету, ніякі чудеса й чарівна таємничість самі по собі не зможуть задовольнити глядачів. Щоб справити враження на публіку, казки повинні містити у собі “філософські думки”, “дотепну критику”, “діалоги, що виходять з глибини душі”, і “насамперед ту чарівність, завдяки якій для глядачів неможливе стає реальним” (“Марні мемуари”, Гоцці).

Обравши для своїх драматургічних опусів жанр театральної казки, Гоцці підкреслював, що саме цей жанр найскладніший серед усіх інших.

Часто Гоцці надає перевагу маскам, а не реальним людям, але він використовує радше їхні узагальнюючі, подеколи навіть символічні можливості. Використовуючи цю спадщину комедії дель арте, Гоцці йде

шляхом ненависного йому Гольдоні: він наповнює маски певним змістом, а не просто змальовує їх у “музейному” традиційному вигляді.

У своїй драматургії Гоцці зберіг чотири маски – Труффальдіно, Панталоне, Бригелли й Тартальї, але в його п'єсах вони, як правило, не пов'язані з розвитком магістральної лінії сюжету і суттєво переосмислені.

Для його казок особливо характерними є контрастні сполучення – світлого й темного начал, високої патетики героїчних персонажів і побутової буфонати, носіями якої є скореговані з урахуванням сучасних вимог сцени образи комедії масок.

Гоцці у своїх казках в алегоричній формі дає зразки високої моральності, приклади героїчного кохання і величної доблесті: мужності, почуття обов'язку, безстрашності й ідеальної стійкості. Він втілює тут, поряд із філософською і літературно-театральною полемікою, свої власні релігійні і моральні почуття. Жива реальність увійшла в чудесний світ казок Гоцці, стала там предметом сатири, пародії, фантазії, але це не заважало глядачам упізнавати конкретних осіб і персоніфіковані ідеї.

Форма, обрана Гоцці, виявилась достатньо місткою і гнучкою, щоб відповідати завданням часу і самого автора.

Першою написаною Гоцці казкою була **“Любов до трьох апельсинів”**. Він її задумав як пародію на твори Гольдоні і К'ярі. У пролозі до цієї казки Гоцці пише, що у “виборі першого сюжету, який було взято з пустої казки, що розповідають дітям, у грубості діалогів, дії і характерів, навмисно споганених, я хотів висміяти “Перехрестя”, “Кухарок”, “Кьоджинські пересуди” і багато інших плебейських і тривіальних творів сеньйора Гольдоні”. Літературно-пародійне завдання у казці **“Любов до трьох апельсинів”** виступає найвиразніше.

В образі мага Челіо Гоцці виводить самого Гольдоні, а феї Моргани – К'ярі. Ці “чарівники-драматурги” марно намагаються вилікувати принца Тарталью від нудьги. В образі Тартальї автор дає алегоричне зображення венеціанського глядача.

Велике значення у Гоцці має мовна характеристика персонажів. Маг Челіо висловлюється суконною адвокатською мовою, що було конкретним натяком на колишню професію Гольдоні. Фея Моргана говорить надзвичайно пихато, що пародіювало мову абата К'ярі.

Театральна казка віднині стає для Гоцці засобом перетворення ідей у чуттєві алегорії.

У написаних після “Любові до трьох апельсинів” казках літературно-пародійний момент помітно скорочується, а інколи й зовсім відсутній.

“Зелена пташка” не має навіть натяку на будь-яку літературну полеміку з Гольдоні. Вона присвячена викриттю “себелюбства” й теорії “розумного егоїзму” Гельвеція (в особі Ренцо і Барбаріни). Один з її героїв ковбасник Труффальдіно уособлює повстання розуму і буржуазного практицизму проти віри і традиційної моральності.

Так суб'єктивний намір Гоцці – нагінки на просвітителів – майже повністю поступився місцем художній об'єктивності Гоцці. Замість памфлету на просвітителів він створив чудову, побудовану на власній логіці казку про невдячних, розпещених дітей, яких тільки життєві випробування навчили чуйності, благородства і вдячності.

Антибуржуазна сутність “Зеленої пташки” і пафос розвінчання егоїзму будуть високо оцінені у ХІХ ст.

У казці “Ворон” імпровізаційні сцени з масками зведені до мінімуму. Стилистично “Ворон” тяжіє до трагікомедії. До речі, сам автор більшість своїх п'єс називав “трагікомічна казка”. “Благородні” герої тут промовляють віршами “високого стилю”. На особливу увагу заслуговує образ благородного юнака, для створення характеру якого Гоцці індивідуалізує його мову.

У казці “Король-олень” Гоцці продовжує пошуки трагікомічного казкового стилю. Літературно-полемічний елемент тут зовсім відсутній, а роль масок звужується ще більше. Текст реплік масок переважно належить Гоцці. “Король-олень” має доволі ускладнений сюжет, а для розв'язання заплутаних колізій і перипетій драматург використовував прийоми чарівних перетворень,

що не завжди було вмотивованим. Незважаючи на це, ф'яба мала у публіки величезний успіх, найперше пов'язаний з позитивними образами ф'яби – Андіани і короля Дерамо. Андіана уособлювала образ вірної, люблячої жінки, яку король Дерамо обрав собі за дружину, і яка продовжувала його кохати й тоді, коли душа короля увійшла в тіло жебрака.

Ф'яба “Король-олень” була гімном високій духовності і відданому, безкорисливому коханню, закликала до вірності традиціям народної моралі.

“Принцеса Турандот” вважається найкращим драматургічним твором Гоцці.

Зваживши на критику з приводу надмірності чудес у його п'єсах, Гоцці у ф'ябі “Принцеса Турандот” відмовляється від “чудесного”, але звертається до східної екзотики, на яку в літературі з'являється мода. Дія відбувається у фантастичному Пекіні. Фабула п'єси сягає дуже давнього фольклорного мотиву (потрібно розв'язати три загадки, щоб уникнути смертної кари), а сюжет розгортається через безліч різких ходів і несподіваних поворотів.

Східний колорит гармоніє з фантастичністю дії і незвичайністю характерів. У центрі ф'яби – образ Турандот – розумної, волелюбної принцеси, яка мужньо протестує проти сімейного рабства. Гоцці навіть виступив проти моралі покірливості, яку пропагував: принцеса Турандот домагається права сама вирішувати власну долю.

Успіх “Турандот”, прем'єра якої відбулася 24 жовтня 1762 р., був грандіозним. Саме він поставив крапку у багаторічній полеміці Гоцці з Гольдоні і примусив Гольдоні визнати себе остаточно переможеним та покинути Італію.

Ф'яба **“Щасливі жебраки”** стилістично дуже близька до “Турандот”. Її сюжет побудовано на розповсюдженій темі багатьох казок: добрий король переодягається жебраком і проникає у середовище своїх підданих, щоб довідатися про їхні клопоти й правду про своїх міністрів.

Ілюзійність казкової форми не завадила Карло Гоцці створити високопоетичні, людяні образи та характери.

Незважаючи на те, що К. Гоцці проголошує себе захисником і реставратором комедії дель арте, принциповим консерватором, який не сприймає “нових віянь”, він вносить свою вагому частку в реформування італійського театру і виступає як один з творців нового літературного репертуару.

Обов’язкова література

1. Владимирова Н.В. Історія театру Західної Європи і США. Програма-конспект для вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Ч.1., Львів, 2005.
2. История зарубежного театра. /Под ред. Г.Н. Бояджиева и А.Г.Образцовой. – В 4 ч. Ч. 1. – М., 1981.
3. История западно-европейского театра / Под ред.С.С.Мокульского. – т. 2. – М., 1957.

Література для поглибленого вивчення теми

1. Абуш А.Шиллер. – М., 1964.
2. Єкимов А.Дидро. – М., 1963.
3. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. – М., 1981.
4. Гете И. Об искусстве. – М., 1975.
5. Гольдони К. Мемуары. – т. 1-2. – М.-Л., 1930 – 1931.
6. Грандель Ф. Бомарше. – М., 1946.
7. Державин К. Вольтер. – М., 1979.
8. Дидро Д. Беседы о “Побочном сыне”. Парадокс об актере // Эстетическая и литературная критика. – М., 1980.
9. Иллюстрированная история мирового театра. Под редакцией Джона Рассела Брауна. – М., 1999.

10. Кагарлицкий Ю. Театр на века. Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. – М., 1987.
11. Кагарлицкий Ю. Шекспир и Вольтер. – М., 1980.
12. Клековкин О. Сакральный театр. Генеза. Формы. Поэтика. – К., 2002.
13. Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. – М.-Л., 1936.
14. Минц. Дэвид Гаррик и театр его времени. – 1977.
15. Мокульский С. Гольдони, Гоцци, Альфьери // Итальянская литература. – М., 1966.
16. Смолина К. Сто великих театров мира. – М., 2001.
17. Ступников И. Дэвид Гаррик. – Л., 1969.
18. Финкельштейн Е. Бомарше. – Л.-М., 1957.
19. Шервин О. Шеридан. – М., 1978.
20. Шиллер Ф. О трагическом. – Собр. соч. в 7-ми т. – Т. 6. Статьи об эстетике. – М., 1957.

ТЕСТИ

для перевірки знань за темою “Театр і драматургія доби Просвітництва”

Перевіряйте свої знання і зробіть вибір варіанту відповіді.

Перевірте знання і зробіть свій вибір варіанту відповіді.

1. Найважливішими для митців Просвітництва були поняття:

- | | |
|-------------------------|------------------------|
| а) розуму і природи | б) логіки і діалектики |
| в) інтуїції і натхнення | г) правил і норм |

2. Мислителів і художників Просвітництва характеризує:

- а) пасивне споглядальне відношення до життя
- б) втеча від реальності
- в) інтерес до фольклору і минулого
- г) активна суспільна позиція

3. Визначте хронологічні рамки доби Просвітництва:

4. У яких **трьох головних** напрямках відбувалося художнє освоєння дійсності у творчості драматургів і театральних практиків доби Просвітництва?

Закресліть нехарактерний для Просвітництва напрямок:

- | | |
|--------------------------------|------------------------------|
| а) просвітительський романтизм | б) просвітительський реалізм |
| в) просвітительський класицизм | г) сентименталізм |

5. Виховні завдання театру доби Просвітництва були, в першу чергу, пов'язані з:

- а) розповсюдженням суспільних і етичних ідей
- б) розважальністю

- в) пропагандою античності
- г) ідеєю боротьби за національну незалежність

6. Які категорії визначали європейські просвітителі як норму у своїх уявленнях про людину:

- а) розум і природу
- б) логіку і діалектику
- в) інтуїцію і натхнення
- г) правила і канони

7. Особливості втілення образу позитивного героя в театрі просвітителів:

- а) діяльна, впевнена у собі людина, зображена у реальному середовищі
- б) розчарована людина, яка прагне усамітнення
- в) сильна особистість, яка є вільною і незалежною у своїх проявах
- г) титанічна особистість, зображена в контексті глобальних історичних рухів

8. Положення просвітительського реалізму у сфері театрального мистецтва були обґрунтовані Лессінгом у його естетико-теоретичних роботах:

- а) «Гамбурзька драматургія», «Лаокоон»;
- б) «Парадокс про актора»;
- в) «Поетичне мистецтво»;
- г) «Просвітительський театр».

9. Крилатий вислів «Всі жанри є добрими, окрім скучного», який характеризує підходи просвітителів до літератури і театру, належить:

- а) Дідро
- б) Лесінгу
- в) Вольтеру
- г) Мікельанджело

10. Новий драматургічний жанр, що виник у XVIII столітті, отримав назву:

- а) просвітительська комедія
- б) міщанська драма
- в) опера жебраків
- г) літургійна драма

11. Основним новаторським відкриттям просвітителів було:

- а) взаємозалежність реальної людини і середовища
- б) взаємозалежність реальної людини і космосу
- в) взаємозалежність людини і релігії
- г) самодостатність людини і її незалежність від реальних обставин

12. Стилiстичнi особливостi художнього напрямку сентименталiзму у ХУІІІ столiтті визначав:

- а) прiоритет почуття i емоцiй
- б) прiоритет розуму
- в) соцiальнi прiоритети
- г) полiтичнi прiоритети

13. Пошуки органiчного поєднання розуму i почуття визначали стилiстичнi особливостi:

- а) просвiтительського класицизму
- б) просвiтительського реалiзму
- в) сентименталiзму
- г) авангардизму

14. Хто з драматургiв-просвiтителiв намагався вiдродити Класицизм на сценi ХУІІІ столiття:

- а) Лессiнг
- б) Конгрiв
- в) Вольтер
- г) Ванбру

15. Представники просвiтительського реалiзму вiдстоювали у свої театральнiй практицi i теоретичних есе:

- а) суворi сценiчнi канони
- б) природнiсть i простоту сценiчного мистецтва
- в) умовнiсть сценiчного мистецтва
- г) бурхливий прояв пристрастей

16. Завданням драматургiї i сценiчного мистецтва у ХУІІІ столiтті просвiтитель Денi Дiдро вважав:

- а) зображення суспільних становищ, розуміння особистості в її соціальному бутті
- б) антропоцентричний підхід до зображення особистості
- в) наслідування античних зразків
- г) зображення неординарностей особистості у неординарних обставинах

17. Згідно естетичній концепції Дені Дідро принципом організації художнього матеріалу у драматургії і театрі є:

- а) безпосереднє копіювання дійсності
- б) передача складного внутрішнього світу героя
- в) не копіювання, а відтворення життя у особливих формах
- г) створення філософської картини світу

18. Визначте і сформулюйте ключові поняття для розуміння світогляду просвітителів:

19. Засновником жанру «міщанська драма» у французькому театрі ХУІІІ століття був:

- | | |
|------------|-----------|
| а) Бомарше | б) Дідро |
| в) Вольтер | г) Шіллер |

20. Теоретичний трактат «Парадокс про актора» написав:

- | | |
|------------|----------|
| а) Лессінг | б) Гете |
| в) Гей | г) Дідро |

21. «Просвітительство» ХУІІІ століття за своєю суттю є:

- а) художній напрямок
- б) філософська, соціальна і етична концепція
- в) політичний рух
- г) комплекс теоретичних досліджень в галузі театрального мистецтва

22. У якому напрямку працював драматург доби Просвітництва Вольтер?

- а) просвітительський реалізм
- б) сентименталізм
- в) просвітительський класицизм
- г) просвітительський романтизм

23. Трагедії «Магомет і «Заїра» написав:

- а) Шекспір
- б) Вольтер
- в) Лессінг
- г) Корнель

24. Міщанські драми «Позашлюбний син» і «Батько сімейства» написав:

- а) Гольдоні
- б) Дідро
- в) Шіллер
- г) Аристофан

25. Як називається трактат, де викладені теоретичні принципи просвітительського реалізму стосовно мистецтва актора?

- а) «Новий органон»
- б) «Парадокс про актора»
- в) «Лаокоон»
- г) «Досвід про людський розум»

26. Визначте і сформулюйте, в чому, на думку Дідро, полягає парадоксальність акторського мистецтва:

27. Назвіть основні п'єси Бомарше і зазначте жанр в якому вони написані:

28. Відмітьте ім'я автора комедій «Севільський цирульник» і «Одруження Фігаро»:

- | | |
|------------|-----------|
| а) Гоцці | б) Гете |
| в) Бомарше | г) Мольєр |

29. Добі Просвітительства передувала доба:

- | | |
|---------------|----------------|
| а) Романтизму | б) Античності |
| в) Класицизму | г) Відродження |

30. Французький просвітитель Дені Дідро, окрім естетико-теоретичних досліджень в галузі акторського мистецтва займався:

- | | |
|--------------------------------|-----------------|
| а) акторською діяльністю | б) режисурою |
| в) художнім оформленням вистав | г) драматургією |

31. Відмітьте ім'я актриси ХУІІІ століття, акторська майстерність якої, була позначена високою сценічною технікою і раціоналізмом:

- | | |
|---------------------|--------------------|
| а) Адрієна Лекуврєр | б) Марі Дюменіль |
| в) Кароліна Нейбер | г) Іпполіта Клерон |

32. Характери персонажів в комедіях драматургів-просвітителів змальовувалися:

- а) з точки зору абстрактного ідеалу
- б) в контексті соціального і родинного стану
- в) з точки зору класицистської естетики

39. Кому з сценічних діячів англійського Просвітництва належить особлива заслуга у постановці п'єс Шекспіра у XVIII столітті?

- а) Вольтеру
- б) Гете
- в) Девіду Гарріку
- г) Кароліні Нейбер

40. Хто з драматургів французького Просвітництва намагався відновити класицистський стиль на сцені XVIII століття?

- а) Гете
- б) Гольдоні
- в) Бомарше
- г) Вольтер

41. Яких французьких акторів XVIII століття Ви знаєте:

42. Засновником італійської національної літературної комедії був:

- а) Гоцці
- б) Альфьєрі
- в) Гольдоні
- г) Сальвіні

43. Як Карло Гольдоні називав свої комедії?

- а) комедіями дель арте
- б) комедіями середовища
- б) веселими комедіями
- в) класицистськими комедіями

44. Хто першим з італійських комедіографів вивів на сцену представників найнижчих прошарків людей?

- а) Шіллер
- б) Гольдоні
- в) Гоцці
- г) Дузе

45. Які комедії Карло Гольдоні Ви знаєте:

46. У творчості кого з драматургів доби Просвітництва маска комедії дель арте трансформувалася у певний соціальний типаж?

- | | |
|-------------|-------------|
| а) Теренція | б) Гоцці |
| в) Гольдоні | г) Шерідана |

47. П'єсам якого італійського драматурга ХУІІІ століття притаманна ілюзійність казкової форми?

- | | |
|-------------|----------|
| а) Гольдоні | б) Гоцці |
| в) Шіллера | г) Гюго |

48. Які комедії Карло Гольдоні Ви знаєте:

49. Хто з драматургів доби Просвітництва писав свої п'єси у жанрі ф'яби?

- | | |
|---------------|------------|
| а) Дідро | б) Лессінг |
| в) Анрі Лекен | г) Гоцці |

50. Назвіть п'єси Карло Гоцці, які Ви знаєте:

51. Хто з італійських драматургів доби Просвітництва був противником просвітительського культу розуму?

а) Гольдоні

б) Гоцці

в) Макіавелі

г) Сальвіні

52. П'єси «Король олень», «Турандот», «Любов до трьох апельсинів» написанні драматургом:

а) Гоцці

б) Джордано Бруно

в) Лопе де Вега

г) Бомарше

53. Визначте ім'я драматурга, який різко виступав проти комедій Гольдоні і вважав недопустимим виводити на сцену низи суспільства, як рівноправних героїв:

а) Дідро

б) Аріосто

в) Гоцці

г) Шанмеле

54. Хто з німецьких драматургів доби Просвітництва вважав французький класицизм «шкідливим» для німецької сцени і таким, що суперечить природі мистецтва, і пропонував за зразок брати п'єси Шекспіра?

а) Лессінг

б) Шіллер

в) Гете

г) Нейбер

55. Які п'єси Готхольда Ефраїма Лессінга Ви знаєте:

56. Кому належить авторство п'єс «Емілія Галотті» і «Натан Мудрий»?

- а) Вольтеру
- б) Гете
- в) Лессінгу
- г) Шекспіру

57. Як називався театр, який з 1791 р. по 1817 р. очолював Гете:

- а) Веймарський театр
- б) Берлінер ансамбль
- в) Гамбурзький театр
- г) «Глобус»

58. Як називався літературний напрямок, що сформувався у німецькій літературі 70-х років ХУІІІ століття, і мав великий вплив на розвиток німецького театрального мистецтва?

- а) «Лід і плум'я»
- б) романтизм
- в) «Буря і натиск»
- г) акмеїзм

59. Драматургію штюрмерства на ранньому етапі своєї творчості представляють:

- а) Вольтер і Дідро
- б) Лесінг і Нейбер
- в) Гете і Шіллер
- г) Лейбніц і Готшед

60. Кому належить авторство драми «Фауст»?

- а) Фридриху Шіллеру
- б) Іогану Вольфгангу Гете
- в) Торкватто Тассо
- г) Шарлю Гуно

61. Які драматургічні твори Гете Ви знаєте:

62. Які драми Шіллера Ви знаєте:

63. Хто першим із сценічних діячів Німеччини розпочав просвітительську реформу у німецькому театрі?

- | | |
|-----------|------------|
| а) Екгоф | б) Акерман |
| в) Нейбер | в) Шенеман |

64. Засновником німецької реалістичної режисури вважається сценічний діяч ХУІІІ століття:

- | | |
|-----------|-----------|
| а) Шредер | б) Нейбер |
| в) Екгоф | в) Шіллер |

65. Яких акторів німецького Просвітництва Ви знаєте?

66. Першим інтерпретатором просвітительської буржуазної драми на німецькій сцені був:

- | | |
|-----------|------------|
| а) Екгоф | б) Шенеман |
| в) Нейбер | в) Дідро |

67. Як називається теоретична робота Гете, де він виклав свої погляди на сценічне мистецтво:

- | | |
|--|--------------------------|
| а) «Мої погляди на сценічне мистецтво» | б) «Правила для акторів» |
| в) «Гамбурзька драматургія» | в) «Лаокоон» |

68. У драматургії кого з німецьких просвітителів вперше з'являється образ Труффальдіно?

а) Гоцці

б) Шіллер

в) Гольдоні

г) Бомарше

ЗМІСТ

Розділ I. Драматургія і театр доби Античності

Давньогрецький театр

1. Основи світогляду Античної Греції та його вплив на формування професійної драматургії і театру5
2. Сценічне мистецтво Античної Греції 9
3. Драматургія Античної Греції12
4. Театр доби еллінізму.....28

Давньоримський театр

5. Витоки римського театру34
6. Театр Римської республіки.....36
7. Римський театр імператорської доби..... 43
8. Сценічна практика римського театру..... 49
9. Тести для перевірки знань 55

Розділ II. Драматургія і театр доби Середньовіччя

1. Світоглядні і естетичні особливості театру доби Середньовіччя.....61
2. Театральна практика. Релігійний театр.....65
3. Народний театр76
4. Світська драматургія.....80
5. Тести для перевірки знань83

Розділ IV. Драматургія і театр доби Відродження

1. Світоглядні і естетичні особливості театру доби Відродження.....89
2. Театр італійського Відродження.....93
3. Театр і драматургія іспанського Відродження.....109
4. Англійська драматургія і театр доби Відродження.....133
- Тести для перевірки знань172

Розділ V. Драматургія і театр доби Класицизму

1. Світоглядні і естетичні особливості Класицизму.....180
2. Драматургія Класицизму.....184
3. Театральна практика Класицизму.....194
4. Тести для перевірки знань210

Розділ VI. Драматургія і театр доби Просвітництва

1. Світоглядні і естетичні особливості театру доби Просвітництва.....218
2. Драматургія і театр англійського Просвітництва.....225
3. Драматургія і театр французького Просвітництва.....241
4. Драматургія і театр німецького Просвітництва.....258
5. Драматургія і театр італійського Просвітництва277
6. Тести для перевірки знань291