|  |  |
| --- | --- |
|

|  |
| --- |
|  |

 |

**ТЕАТР БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА**

Александра НИКИТИНА

**Человек есть часть материка
Вместо предисловия**

Как быть мне, если все во мне приют нашло:
Миг, вечность, утро, ночь, жизнь, смерть, добро и зло?

А. Силезиус

Человек — всего лишь тростник, слабейшее
из творений природы, но он — тростник мыслящий…
Чтобы уничтожить его, вовсе не надо Вселенной:
достаточно дуновения ветра, капли воды.
Но пусть даже уничтожит его Вселенная,
Человек все равно возвышеннее, чем она,
ибо сознает, что расстается с жизнью
и что слабее Вселенной, а она ничего не сознает.
Итак, все наше достоинство — в способности мыслить…
Постараемся же мыслить достойно:
в этом — основа нравственности.

Блез Паскаль

С двух этих эпиграфов в РАТИ (тогда ГИТИС) у театроведов и режиссеров начинала занятия по истории литературы XVII века замечательный педагог Нина Петровна Банникова. В те времена, когда о барокко было принято говорить только лишь как об искусстве причудливой роскоши, а о классицизме — как о самом влиятельном большом стиле в истории искусства, она первая рассказала будущим лидерам театра конца XX — начала XXI века, что классицизм в драматургии и театре — это частный случай барокко, его обратная сторона.

Человек эпохи Возрождения прошел через величайшее искушение сравнить себя с Творцом. И с ужасом обнаружил, что подчас он гораздо ближе к владыкам ада. Небо и земля в буквальном смысле стали вращаться, путаться местами, и человек потерялся: “Я не знаю, кто послал меня в этот мир, я не знаю, что такое я, что такое мир”, — писал Блез Паскаль.

Необходимо было найти точку опоры. И этой опорой мог быть только Бог. Но по сравнению с первыми христианами люди XVII века утратили опыт непосредственного, личного контакта с Творцом. И значит, надо было искать пути восстановления этого контакта. Чем руководствоваться? Интуицией, сердечным чувством или разумом? Об этом напряженно размышляют все драматурги XVII века. Иногда им кажется, что только личный, порой мучительный и даже мученический путь, как у принца Фернандо в пьесе “Стойкий принц” Кальдерона или у Полиевкта в одноименной пьесе Корнеля, может вернуть человека к Богу. И тогда они создают произведения в стиле барокко. А иногда им кажется, что только дисциплина разума, только полное подчинение наместнику Бога на земле — королю поможет вернуть им твердые нравственные основы, заповеданные Творцом. И тогда появляются такие произведения, как “Гораций” или “Никомед” Корнеля, в центре их — героические фигуры воинов. Идеи барокко и классицизма живут и спорят в одних и тех же сердцах.

Проблема в том, что произведений, которые можно очень и очень строго отнести к одному или другому направлению, практически не существует. Наиболее красочный пример, иллюстрирующий эту ситуацию, — история пьесы Корнеля “Сид”. Автор искренно хотел служить государству и придерживаться эстетики, которую проповедовал кардинал Ришелье. Он был уверен, что “Сид” — классицистическая пьеса. И оказался в жестокой опале, ибо французская Академия искусств, по поручению кардинала пристально рассмотрев пьесу, нашла астрономическое число нарушений против правил классицизма.

Школьный подход, сложившийся во времена сталинского классицизма и живучий до сих пор, привел к полному разрыву гуманитарной науки и обыденного сознания в области понимания, что такое классицизм и барокко. В отечественных учебниках до сих пор Мольер и Фонвизин числятся эталонными представителями классицизма. Хотя элементарный поверхностный анализ текстов убедит нас в том, что этого не может быть. Школьные учебники превозносят этих авторов как противников тирании, оппонентов трона. Для последовательного классициста это совершенно немыслимо: трон и король — воплощение Бога, истины и разума на земле.

Идеологический подход к изучению драматургии был по-своему очень логичен. Путь личностного, независимого, мятежного поиска, свойственного героям барокко, опасен для любой тиранической власти. А если в основе его лежит религиозно-мистическое миросозерцание, то он не годится для государства, провозгласившего атеизм основной идеологией. Что же касается классицизма, утверждающего приоритеты государственных интересов над личными, его можно приспособить к обслуживанию идеологии, заместив центр, — вынув фигуры короля и Бога и поставив на их место иные. Только вот к подвижной и противоречивой жизни искусства это все никакого отношения уже не имеет.

Бесспорно, драматурги XVII, XVIII, XIX вв. пребывают в непрерывном активнейшем диалоге с этическими и эстетическими идеями барокко и классицизма. Вне этого диалога представить себе театр трех этих интереснейших столетий невозможно. Но никто из драматургов и театральных деятелей того времени не укладывается в прокрустово ложе нормативной эстетики: каждый берет от нее свое, необходимое лично ему.

Очевидно, что сущностные, корневые проблемы барокко и классицизма не могут не волновать старших школьников: личный поиск и подчинение общей воле, желание безграничной свободы и желание быть принятым, противоречия между яркими любовными увлечениями и столь же яркими увлечениями будущей профессией, — все это объединяет внутренний мир старшеклассника и мир драматургии XVII века. Подчас детям бывает трудно прорваться сквозь громоздкий слог этих произведений, сквозь их длинноты. Но если учитель сумеет сразу обнаружить для них внутреннюю близость их собственных переживаний переживаниям героев, трудности будут органично преодолены.

Все предлагаемые нами уроки, как и всегда, построены по законам деятельностной театральной педагогики. И каждое занятие в этом цикле рассчитано на сдвоенный урок. Если нет возможности работать в предложенном режиме, можно самостоятельно отказаться от части упражнений или скомпоновать их иначе. Оппоненты предлагаемой нами системы чаще всего сетуют, что для подобных занятий у них не хватает времени. Поэт XVII в. П. Флеминг полагает, что они не правы:

Подчас о времени мы рассуждаем с вами.
Но время — это мы! Никто иной. Мы сами!

Наши постоянные читатели уже знают, что освежить представление о том, что такое театральные методики, можно, заглянув в статью “Принципы театральной педагогики на уроке искусства” в № 1 газеты “Искусство” за 2007 год. Напомним также, что в № 4/2007 опубликованы “Уроки театра Древней Греции”, в № 4/2008 — “Уроки средневекового театра”, в № 4/2009 — “Уроки театра Возрождения”. И, разумеется, детям и учителю гораздо легче работать, если они осваивают как материал, так и предложенные методы последовательно.

Но, как мы уже говорили прежде, полнота и последовательность — не обязательный принцип при использования наших материалов. Каждый учитель может выбрать интересный для него урок, который органично впишется в его систему преподавания, или просто позаимствовать отдельное творческое задание или методический принцип. Опыт показывает, что даже не имеющие опыта работы с нашими методиками учащиеся легко включаются в работу, предложенную в уроках № 1, 3 и 8.

Но это совсем не значит, что занятия по материалам других уроков у вас не получится. Смотрите и выбирайте сами, учитывая прежде всего опыт и потребности ваших учеников и ваши собственные опыт и чувства.

Каждый хоть раз в жизни слышал цитату одного из последних поэтов Возрождения и первых поэтов барокко Джона Донна: “Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе каждый Человек есть часть Материка, часть Суши, и, если волной снесет в море береговой утес, меньше станет Европа… смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством; а потому не спрашивай никогда, по ком звонит колокол: он звонит по Тебе”.

На наш взгляд, эта строка — наиболее точный этический и эстетический камертон к пониманию эпохи, о которой мы будем говорить.

**Урок № 1**

**Образы барокко в сонетах Шекспира**

Первый урок, посвященный театру XVIII века, как это ни странно, не связан с театром напрямую. Это скорее мостик между эпохами. Когда мы занимались театром Возрождения, уже упоминали, что образы барокко зреют в его недрах. Сонеты Шекспира, может быть, наиболее насыщены этими образами. Но ученикам в начале занятия мы ничего об этом не говорим, а сразу приступаем к делу.

Когда дети входят в класс, парты там стоят следующим образом. Часть столов, выстроенная вплотную друг к другу вдоль самой длинной стены напротив окон, закрыта тканью или бумагой. По овалу расположены пять рабочих точек. Каждая представляет собою два стола, придвинутых друг к другу, и 5–6 стульев вокруг. На каждом столе лежит кусочек картона определенного цвета.

Напечатанные крупным шрифтом сонеты 23, 66, 74, 76 и 130 мы наклеиваем на плотный цветной картон (как на столах). Каждому стихотворению — свой произвольно выбранный цвет. В этих пяти сонетах отразились почти все основные темы, и проблематика барокко звучит в них с максимальной силой. Теперь, когда у каждого стихотворения своя цветовая рубашка, мы разрезаем стихи так, чтобы каждому ученику досталось по одному фрагменту.

Например, если детей в классе 25, то каждый из пяти сонетов мы разрезаем на 5 частей. Все части мы смешиваем в одной коробке, откуда каждый из детей достает один фрагмент. Дальше, в полном молчании, только показывая друг другу рубашки и фрагменты текста, ребята должны объединиться в пять групп и собрать доставшийся им текст.

Когда текст собран, группа должна распределить между собой строки так, чтобы в чтении вслух принимал участие каждый. У групп есть 1 минута на репетицию. Текст должен звучать таким образом, чтобы казалось, будто его читает один человек, а логика и дыхание нигде не рвутся.

Каждая группа слушателей должна постараться записать на своем рабочем листке:

• какие герои, персонажи упоминаются в каждом из стихотворений;

• какие предметы и атрибуты упоминаются в каждом из стихотворений;

• какие образы и сравнения употребляются в каждом из стихотворений;

• какой теме или проблеме, с точки зрения слушателей, посвящено каждое из стихотворений.

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ
№ 1**

 **СОНЕТЫ
(перевод С. Маршака)**

23

Как тот актер, который, оробев,
Теряет нить давно знакомой роли,
Как тот безумец, что, впадая в гнев,
В избытке сил теряет силу воли, –

Так я молчу, не зная, что сказать,
Не оттого, что сердце охладело.
Нет, на мои уста кладет печать
Моя любовь, которой нет предела.

Так пусть же книга говорит с тобой.
Пускай она, безмолвный мой ходатай,
Идет к тебе с признаньем и мольбой
И справедливой требует расплаты.

Прочтешь ли ты слова любви немой?
Услышишь ли глазами голос мой?

66

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,

И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,

И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.

Все мерзостно, что вижу я вокруг...
Но как тебя покинуть, милый друг!

74

Когда меня отправят под арест
Без выкупа, залога и отсрочки,
Не глыба камня, не могильный крест –
Мне памятником будут эти строчки.

Ты вновь и вновь найдешь в моих стихах
Все, что во мне тебе принадлежало.
Пускай земле достанется мой прах, –
Ты, потеряв меня, утратишь мало.

С тобою будет лучшее во мне.
А смерть возьмет от жизни быстротечной
Осадок, остающийся на дне,
То, что похитить мог бродяга встречный.

Ей — черепки разбитого ковша,
Тебе — мое вино, моя душа.

76

Увы, мой стих не блещет новизной,
Разнообразьем перемен нежданных.
Не поискать ли мне тропы иной,
Приемов новых, сочетаний странных?

Я повторяю прежнее опять,
В одежде старой появляюсь снова.
И кажется, по имени назвать
Меня в стихах любое может слово.

Все это оттого, что вновь и вновь
Решаю я одну свою задачу:
Я о тебе пишу, моя любовь,
И то же сердце, те же силы трачу.

Все то же солнце ходит надо мной,
Но и оно не блещет новизной!

130

Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.

С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок этих щек.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.

Ты не найдешь в ней совершенных линий,
Особенного света на челе.
Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.

И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали.

Теперь, когда все тексты прочтены, группы читают по очереди записанные ответы, не повторяясь, и дополняют свои списки тем, что заметили другие. После этого выполняется следующее задание. Каждая группа, опираясь на общие записи, должна выдвинуть свою аргументированную гипотезу:

• в каком веке могли быть написаны эти стихи;

• в какой стране могли быть написаны эти стихи;

• кто мог бы быть автором этих стихов?

Важно, чтобы каждое положение доказывалось ссылками на особенности текста. Если дети догадались верно, педагог фиксирует это. Если же никто не догадался, отмечаются все верные повороты мысли, но тайна пока остается тайной.

Для выполнения следующего задания нам нужно сформировать новые группы. Для этого учитель предлагает детям вытянуть из коробки новые карточки. На них написаны слова или нарисованы предметы: маятник, книга, скала, волна, цветок. Те, у кого карточки одинаковые, объединяются в одну группу. Все группы получают одинаковый набор сонетов: 55, 56, 59, 60, 63, 65. Все эти сонеты объединены тремя сплетенными темами: творчество, любовь и время. Но детям говорить об этом не нужно.

Каждый участник должен сначала прочитать все полученные тексты про себя и выбрать один. Выбрать нужно тот, который вызывает у читающего наиболее яркий зрительный образ.

Не страшно, если несколько человек выберут один и тот же текст. Выбор каждого соотносится ТОЛЬКО с его личным видением. Теперь, когда тексты выбраны, внутри каждой группы все по очереди читают друг другу вполголоса свои сонеты. Читая, нужно заботиться лишь об одном: чтобы все, благодаря чтению исполнителя, увидели именно ту картину, которая предстала его внутреннему взору. То есть нужно нарисовать словесную картинку: интонацией, ритмом, акцентами и пр. Очень важно, чтобы дети не старались читать правильно, гладко, красиво, а заботились только об одном — сделать свою картинку ВЫПУКЛОЙ!

Каждая группа в результате чтения по кругу выбирает одного чтеца, который будет читать для всего класса. Это должен быть тот исполнитель, при чтении которого вся группа ярче всего увидела конкретные картинки.

Затем чтецы от каждой группы читают для всех. Слушать надо с закрытыми глазами и стараться запомнить все приходящие “видения” как можно подробнее: цвет, свет, фактуру, композицию, настроения, ощущения.

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ
№ 2

СОНЕТЫ
(перевод С. Маршака)**

55

Замшелый мрамор царственных могил
Исчезнет раньше этих веских слов,
В которых я твой образ сохранил.
К ним не пристанет пыль и грязь веков.

Пусть опрокинет статуи война.
Мятеж развеет каменщиков труд,
Но врезанные в память письмена
Бегущие столетья не сотрут.

Ни смерть не увлечет тебя на дно,
Ни темного забвения вражда.
Тебе с потомством дальним суждено,
Мир износив, увидеть день суда.

Итак, до пробуждения живи
В стихах, в сердцах, исполненных любви!

56

Проснись, любовь! Твое ли острие
Тупей, чем жало голода и жажды?
Как ни обильны яства и питье,
Нельзя навек насытиться однажды.

Так и любовь. Ее голодный взгляд
Сегодня утолен до утомленья,
А завтра снова ты огнем объят.
Рожденным для горенья, а не тленья.

Чтобы любовь была нам дорога,
Пусть океаном будет час разлуки.
Пусть двое, выходя на берега,
Один к другому простирают руки.

Пусть зимней стужей будет этот час,
Чтобы весна теплей пригрела нас!

59

Уж если нет на свете новизны,
А есть лишь повторение былого,
И понапрасну мы страдать должны,
Давно рожденное рождая снова, —

Пусть наша память, пробежавши вспять
Пятьсот кругов, что солнце очертило,
Сумеет в древней книге отыскать
Запечатленный в слове лик твой милый.

Тогда б я знал, что думали в те дни
Об этом чуде, сложно совершенном.
Ушли ли мы вперед, или они,
Иль этот мир остался неизменным.

Но верю я, что лучшие слова
В честь меньшего слагались божества!

60

Как движется к земле морской прибой,
Так и ряды бессчетные минут,
Сменяя предыдущие собой,
Поочередно к вечности бегут.

Младенчества новорожденный серп
Стремится к зрелости и, наконец,
Кривых затмений испытав ущерб,
Сдает в борьбе свой золотой венец.

Резец годов у жизни на челе
За полосой проводит полосу.
Все лучшее, что дышит на земле,
Ложится под разящую косу.

Но время не сметет моей строки,
Где ты пребудешь смерти вопреки!

63

Про черный день, когда моя любовь,
Как я теперь, узнает жизни бремя,
Когда с годами оскудеет кровь
И гладкое чело изрежет время,

Когда к обрыву ночи подойдет,
Пройдя полкруга, новое светило,
И потеряет краски небосвод,
В котором солнце только что царило, —

Про черный день оружье я припас,
Чтоб воевать со смертью и забвеньем,
Чтобы любимый образ не угас,
А был примером дальним поколеньям.

Оружье это — черная строка.
В ней все цвета переживут века.

65

Уж если медь, гранит, земля и море
Не устоят, когда придет им срок,
Как может уцелеть, со смертью споря,
Краса твоя — беспомощный цветок?

Как сохранить дыханье розы алой.
Когда осада тяжкая времен
Незыблемые сокрушает скалы
И рушит бронзу статуй и колонн?

О горькое раздумье!.. Где, какое
Для красоты убежище найти?
Как, маятник остановив рукою,
Цвет времени от времени спасти?..

Надежды нет. Но светлый облик милый
Спасут, быть может, черные чернила!

После каждого прочтения группам дается 1 минута на обмен впечатлениями. Слушатели должны рассказать друг другу о самых ярких увиденных во время чтения картинках, старательно обращая внимание на все детали и подробности. Может быть, стоит отметить даже сопутствующие картинке звуки и запахи, ощущение тепла и холода. Каждая группа готовит общий рассказ об увиденном. Может быть, рассказывать будет один человек или все понемножку. Важно, чтобы повествование было выстроено, а одни и те же образы не повторялись, но были раскрыты, обрисованы максимально подробно, разнообразно и глубоко.

Когда группы рассказывают, учитель задает уточняющие вопросы. Его задача – увести детей от общих фраз и шаблонных образов к конкретике, точности, наполненности. Часто приходится спрашивать: “А какой именно цветок ты видел? А какого цвета были лепестки и листья? Он был свежий или слегка увядший? А где он рос? А какого цвета была эта земля? Она казалась рыхлой или твердой? А было ли видно небо? Какое оно было? А откуда падал свет? Он был очень яркий или приглушенный?” И так про каждое из отмеченных видений.

Очень важно также исключить все абстрактные размышления, не связанные с видениями. Если ребенок говорит: “Я вижу старика, который думает о бренности жизни”, – следует спросить: “У него это написано на лбу или ты видишь киноленту видений, которые проносятся у него под черепом? Расскажи лучше о тех чертах лица и особенностях позы, которые наталкивают тебя на подобную догадку ,— опиши ТОЛЬКО ТО, ЧТО МОЖНО УВИДЕТЬ ГЛАЗАМИ!”

Почему это так важно? Потому что рассудок у более-менее повзрослевшего человека всегда стремится сжульничать и подсунуть вместо нашего реального восприятия стереотипные смыслы, которые в виде клише мы уже усвоили от окружающих: из других книг, с экрана, от старших. А нам важно добыть наше подлинное восприятие — пусть странное и необъяснимое, но взаправду родившееся в нашем личном диалоге с автором, без посторонних.

Теперь, когда все картинки зафиксированы в нашем сознании, учитель открывает детям припрятанные дотоле сокровища: реквизит, необходимый для следующей части занятия. Это большие и маленькие куски самых разнообразных тканей: от подкладки и ситца до велюра и шерсти. Это шали, шарфы и платки, искусственные и живые цветы и фрукты, свечки разнообразных форм, вазы всех размеров и цветов, перчатки разных фактур и фасонов, шляпы и шляпки, курительные трубки, бижутерия, горсти блестящих монеток, портмоне, книжки с различными стилями обложек и шрифтов, чашечки, пиалы, бокалы, стаканы и вообще любая посуда, бутылки разного стекла, камушки, ракушки, ленточки, декоративные кинжальчики — словом, всякая всячина, которую вы накопили дома и в кабинете за всю свою жизнь. А кроме того, должно быть много скрепляющих материалов: булавки, скотч, веревки, прищепки, нитки, скрепки и др. Все это должно быть разложено вдоль длинной стены класса так, чтобы всем и всегда было удобно подойти к этому богатству и выбрать необходимое.

Каждая группа должна создать предметную пространственную композицию, которая образно выражает суть всех прочитанных сонетов уже угаданного или еще не угаданного автора. Необходимо напомнить детям, что наше пространство трехмерно и, создавая композицию, следует помнить о вертикали и горизонталях, а также о том, что рассматривать композицию мы будем с трех сторон. Важно убедить участников работы, что нужно как можно больше делать руками, пробовать, смотреть и подправлять и как можно меньше совещаться, договариваться, выдумывать композицию умозрительно. Форма, фактура, цвет подскажут сами гораздо точнее, чем любые умные слова.

Когда работы готовы, все участники урока обходят их по очереди. Авторы и создатели отходят в сторону и полностью замолкают, пока зрители смотрят и обсуждают их работу. А зрители комментируют увиденное, стараясь расшифровать все образы, которые предстают перед ними.

Учитель обращает внимание на детали и задает провокационные вопросы: “Как вам кажется, почему здесь всю композицию окольцовывают перевитые красный и голубой шарфы? Может быть, потому, что страсть и мудрость в этом мире неразделимы!” — “Как вы думаете, почему тут у них рядом опрокинутый бокал и горящий огарочек свечи? Может быть потому, что молодость, счастье, удовольствия в общем уже прошли, но жизнь еще теплится, душа светит неярким, но приятным светом…”

Вот такие примерно диалоги происходят у нас с учениками возле этих композиций.

Только тогда, когда зрители все сказали о конкретной композиции, авторы могут нарушить обет молчания и рассказать о том, что верно угадано, что не увидели и не поняли зрители, а где они увидели даже больше, чем придумали сами авторы. Такого глубинного, что авторы успели только почувствовать, но не успели осознать, бывает обычно очень много. И именно это доставляет всем участникам занятия наибольшее удовольствие.

В этот момент участники начинают понимать, какие творческие возможности скрыты в каждом человеке, как много подлинно интересного таится в нашем подсознании. Учителю крайне важно обратить внимание ребят на то, что, создавая композицию, мы часто интуитивно закладываем в нее гораздо больше, чем можем сформулировать словами. А воспринимающие вычитывают из увиденного еще больше интересного, чем могли предположить авторы. При этом часто в чужих объяснениях мы вдруг слышим то, о чем подумали мимоходом, что почувствовали только на мгновение. Созданный художниками, в данном случае нами, образ всегда шире, глубже, интереснее, чем высказанная словами мысль, образ всегда выражает автора полнее, чем пересказ замысла.

Композиции неизменно дают повод педагогу вывести детей к коротким размышлениям о сути миросозерцания барокко. Тут уже необходимо открыть имя автора, если оно не было угадано прежде, и сказать детям о том, что образы и идеи нового стиля начинают вызревать в недрах Возрождения.

Опираясь на все, вместе пережитое, педагог подчеркивает философичность миросозерцания барокко, осознание двойственности всего сущего, отсутствие однозначных ответов и одномерных образов, ощущение мимолетности человеческой жизни в пространстве и времени Бога и Космоса и в то же время ощущение невероятной наполненности этого существования.

**Урок № 2**

**Барокко сквозь время и пространство**

Когда учились в школе нынешние учителя, было принято считать, что один автор может быть представителем только одного стиля. Ну, по крайней мере, до XIX века. Там уж ладно, молодой Пушкин находился под влиянием романтизма, но потом созрел и стал реалистом. Однако, читая книги, рассматривая картины и слушая музыку, несложно убедиться, что во все времена художники не укладывались в рамки какого-то одного направления, не были тождественны сами себе в разные периоды творчества, а иногда и в одном и том же периоде.

Мы с вами были уверены в детстве, что Шекспир — представитель Возрождения, а Корнель и Мольер — классицизма. Так и только так. А про Кальдерона большинство из нас в детстве не знали ничего, но в институте выяснили, что это представитель реакционной испанской драматургии. Слово “барокко” применительно к театру звучало только в связи с оперой. Сейчас, когда ушла жесткая политическая установка, которая диктовала, что все классицистическое равно патриотическому, а все барочное равно религиозному мракобесию, мы с удивлением обнаруживаем, что у Шекспира, Корнеля и Мольера были барочные пьесы, а Кальдерон — один из самых ярких представителей этого стиля.

Так же как и на предыдущем уроке, пространство класса разделено на несколько рабочих зон, например на шесть. Каждая зона — две соединенные парты и стулья вокруг них. На каждой парте лежит один королевский портрет. Чтобы объединить класс в рабочие группы, заготовим карточки с изображением королей Франции, Англии и Испании XVII века: Людовик XIII Бурбон, Людовик XIV Бурбон, Яков I Стюарт, Карл I Стюарт, Филипп IV Габсбург, Карлос II Габсбург. Карточек должно быть примерно столько, сколько детей в классе. Например, если в классе 30 человек, то каждый портрет должен быть повторен 5 раз. Каждый ученик достает из коробочки не глядя один из портретов и таким образом находит свой стол и свою команду. На столах лежат бумага для рисования, карандаши, мелки, уголь, гуашь, акварель, кисти, стоят баночки с водой.

Учитель сначала объясняет задание, и затем уже вручает каждой из групп по четыре одинаковых текста для работы. Каждая группа должна прочитать все четыре отрывка и нарисовать цветную эмблему или экслибрис, который бы отражал общее ощущение, общий образный строй, навеянный всеми четырьмя фрагментами. В рисунке обязательно должны отразиться все черты, объединяющие столь непохожие на первый взгляд фрагменты.

Создавая рисунок, авторы дожны обратить внимание и на композицию, цвет, оттенок, линию, и на свойства краски. Все это важно при создании целостного образа, меняет его смысл и восприятие, в чем дети уже могли убедиться на прошлом уроке.

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ
№ 1

ФРАГМЕНТ 1

Шекспир. “БУРЯ”
(перевод М. Кузмина)**

Англия, 1612 г.

**Просперо**

Заразный раб. Сам черт с зловредной самкой
Тебя прижил, иди сюда!

Входит Калибан.

**Калибан**

Пусть вредная роса, что мать сбирала
Пером вороньим с гнилостных болот,
Падет на вас обоих. Юго-запад
Надует пусть прыщей.

**Просперо**

За это ночью судорога схватит
И колотье, так что не продохнешь.
Ежи пускай всю ночь тобой займутся
И тешатся, ты будешь так источен,
Как сот медовый, а уколы их
Чувствительней пчелиных.
 **Калибан**

Есть хочу я.
Ведь остров мой, как матери наследство,
Ты отнял у меня. Когда приехал,
Сначала ты ласкал, со мной считался,
Давал мне сок от ягод, научил,
Как называть тот больший свет и меньший,
Что днем горит и ночью. Я любил
Тебя, на острове все показал,
Где истоки вод, ключи, где соль, где что родится.
Проклятье на меня за это! Жабы,
Жуки, нетопыри на вас да грянут!
Меня совсем вы в подданство забрали,
А прежде сам себе был королем.
Утес в жилье мне отвели, весь остров
Забрав себе.

**Просперо**

Раб изолгавшийся,
Лишь плетку чувствуешь. С тобой же
По-человечески я обходился
И вместе жил, пока ты не задумал
Дочь обесчестить.

**Калибан**

Ого-го-го. Не вышло это дело.
Ты помешал, а то б я населил
Весь остров Калибанами.

**Просперо**

Раб гнусный,
Добро не может в том запечатлеться,
Кто склонен к злу. Из жалости к тебе
Я говорить тебя учил, толкуя
То то, то это. Ты не знал, дикарь,
Своих же мыслей, только лопотал
Бессмысленно. Я облекать учил
В слова желанья. Но отродью злому,
Учи его как добрые натуры,
Не дастся разум. Перестал стараться
И поселил тебя я на утесе,
Хоть заслужил ты больше, чем тюрьмы.

**Калибан**

Вы речь мне дали только для того,
Чтоб проклинать. Заешь краснуха вас
За то, что говорю я.

**Просперо**

Вон, ведьменыш!
Неси дрова. Живей! А то тебе
Другое дело дам. Плечами жать?
Попробуй кое-как иль неохотно
Приказ исполнить, судорог нашлю,
Ломоту в кости. Так повыть заставлю,
Что звери задрожат.

**Калибан**

Прошу, не надо.
(в сторону.)
Послушаюсь. Искусством так силен он,
Что Сикораксы бога Сетебоса,
Пожалуй, пересилит.

Просперо

Вон отсюда.

 **ФРАГМЕНТ 2

Кальдерон. “ЖИЗНЬ ЕСТЬ СОН”
(перевод К. Бальмонта)**

ИСПАНИЯ, 1635 г.
Клотальдо, Сигизмунд, король, спрятавшийся за дверью.

**Клотальдо** (про себя)

Мне теперь пора настала
Остальное довершать. —
(К Сигизмунду.)
Уж пора: уснул не мало.

**Сигизмунд**

Да, и то: пора вставать.

**Клотальдо**

Целый день без пробужденья
Спать ты будешь? А с тех пор,
Как следил мой долгий взор
Позднее орла паренье —
Здесь, один и сном одет,
Просыпался ли ты?

**Сигизмунд**

Нет
И теперь я не проснулся.
Кажется, Клотальдо, мне,
Жизнь моя идет во сне:
В этом я не обманулся.
Ибо если было сном
То, что видел я, не ложно,
То, что вижу, — будет ложно, —
Малость разве правды в том.
Так я вижу в усыпленье,
Что действительность есть сон.
 **Клотальдо**

Раскажи ж мне сновиденье.

**Сигизмунд**

Если это было сон,
Не скажу я, что мне снилось.
А что видел — то скажу,
Наяву я был; гляжу:
(Что за варварская милость!)
Я на ложе, — да каком? —
На расписанном тенями,
Так что виделась на нем
Вся весна с ее цветами,
Сонм вельмож у ног моих;
Служат все мне, величая
Государем и блистая
Красотой одежд своих.
Дух мой вверг ты в упоенье,
Возвещая о моем
Счастье: ибо в то мгновенье
(Хоть теперь и в заточенье)
Был я польским королем.

**Клотальдо**

Много воздавал мне чести?

**Сигизмунд**

Нет немного: дважды я
За измену, жаждав мести,
Смерти обрекал тебя.

**Клотальдо**

И ко мне ожесточенье?

**Сигизмунд**

Повелитель всех я был,
И на всех излил я мщенье,
Лишь одну жену любил....
Верю я, что то случилось
Наяву, а не во сне:
Ибо если все сокрылось,
То любовь еще во мне.
(Король уходит.)

**Клотальдо** (про себя)

Сам король его словами
Тронут видно: он ушел. —
(К Сигизмунду.)
Так как в речи между нами,
Перед сном, не раз орел
Занимал нас, то не диво
Эти царские мечты,
Но не дурно, если б ты
Вел себя во сне учтиво
С тем, кому с таким трудом
Воспитать тебя досталось.
Средство — воздавать добром —
Ведь во cне не миновалось.
(Уходит.)

**Сигизмунд**

Это правда; так уймем
Зверства буйные порывы,
Этот гнев самолюбивый,
Если некогда заснем;
Так вести себя начнем:
В чудном мире мы живем! —
Жить в нем — значит сновиденье
Видеть только: опыт мне
Доказал, что все явленья
Жизни — видим мы во сне;
Но настанет пробужденье.
Так царю — что он есть царь —
Снится; в этом заблужденье
Он живет, он — государь,
В руки взяв бразды правленья.
Эту славу, что о нем
Прогремят в слепом пристрастье —
Пишет в воздухе пустом,
И, рассыпав в прах потом,
Смерть уносит (вот несчастье!),
Что тот должен, кто рожден
Быть царем, и убедится,
Что умрет — проснется он?
Богачу богатство — снится,
Столько полное трудов;
Снится нищему тот кров,
Под которым он трудится.
Видит сновиденье — тот,
Кто успех стяжал, и тот,
Кто свой подвиг превозносит,
Кто обиды всем наносит;
Наконец до одного,
В этом мире, все творенья
Видят только сновиденья
И не ведают того.
Снится мне, что в заточенье
Нахожусь в оковах я,
Снилось мне, что в положенье
Лучшем видел я себя.
Что такое жизнь? Безумство.
Что есть жизнь? Одна мечта,
Призрак, тень и вольнодумство,
В ней блаженство — пустота —
Жизнь есть сон, и сны — мечта!

**ФРАГМЕНТ 3

Корнель. “ИЛЛЮЗИЯ”
(перевод М. Кудинова)**

ФРАНЦИЯ, 1636 г.

Занавес поднимается, и все актеры вместе с привратником выходят на сцену. Отсчитав деньги за столом, каждый из них берет свою часть.

**Придаман**

Что вижу я? Расчет идет у мертвецов!
 **Алькандр**
Причем никто из них не тратит лишних слов.
 **Придаман**

Никак не ожидал подобного сюрприза!
Клиндор, его жена, его убийца, Лиза —
Все здесь присутствуют, и споров нет у них.
Но что свело их вновь — и мертвых и живых?

**Алькандр**
Свело их только то, что все они актеры.
Прочитан монолог — и кончились раздоры.
Убийцей был один и жертвою другой,
Но правит вымысел смертельной их враждой;
Стихи ведут на бой, слова кричат о боли,
Когда же сыграны разученные роли,
Враги перестают хитрить и убивать
И делят выручку, друзьями став опять.
Ваш сын и те, кто с ним участье принял в деле,
Погоню сбить с пути с большим трудом сумели;
Однако от нужды еще трудней уйти —
Театр им помог прибежище найти.
 **Придаман**

Увы, мой сын — актер!

**Алькандр**

В искусстве трудном сцены
Четыре беглеца узрели клад бесценный.
Что после бегства их произошло потом?
Любовь к чужой жене, душевный перелом,
Смерть неожиданная — это все играли
Они для публики в битком набитом зале.
Конец печален был... зато не первый год
В Париже восхищен игрою их народ.
Они не бедствуют, и роскошь одеянья
(На что вначале обратили вы вниманье)
Клиндору вашему сопутствует... Нo он
На сцене только был в ту роскошь облечен.

**Придаман**

Хотя притворною смерть сына оказалась,
Для радости моей все ж места не осталось.
Так вот те почести и славы торжество,
Которыми судьба венчает путь его!

**Алькандр**

Вы не должны роптать. Театр в наше время
Достиг таких высот, что обожаем всеми.
С презреньем на него смотрели в ваши дни,
Теперь же слышатся лишь похвалы одни.
Париж им покорен, в глуши о нем мечтают,
Все образованные люди почитают.
Народу в радость он, утеха для господ,
Всем удовольствие и ото всех почет.
А те, чья мудрость глубока и постоянна
И кто заботится о благе всех так рьяно,
Находят в зрелище, достойном мудрецов,
Отдохновение от тягостных трудов.
И даже сам Король, великий наш властитель,
Гроза враждебных царств, сражений повелитель,
Порой одаривал внманием своим
Театр французский — он и королями чтим.
Парнас там в наши дни сверкает чудесами,
И лучшие умы туда приносят сами
Трудов своих плоды, в которых отражен
Их созреванью помогавший Аполлон.
Но если деньгами удачу надо мерить —
Театр их дает; и можете поверить,
Что сын ваш не бедняк: имеет он сейчас
Гораздо больше благ, чем мог иметь у вас.
Пора вам общее отвергнуть заблужденье:
Клиндор находится в завидном положенье.

**Придаман**

Теперь понятно мне, не должен я роптать:
Его занятие с моим нельзя равнять.
Меня расстроило, что сын попал на сцену:
Театр я судил, ему не зная цену,
И осуждал его, не ведая о том,
Как много блеска в нем, какая польза в нем.
Однако ваша речь своей достигла цели,
Мое неведенье рассеять вы сумели.
Сын верный путь избрал.

**Алькандр**

Легко проверить вам.
 **Придаман**

Поэтому себе я отдыха не дам
И завтра же — в Париж. Но как, скажите сами,
Мне вас благодарить? Не выразить словами
Мою признательность.

**Алькандр**

Я должен вам сказать,
Что радость для меня — услугу оказать.
Счастливым вижу вас, и в том моя награда.

**Придаман**

Вам, о великий маг, других наград не надо.
Но знайте, что всегда, во всякий день и час,
За вашу доброту я буду помнить вас.

**ФРАГМЕНТ 4

Мольер. “ДОН ЖУАН”
(перевод А. Федорова)**

ФРАНЦИЯ, 1669 г.

**ЯВЛЕНИЕ I**

Дон Жуан, Сганарель

Сганарель. Хотелось бы мне выведать ваши мысли. Неужели вы совсем не верите в небо?

**Дон Жуан**. Оставим это.

**Сганарель**. Стало быть, не верите. А в ад?

**Дон Жуан**. Э!

**Сганарель**. То же самое. А в дьявола, скажите, пожалуйста?

**Дон Жуан**. Вот, вот.

**Сганарель**. Тоже, значит, не особенно. Ну, в будущую жизнь хоть сколько-нибудь верите?

**Дон Жуан**. Ха-ха-ха!

**Сганарель.** Я бы не взялся вас обратить. А что вы думаете насчет “черного монаха”?

**Дон Жуан**. Пошел ты к черту со своими глупостями!

**Сганарель**. Вот уж этого я вам не уступлю: достовернее “черного монаха” ничего быть не может, тут я хоть на виселицу готов. Однако нужно же во что-нибудь верить. Во что вы верите?

**Дон Жуан**. Во что я верю?

**Сганарель**. Да.

**Дон Жуан.** Я верю, Сганарель, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь.

**Сганарель**. Хороша вера и хороши догматы! Выходит, значит, что ваша религия — это арифметика? Экие же вздорные мысли появляются, по правде сказать, в головах у людей, чем больше учился человек, тем неразумнее он чаще всего бывает! Я, сударь, слава богу, не учился, как вы, и никто не может похвастаться, что чему-нибудь меня научил, но я с моим умишком, с моим крохотным здравым смыслом лучше во всем разбираюсь, чем всякие книжники, и я-то прекрасно понимаю, что этот мир, который мы видим, не мог же вырасти, как гриб, за одну ночь. Кто же, позвольте вас спросить, создал вот эти деревья, эти скалы, эту землю и это небо, что над нами? Или, может быть, все это сотворилось само собой? Взять, к примеру, хоть вас: разве вы сами собой появились на свет, разве не нужно было для этого, чтобы ваша мать забеременела от вашего отца? Можете ли вы смотреть на все те хитрые штуки, из которых состоит машина человеческого тела, и не восхищаться, как все это пригнано одно к другому? Нервы, кости, вены, артерии, эти самые... легкие, сердце, печень и прочие части, которые тут имеются и... Бог ты мой, что же вы меня не прерываете? Я не могу вести спор, если меня не перебивают. Вы нарочно молчите, это просто ваша хитрость, что вы позволяете мне говорить.

**Дон Жуан.** Я жду, когда ты кончишь свое рассуждение.

**Сганарель**. А я рассуждаю так: что бы вы ни говорили, есть в человеке что-то необыкновенное — такое, чего никакие ученые не могли бы объяснить. Разве это не поразительно, что вот я тут стою, а в голове у меня что-то такое думает о сотне всяких вещей сразу и приказывает моему телу все, что угодно? Захочу ли я ударить в ладоши, вскинуть руки, поднять глаза к небу, опустить голову, пошевелить ногами, пойти направо, налево, вперед, назад, повернуться... (Поворачивается и падает.)

**Дон Жуан**. Вот твое рассуждение и разбило себе нос.

**Сганарель.** А, черт! Как это глупо, что я пустился тут с вами рассуждать! Верьте во что хотите,— не все ли мне равно в конце концов: будете вы осуждены на вечную муку или нет?

**Дон Жуан**. Однако мы так увлеклись рассуждениями, что, по-видимому, заблудились. Позови-ка вон того человека и спроси у него дорогу.

**ЯВЛЕНИЕ II**

Дон Жуан, Сганарель, нищий.

**Сганарель**. Эй, эй, человек! Эй, брат! Эй, приятель! Будь добр, на пару слов. Скажи нам, пожалуйста, как пройти в город.

**Нищий**. Вам надо и дальше идти этой дорогой, господа, а когда выйдете из леса, сверните направо, но должен вас предупредить— будьте начеку: с недавних пор тут в окрестностях завелись разбойники.

**Дон Жуан**. Я тебе очень признателен, друг мой, благодарю от всего сердца.

**Нищий**. Может, сударь, вы мне милостыню подадите?

**Дон Жуан**. Вот оно что! Твои советы, как я вижy, не были бескорыстны.

**Нищий**. Я бедный человек, сударь, и уже десять лет как живу один в этом лесу. Заставьте вечно за вас Бога молить.

**Дон Жуан**. Ты попроси у неба, чтобы оно дало тебе платье, а о чужих делах не беспокойся.

**Сганарел**ь. Ты, добрый человек, не знаешь моего господина: он верит только в то, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь.

**Дон Жуан**. Что ты делаешь в этом лесу?

**Нищий**. Всякий день молюсь о здравии добрых людей, которые мне что-нибудь дают.

**Дон Жуан**. Так не может быть, чтобы ты в чем-нибудь терпел нужду.

**Нищий**. Увы, сударь, я очень бедствую.

**Дон Жуан**. Ну вот еще! Человек, который весь день молится, ни в чем не может иметь недостатка.

**Нищий.** Уверяю вас, сударь: у меня часто и куска хлеба нет.

**Дон Жуан**. Вот странное дело! Плохо же ты вознагражден за свое усердие. Ну так я тебе дам сейчас луидор, но за это ты должен побогохульствовать.

**Нищий**. Да что вы, сударь, неужто вы хотите, чтобы я совершил такой грех?

**Дон Жуан**. Твое дело, хочешь — получай золото, не хочешь — не получай. Вот смотри, это тебе, если ты будешь бoгохульствовать. Ну, богохульствуй!

**Нищий.** Сударь...

**Дон Жуан**. Иначе ты его не получишь.

**Сганарель.** Да ну, побогохульствуй немножко! Беды тут нет.

**Дон Жуан**. На, бери золотой, говорят тебе, бери, только богохульствуй.

**Нищий**. Нет, сударь, уж лучше я умру с голоду.

**Дон Жуан**. На, возьми, я даю тебе его из человеколюбия. Но что я вижу! На одного напали трое! Силы слишком неравные, я такой низости не потерплю. (Со шпагой в руке бросается к дерущимся.)

Когда все рисунки готовы, они рассматриваются по очереди всеми группами. После разглядывания каждой эмблемы всем группам дается одна минута для совещания о том, как они поняли смысл увиденного. Авторы при этом, как и на прошлом уроке, лишены права комментировать до конца обсуждения.

Когда рассматривание и обсуждение рисунков закончено, группы собираются снова около своих текстов. Учитель сообщает, что через экслибрисы или эмблемы мы пытались освоить образный мир зрелого БАРОККО — стиля, который развивался очень долго, зародившись еще в недрах Возрождения в XVI в., а затем растворился окончательно только в романтизме в XIX веке. А теперь, вернувшись к текстам, с которыми мы уже работали, попробуем понять и сформулировать, в чем же заключаются особенности эстетики барокко в драматургии.

На основе сравнительного анализа (прежде всего через поиск общего) приведенных выше фрагментов, на основе образов и ассоциаций, которые они нам навеяли, нужно постараться определить следующее:

• какие парные типы героев характерны для драматургии барокко;

• какие типы конфликтов характерны для драматургии барокко;

• какие парные образы и символы характерны для драматургии барокко;

• какие отдельные слова или целые фразы можно было бы вынести на знамя барокко;

• какие художественные приемы характерны для драматургии барокко;

• какие проблемы больше всего волнуют авторов барокко и какие идеи они проповедуют?

Через 7–10 минут каждая группа сообщает, сколько признаков драматургии барокко им удалось выделить. Каждая группа называет одну идею, следующая группа добавляет свою, и так ответы движутся по кругу до полной исчерпанности. Уже сказанное однажды дублировать не следует, но можно уточнить. Если в рабочем листе группы какой-то мысли, осознанной другой группой, не оказалось, участники вписывают ее в свой рабочий лист. Учитель помогает подчеркнуть самые главные идеи:

• для драматургии барокко характерна пара героев “учитель и ученик”, в которой каждый по-своему является и учителем, и учеником;

• конфликт барокко — это всегда спор о мировоззрении, о понимании истины (здесь нет борьбы за обладание какой-то материальной ценностью, троном, деньгами или женщиной, здесь может быть борьба между здравым смыслом и верой в идеальную мечту);

• барокко использует парные образы леса и города, скалы и замка, океана и людского сообщества как антитезы естественного и цивилизованного мира, у каждого из которых есть свои преимущества и недостатки;

• барокко противопоставляет царский скипетр и волшебный посох, золото и хлеб, кандалы и книгу как разные способы решения человеческих проблем, и тут также нет однозначного выбора, ибо не сам предмет, а то, как его использует человек, придает ему положительное или отрицательное значение;

• слова и фразы, манифестирующие барокко, связаны с идеей призрачности “реального” мира: “Жизнь есть сон”, “Весь мир — театр”, иллюзия, морок, наваждение, чары, волшебное зеркало;

• основной прием — отражение, контраст, сталкивание противоположностей, которые одновременно могут пониматься как единство целого живого и одухотворенного мира, выстраивание системы зеркал, бесконечности вариантов и возможностей в развитии образов;

• основная тема — иллюзорность наших представлений о мире, помехи, которые создают человеку шаблоны разума (не важно, идет речь о “здравом смысле” или о “высокой идее”), основная мысль — призыв к раскаянию и милосердию, умение отказаться от своих заблуждений и прощать чужие, следовать за голосом сердца, искать голос Божественного откровения.

Будет правильно, если занятие завершится созданием небольшого эссе на тему “Мир и человек в драматургии барокко”. Можно предложить это в качестве домашнего задания.

**Урок № 3**

**Актер в театре классицизма**

Представим себе, что мы — молодые дворяне, явившиеся ко двору Людовика XIV. В ожидании торжественного выхода его величества мы построились двумя шеренгами у дверей, ведущих в королевские покои. Нам важно найти такое положение двух линий, которое позволит, оставив короля центром композиции, открыть перед ним удобный обзор пространства. Выясняем, что нужная нам мизансцена — клин. Это одна из двух основных мизансцен классицистического театра (вторая — фронтальная), который многое в своем пластическом искусстве воспринял от культуры придворного праздника.

Итак, мы уже на сцене. Задание самому сообразительному актеру: какие жесты можно найти для того, чтобы обратиться к партнеру, стоящему в другой линии так, чтобы и он понял, что разговор идет с ним, и чтобы это понял сторонний наблюдатель, если выходить из линии вперед нельзя. Путем проб и ошибок выясняем, что говорящий делает шаг назад и протягивает руку по направлению к тому, к кому обращается. А партнер в знак того, что услышал, делает шаг назад и прижимает руку к груди.

Читаем отрывок из учебника по истории зарубежного театра: “На сцене запрещались все обыденные позы и жесты: расставленные ноги, носки, вогнутые внутрь, выпячивание живота, потирание рук, сжимание кулаков, торопливые движения. В любой роли, в любом состоянии актер должен был сохранять величие и благородство. Его ноги должны были стоять в балетной позиции. Поклон делался только головой при неподвижном теле. Становясь на колени, герой опускался лишь на одну ногу. Всякий жест начинался от локтя и затем лишь разворачивался полностью. Будучи на сцене, актер всегда был обращен лицом к зрителям и никогда не поворачивался к ним спиной” (История западноевропейского театра. Т. 1 / Под ред. С. С. Мокульского. – М.: Искусство, 1957).

А теперь перейдем к освоению основных канонических жестов французского классицистического театра. Становимся в круг. Все по очереди предлагают наиболее выразительные, с их точки зрения, жесты: удивление, отвращение, мольба, горе, порицание. Один участник показывает, все повторяют и потом обсуждают внутреннее состояние и внешний эффект, решают, что изменить, чтобы поза точнее соответствовала задаче. Так мы приходим к каноническим позам:

удивление — руки, изогнутые в локтях, подняты до уровня плеч, ладони обращены к зрителям;

отвращение — голова повернута направо, руки протянуты налево и как бы отталкивают партнера;

мольба — руки сомкнуты ладонями и тянутся к партнеру;

горе — пальцы сцеплены, руки заломлены над головой или опущены к поясу;

порицание — рука с вытянутым указательным пальцем обращена в сторону партнера и др.

Проделываем все это сначала вместе под диктовку педагога. Затем проверяем, как запомнили.

Теперь делимся на пары (желательно, мальчик и девочка), а пары объединяются в три команды с равным количеством пар. Например, если в классе 24 человека, то образуются 3 команды по 4 пары. Каждая пара получает рабочий материал: отрывки из трактатов об актерском искусстве в театре классицизма и отрывок из “Андромахи” Расина. Все внимательно знакомятся с полученным материалом. (5 минут на то, чтобы прочитать). Потом участники первой команды ищут в отрывке завязку (в данном случае один небольшой фрагмент диалога героев, где завязывается конфликт сцены), вторая группа ищет кульминацию сцены (небольшой фрагмент диалога героев, который является переломным для развития конфликта) и, наконец, третья группа ищет развязку (небольшой фрагмент диалога героев, где конфликт этой сцены завершается).

Нужно постараться выбрать фрагменты так, чтобы в устах героев звучали по 2–4 строчки, не более, иначе справиться с работой будет слишком сложно. (2 минуты на выбор фрагментов) Выбрав фрагмент, каждая пара должна принять каноническую позу, которая, как кажется исполнителям, соответствует происходящему, и прочитать текст согласно правилам актерского искусства классицизма (5 минут на репетицию).

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ
№ 1**

“Любовь выражается нежным, страстным голосом; ненависть — строгим и резким; радость — легким, возбужденным; гнев — стремительным, быстрым; жалоба — кричащим, страдальческим. У актера всегда должно было сохраняться ясное произношение стихов, без обыденных разговорных интонаций. Каждый стихотворный период или сцену следовало начинать тихим голосом и только к концу их усиливать звук. Говорить стихи надо было главным образом на среднем регистре. Важное значение в декламации классицистских актеров имело изменение ритмов”. (“Правила актерского искусства” Лаграппа. Цит. по кн.: “История западноевропейского театра”. Т. 1.)

“В гневе брови насуплены. В печали и умилении голове надлежит быть смиренно склоненной, временами должны были появляться слезы. В страхе бровям быть приподнятыми, словно при вопросе. Для выражения радости и любви выражение глаз и всего лица должно быть светлым, улыбающимся, однако скромным”. (“Поэтика” Сарбевского. Цит. по кн.: “История русского драматического театра”. Т. 1 / Под ред. Е. Г. Холодова. – М.: Искусство, 1977.)

 **РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ
№ 2**

**Расин. “АНДРОМАХА”**
(Перевод И. Шафаренко и В. Шора)

**Пирр**

Вы не за мною?
Ах, если б мне блеснул надежды луч один...
 **Андромаха**

Я, сударь, шла туда, где заточен мой сын.—
Все, что завещано мне Троей и супругом...
Час в день разрешено нам проводить друг с другом.
Мы вместе пролили немало горьких слез...
Сегодня мне обнять его не довелось.
 **Пирр**

Увы, сударыня, боюсь, что греки вскоре
Дадут вам поводы для новых слез и горя.
Страшат их...
 **Андромаха**

Пленники? Но пленники в цепях!
А мертвые враги внушать не могут страх.

**Пирр**

Нет, злость на Гектора утихнуть в них не может;
Их главный враг — ваш сын.

**Андромаха**

Так вот что их тревожит!
Дитя, которое не знает ничего —
Ни почему мы здесь, ни кто отец его!
 **Пирр**

Астианакс — дитя, но смерть его нужна им.
За ним ко мне Орест и послан Менелаем.

**Андромаха**

И вы поступите как эллины хотят?
Он дорог мне — вот в чем несчастный виноват!
Но греки ль требуют ребенку приговора?
Нет, сердит вас, что он — последняя опора
Лишившейся всего беспомощной вдовы,
И смерти для него хотите только вы!
 **Пирр**

О, успокойтесь! Им ответил я отказом.
Теперь войною мне грозят все греки разом.
Но даже если бы военные суда
Всех греческих племен причалили сюда
И началась война — как та, из-за Елены, —
И моего дворца заколебались стены, —
Я сына б вашего в бою от смерти спас
И заслонил его собою — ради вас.
Вы сами видите, сколь многим я рискую,
А чем вознагражден за преданность такую?
Сейчас, когда кругом меня враги теснят,
Мне так необходим наш дружелюбный взгляд!
Ужели вам свой трон и руку предлагая,
Сударыня, и в вас увижу лишь врага я
И, вызывая весь ахейский мир на бой,
Не буду знать, за что я жертвую собой?

**Андромаха**

Откуда слабость в вас, великом человеке?
Награда? Но твердить по праву станут греки,
О ваших доблестях охотно позабыв,
Что вами овладел мальчишеский порыв!
Вы домогаетесь любви, но до того ли
Несчастной женщине, томящейся в неволе?
Что вам мои глаза? Ведь вы их обрекли
На то, чтоб реки слез всегда из них текли!
Нет! нет! От вас я жду совсем иных деяний!
Должны вы пленников избавить от страданий,
Невинное дитя спасти любой ценой,
Не требуя себе за это мзды иной,
Чем радость матери, что сына сохранила, —
Вот подвиг по плечу наследнику Ахилла!

**Пирр**

Как, все еще ваш гнев бурливый не иссяк?
Вам ненавистна мысль вступить со мною в брак.
Несчастий причинил я много, в самом деле;
И меч мой и рука людскою кровью рдели;
Но ваш печальный взор насквозь пронзил меня,
За реки ваших слез заслуженно казня.
Я был неумолим и яростно, не скрою,
Рубил врагов, крушил поверженную Трою,
Свирепости моей никто смирить не мог.
Но и тогда, как вы, я не бывал жесток!
Теперь за всех, кому я причинил мученья,
Мне душу горькие терзают угрызенья...
Довольно враждовать нам с вами! С этих пор
У нас есть общий враг. Дадим ему отпор.
Ободрите меня хотя б единым словом,
И сыну вашему отцом я стану новым,
Сам научу его, как грекам отомстить,
Заставлю их сполна за Трою заплатить!
Пусть подарит меня улыбкой Андромаха —
И прежний Илион восстанет вновь из праха,
Быстрее, чем он был разрушен и сожжен,
А отпрыск Гектора займет Приамов трон!
 **Андромаха**

О нет! Теперь, когда нет Гектора на свете,
Нам больше не нужны ни блеск, ни слава эти!
Места, где он погиб, мою удвоят грусть.
К руинам родины я больше не вернусь.
У вас я, государь, прошу одну лишь малость:
Мне ради сына жить и слезы лить осталось.
Так дайте нам приют, где б мы могли одни
Вдали от всех страстей окончить наши дни
В воспоминаниях о павшем Илионе...
А сердце, государь, верните Гермионе!
 **Пирр**

Вы мучите меня! Ну как я ей верну
То сердце, что давно уже у вас в плену?
Я знаю, сам я звал царевну Гермиону
И сам ей обещал и руку и корону...
Да, обе вы сюда заброшены судьбой,
Она — чтоб царствовать, а вы — чтоб быть рабой.
Но вы же видели, что с самого начала
Царевна нежных чувств мне вовсе не внушала,
Я равнодушен к ней, и двор мой знает весь,
Что пленница — она, а вы — царица здесь.
Вам пылкая любовь внушает отвращенье,
А ей — один мой вздох принес бы утешенье.

**Андромаха**

Вот ваши вздохи ей пусть и ласкают слух!
У вас пред Грецией есть множество заслуг!
Что против вас ее восстановить могло бы?
Кто Гектор ей? В ней нет ни горечи, ни злобы!
А мой супруг? Увы! Кем он погублен был?
Победою над ним прославился Ахилл,
А вы, всех превзойдя затем в резне кровавой,
Обязаны моим несчастьям вашей славой.

**Пирр**

Ну что ж! Я понял все. Пора на этот раз
О вас забыть,— о нет! — возненавидеть вас!
Довольно жертвовать и честью и величьем
Для той, что платит мне холодным безразличьем!
Но знайте: как в любви я был на все готов,—
Так ненависть моя не знает берегов.
Отныне жалость прочь я от себя отрину:
За мать держать ответ теперь придется сыну.
Не стану мальчика от кары ограждать, —
Он нужен Греции — велю его отдать
 **Андромаха**

О боги! Он умрет! И нет ему защиты!
Мать — пленница... Отец и родичи убиты...
А может быть, чем жить в бесчестии таком,—
Пускай погибнет он. Пусть оба мы умрем!
Придет конец моим несчастиям и бедам.
Я к Гектору в Аид сойду за сыном следом,
И, вас благодаря, супруга обниму...
Мы с сыном наконец...

**Пирр**

Идите же к нему.
Обняв свое дитя, поймете вы, возможно,
Что гневу доверять судьбу — неосторожно,
Иного, может быть, поищете пути
И постараетесь еще его спасти.

Внутри каждой группы все пары показывают получившийся отрывок друг другу и выбирают одну пару, у которой работа больше остальных соответствует всем правилам классицистического исполнения. Затем по одной работе каждой из групп показывают всему классу.

В заключение занятия все в кругу обмениваются впечатлениями о том, чем, как нам кажется, актерское искусство классицизма отличается от современного актерского искусства и какие плюсы и минусы этой эстетики юные актеры почувствовали, побывав как в роли актеров, так и в роли зрителей.

Во время обсуждения учитель обращает внимание участников на то, что барочные пьесы игрались иначе — более вольно и горячо, хотя часто играли в них одни и те же актеры, и писали их нередко одни и те же драматурги. Но у театра барокко нет и не может быть правил. А правила актерской игры в театре классицизма тщательно разработал драматург Жан Расин, когда репетировал с актрисой Мари Шанмеле. Много позже другие авторы описали в своих трактатах итоги этой работы.

**Урок № 4**

**Идеология и эстетика классицизма**

Классицизм так же, как и барокко, — реакция на крушение идеалов Возрождения. Если человек-творец превращается в монстра, сметающего все на пути к своей творческой цели, — следует ограничить его волю. Барокко ищет это ограничение в воле Творца, классицизм — в воле государства. Барокко стремится познать истину через смирение перед Господом и мистическое откровение, классицизм — через служение государству и строгое повиновение государственному закону. Барокко воспринимает культуру и философию античности сквозь призму средневекового христианского мистицизма, отождествлявшего Платона и Вергилия с предтечами Христа, угадавшими, предчувствовавшими основы его учения. Классицизм возвращается к формализованному, рационалистическому восприятию античности в качестве свода норм и правил, свойственных представителям ученой драматургии раннего Возрождения. Философ, ставший духовным лидером новой, рационалистической эпохи, — Декарт: “Я мыслю, следовательно, я существую”.

Классицизм к началу 30-х годов XVII века казался во Франции предпочтительным как для художников, так и для власти. Жестокая неорганизованная стихия пьес А. Арди и его менее плодовитых и одаренных собратьев, отсутствие у них внутренней задачи, вкусовая непритязательность пьес маньеризма стали претить взыскательной публике и взыскательным поэтам. Они соскучились по идейности и строгости формы. И эти настроения помогли им на некоторое время объединиться вокруг идей власти.

Но говорить об этом ученикам пока рано. На этом уроке они сами познакомятся с теорией классицизма, попробуют реконструировать классицистические правила и нормы и применить их на практике, поразмышлять об их необходимости и ограничениях, которые они накладывают на художника и зрителя. Полученные знания пригодятся им и в последующих уроках. Предполагается, что ученики уже знакомы с барочной картиной мира (уроки № 1 и 2).

Пространство класса разделено на пять рабочих зон так, чтобы образовалось место для презентации. Осталось разделить класс на четыре (для начала) рабочих группы. Заодно повторим предыдущий урок.

Заготавливаем четыре карточки: удивление, отвращение, горе, порицание – по одной на группу.

Остальные карточки для каждого:

• рука с вытянутым указательным пальцем обращена в сторону партнера;

• пальцы сцеплены, руки заломлены над головой или опущены к поясу;

• голова повернута направо, руки протянуты налево и как бы отталкивают партнера;

• руки, согнутые в локтях, подняты до уровня плеч, ладони обращены к зрителям.

Ученики вытягивают карточки и группируются, находя соответствия.

**ЗАДАНИЕ 1**

Группы получают набор карточек и таблицу для заполнения.

Прочитайте карточки и вспомните ситуацию во Франции в XVII веке.

• Королевская власть во Франции к концу XVI века при содействии горожан закончила объединение страны, сломив мощь крупных феодальных сеньоров.

• По мере укрепления буржуазии слабело дворянство, существовавшее на свою феодальную ренту, на королевские пенсии и подачки. Однако дворянство все еще оставалось господствующим сословием, привилегии которого являлись нерушимыми до Великой французской буржуазной революции XVIII века.

• Некоторые слои и группы дворянства периодически восставали против абсолютизма — и в годы так называемых религиозных войн (1562–1594), и в годы правления кардинала Ришелье (1624–1643), и в период Фронды (1648–1653); все же дворянство в целом по мере укрепления буржуазии цеплялось за королевскую власть, дававшую устойчивую гарантию сохранения его привилегий.

• При Людовике XIII (1610–1643) бразды правления государством находились в руках кардинала Ришелье. Этот знаменитый министр довел до апогея присущую французскому абсолютизму централизацию и монархическую дисциплину. Он покончил с политической независимостью гугенотов, подавил ряд крестьянских восстаний и феодальных заговоров, создал крепкую систему центрального и местного управления.

• Ришелье основал Французскую академию, окружил себя поэтами, художниками и критиками, стремясь поставить литературу и искусство на службу своей политике. Он содействовал формированию классицизма как общегосударственного стиля.

• После смерти Ришелье и Людовика XIII на престол вступил пятилетний Людовик XIV (1643—1715). Регентшей при нем стала его мать Анна Австрийская, а фактическим правителем государства — кардинал Мазарини. Феодальная знать сделала попытку вернуть былое могущество. Одновременно поднялся утесненный политикой Ришелье парижский парламент. Началась гражданская война, называемая Фрондой (1648–1653). Это было широкое антимонархическое движение, в которое были втянуты представители разных сословий.

• При Людовике XIV после подавления Фронды начинается полоса относительно мирного развития абсолютной монархии, ее высший расцвет.

• Людовик XIV покровительствовал поэтам, художникам, музыкантам, актерам. При дворе происходили великолепные празднества и спектакли, на которые тратились огромные деньги.

• Рене Декарт (1596–1650), великий французский философ и ученый. Философия Декарта представляла своеобразное сочетание материалистических и идеалистических элементов. Его учение о телесной субстанции основывалось на материалистическом истолковании явлений внешнего мира. Напротив, его учение о духовной субстанции было идеалистично, потому что Декарт выводил существование человека и всего внешнего мира из мышления (он утверждал в знаменитом тезисе: “Я мыслю, следовательно, я существую”).

• Книга Декарта “Рассуждение о методе” (1637) явилась сигналом к борьбе против всякого рода вольностей в области мышления. Декарт сформулировал здесь основные идейные устремления Франции периода абсолютизма, развив и углубив рационалистическое мышление, появившееся в предыдущем веке и являвшееся характерным признаком ранней буржуазной культуры эпохи Возрождения.

• Противопоставление разума и чувства в дуалистической философии Декарта.

Попробуйте представить себя на месте кардинала Ришелье и его последователей. Вам нужно создать новую идеологию и эстетику, отвечающую реалиям времени. Для этого необходимо заполнить пустые клеточки в колонке “Классицизм”.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Структура мировоззрения**  | **Барокко** | **Классицизм** |
| “Вершина мира” | Бог   |   |
| “Главная ценность” |   Откровение  |   |
| “Взаимодействие человека с миром” | Личный мучительный поиск   |   |

Группы совещаются, заполняют таблицу, затем выбирают спикера и эксперта. Спикер группы, закончившей работу первой, рассказывает, как они заполнили таблицу, и аргументирует позицию группы, остальные спикеры либо соглашаются, либо добавляют свое, либо выдвигают контраргументы. Затем эксперты совещаются и выбирают наиболее точные, на их взгляд, решения. По окончании задания эксперты возвращаются в свои группы.

Задача педагога — помочь выйти к следующей триаде: Король, Рационализм, Следование долгу. (Хотя, возможно, они будут сформулированы по-другому.)

**ЗАДАНИЕ 2**

**В 1637 г. Ришелье становится инициатором художественно-судебного расследования, которое Французская академия затевает против пьесы “Сид” драматурга Пьера Корнеля, поскольку в ней нарушаются нормы классицизма.**

Попробуем разобраться.

Для начала прочитаем манифесты французских классицистов и сформулируем своими словами правила для драматургов. Необходимо письменно составить максимально подробный свод правил.

 **РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ

МНЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ**

Ничто беспорядочное не может никому нравиться. Если и случается иногда, что пользуются успехом пьесы неправильные, то это происходит либо потому, что они в чем-нибудь являются верными правилам, либо в силу каких-нибудь исключительных достоинств, которые так увлекают ум, что он долго не замечает идущих рядом с ними искажений. Если же, наоборот, некоторые правильные пьесы не удовлетворяют нас, то в этом виноваты не сами правила, а авторы, коих бесплодный ум не сумел найти достаточно богатый материал для их произведений.

Насколько мы можем судить, Аристотель признавал только два вида правдоподобного: обыденное и необыкновенное. Под обыденным понимается то, что случается с людьми в соответствии с их званием, возрастом, характером и страстями; так, например, купец ищет прибыли, ребенок совершает опрометчивые поступки. Необыкновенное — это то, что случается редко и противоречит обычному порядку вещей; например, если ловкий и злой человек оказывается обманутым или сильный человек — побежденным. К необыкновенному относятся все неожиданные события, приписываемые случаю, но не противоречащие естественному ходу вещей.

Для того чтобы действие было правдоподобным, нужно правильно соблюдать время, место, условия, в которых оно происходит, эпоху и нравы. Главное же — необходимо, чтобы каждый персонаж действовал согласно своему характеру и, например, злой не имел добрых намерений. Стремиться к точному соблюдению всех этих правил заставляет нас то, что не существует иного пути к созданию произведений прекрасных, изумляющих и пленяющих душу и наилучшим образом дающих поэзии возможность приносить пользу.

Но мы утверждаем, что не всякая правда хороша для театра. Бывает правда чудовищная, которую надо изгонять для блага общества, или если ее нельзя совсем скрыть, то говорить о ней как о явлении ненормальном.

B таких случаях главным образом поэт и бывает вправе предпочесть правде правдоподобие и лучше разрабатывать сюжет вымышленный, но разумный, чем правдивый, но не отвечающий требованиям разума.

Одно из основных правил подражательной поэзии — это не перегружать произведение таким множеством материала, которое лишает поэта возможности придать ему необходимое изящество и развернуть действие надлежащим образом.

**Франсуа д’Обиньяк.
ИЗ "ПРАКТИКИ ТЕАТРА"**

Если со сцены говорит король, то он должен говорить так, как подобает королю, потому что его сан является обстоятельством, которое нельзя обойти, не нарушив правдоподобия (если только не существует причины, устраняющей это исходное обстоятельство, — когда, например, король переодевается другим человеком). Мало, однако, того, что король должен говорить сообразно своему сану; нужно также, чтобы сцена изображала то место, где он произносит речь: ибо многие речи и поступки выглядят правдоподобными только тогда, когда произносятся и совершаются в определенном месте. Кроме того, необходимо обозначить и ясно определить время, когда король произносит речь, поскольку сама эта речь нередко от времени зависит, — например, государь, отправляющийся на битву, говорит совсем не так, как тогда, когда эта битва уже завершилась победой или поражением.

Правило единства места становится ныне общепризнанным, однако находятся еще неучи и люди недалекие, полагающие, что оно уничтожает красоту изображаемых событий. По их мнению, ее нельзя не погубить, подчиняя происшедшие в разных местах события этому правилу. И какой бы довод им ни приводили, они его упорно отрицают, пребывая в напрасной убежденности, что такое правило невозможно соблюсти. Недоучки, которые чаще всего также несведущи, ощущают правоту тех, кто стремится утвердить это правило, но выдвигают все же возражения, столь мало достойные людей, занимающихся словесностью, что я нередко их жалею, хотя они и вызывают у меня сильное желание рассмеяться.

Действие пьесы должно быть ограничено кратким и точно определенным промежутком времени, в соответствии с правилом Аристотеля.

**Жан Буало.
ИЗ "ПОЭТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА"**

Старайтесь с первых строк обдуманным зачином
Сюжет наметить нам в движении едином.
Смешон мне тот актер, кто мямлит и везет,
Не в силах сразу нам раскрыть событий ход;
Интриги медленной едва таща сплетенья,
Не развлеченье он дает, а утомленье.
Уж лучше имя бы свое склонял нам он,
Твердя, что он Орест или Агамемнон,
Чем, всякой ерунды нагромождая горы,
Ему не говоря, слух утомлял и взоры.
Не бойтесь же скорей раскрыть сюжет нам свой.
Пусть в рамках действие предстанет предо мной.
За Пиренеями порой рифмач удалый
Всего в один лишь день вгоняет лет немало
И в диком действии событья гонит вскачь;
И юноша герой — в финале бородач.
Но нас, кто разума законы уважает,
Лишь построение искусное пленяет;
Пусть все свершится в день и в месте лишь одном, —
И в зале до конца мы зрителей найдем.
Невероятным нас не мучьте, ум тревожа:
И правда иногда на правду непохожа.
Чудесным вздором я не буду восхищен:
Ум не волнует то, чему не верит он.
Что видеть нам нельзя, пусть нам рассказ изложит;
Живое действие в нас впечатленья множит,
Но вкус разборчивый нередко учит нас,
Что можно выслушать, но должно скрыть от глаз.

**Жан Шаплен.
ИЗ "ОБОСНОВАНИЯ ПРАВИЛА 24 ЧАСОВ"**

Если воспользоваться вашим же сравнением, то можно сказать, что дело обстоит точно так же, как с написанными по правилам картинами, в которых хороший художник всегда воплощает лишь основное событие, а если изобразит и другие — в глубине или в стороне, — то таким образом, что они будут непременно зависеть от главного; скажу больше: это будут события одного дня и единственно потому, что глаз может объять единовременно лишь одну вещь, а его способность видеть ограничена определенным пространством. Таким образом, если не соразмерять картину с возможностями человеческого глаза, предназначенного быть ее судьей, то вместо того, чтобы убеждать и волновать ярким воспроизведением вещей, а удивленный глаз заставлять обманываться ради собственной выгоды, воображению была бы предоставлена возможность разоблачить ложь показанного и таким образом помешать искусству выполнить его предназначение: затрагивать чувства зрителя утверждением правды. Воспроизведение одного события в едином времени для художника не менее важно, чем наличие всех других элементов, которые, по мнению невежд, будто бы единственно и определяют воздействие картины на зрителей; итак, картина окажется неправдоподобной, если в ней предстанут два различных времени и места и таким образом глазу явится возможность опознать фальшь изображенного подобно тому, что произошло бы, если пропорции отдельных тел оказались неверно согласованными между собой, свет и тени разбросанными наугад, а надлежащая близость и удаленность предметов не принятыми в расчет, и к каждому предмету, короче говоря, пришлось бы пририсовать таблички: это человек, а это лошадь. Думается, что высказанное выше положение извлечено из самой природы, и, хотя многое еще можно добавить в подтверждение его основательности, я полагаю, что изложил основы, и поэтому предпочитаю предоставить вам возможность поразмыслить самому, нежели задерживать ваше внимание на вопросе, на мой взгляд, решенном.

После составления правил группы по кругу зачитывают по одному правилу из свода, пропуская повторяющиеся. Затем сдают эти своды правил вновь собранной группе экспертов (эксперты могут быть другими).

**ЗАДАНИЕ 3**

Задание это будет разным для рабочих групп и для группы экспертов.

I. Эксперты, пользуясь рабочими листами предыдущих заданий, а также текстом “шпаргалки”, создают на ватмане максимально подробную схему “Мир классицизма”. Для этого понадобятся ватман, цветные карандаши, маркеры.

II. Остальные группы получают рабочий материал и “шпаргалку”. Необходимо найти отступления от идеологии и нарушения норм классицизма в пьесе Корнеля “Сид”, в том числе сравнивая отрывки из этой пьесы с другой пьесой Корнеля — “Никомед”.

**“Шпаргалка”**

1. **Цель классицистического драматического произведения — воспитание идеальных граждан монархического государства.** И в этом значительное отличие от аристотелевского понимания цели — достижение катарсиса. Ришелье и воспитанные им теоретики французского классицизма объявляют Аристотеля эстетическим мерилом и святыней, но при этом предлагают свою версию его эстетики, далеко не тождественную первоисточнику.

2. В классицистическом произведении речь должна идти **об интересах государства.** Представитель этих интересов — монарх. Он один, будучи помазанником Божьим, решает, что есть зло и что благо, и принимает на себя ответственность за все решения, поступки и события. Следовательно, “романтические” литературные сюжеты о любви и личных терзаниях должны быть устранены.

3. **Сюжеты должны заимствоваться из истории**, желательно, чтобы это была античная история, и лучше всего — римская, потому что там наиболее полно выражена идея гражданственности. Совершенно исключаются фольклорные, средневековые, сказочные и мистические сюжеты — они внерациональны и негосударственны. Исключаются также сюжеты из истории стран, с которыми Франция находится в напряженных политических отношениях. Видеть во врагах героев и граждан — антипатриотично.

4. В драматическом произведении должно соблюдаться **единство действия**. Не должно быть второстепенных сюжетных линий (побочных сюжетов), героев, уводящих нас от основной линии борьбы. Не должно быть места случайности и неожиданным поворотам сюжета. Действие должно развиваться логически рационально по одной магистральной линии. Требование единства действия на самом деле восходит к Аристотелю. Но если для Аристотеля важно, что в ограниченном времени драматического произведения зрительское внимание не должно распыляться, то для Ришелье важно, чтобы действие было логически структурировано и вело к однозначному выводу.

5. В драматическом произведении должно соблюдаться **единство времени** — события должны охватывать не больше 24 часов, а в идеале — от рассвета до заката. Это требование также приписывалось Аристотелю. Однако он только отмечал, что драматурги классического периода греческой античности чаще всего выстраивают действие в соответствии с этим законом, потому что так легче организовать единство действия. При этом Аристотель отлично осознает, что все древние трагики отступают от этого закона, когда он мешает художественному замыслу пьесы.

6. В драматическом произведении должно соблюдаться **единство места.** Действие должно проходить самое большее в пределах одного города. Чаще всего — в пределах одной городской площади. А в идеале все должно совершаться в одной зале. И это требование скорее приписывается Аристотелю, чем реально от него исходит. Аристотель отмечает, что несовершенство театральной техники не позволяет античным авторам менять место действия. Однако они его меняют. Как мы помним, очень любит смену действия Аристофан. В пьесе з**апрещены аффективные сцены**. Сильное переживание не должно иметь физического воплощения: никаких драк, убийств, любовных сцен. (Об этом можно только рассказывать, когда все уже свершилось за сценой.) Идея заключается в том, что действие тем напряженнее, чем оно сосредоточеннее на мысли. Никакой физики — только биение духа.

7. Требуется строгое **разделение на жанры.** Высший — трагедия. Низший — комедия.

|  |  |
| --- | --- |
| **Трагедия — высший жанр** | **Комедия — низший жанр** |
| Адресована высшему сословию — дворянству |   Адресована низшим сословиям — мещанству и простолюдина |
| Должна воспитывать дворян в духе героического служения государству |   Должна воспитывать низшие сословия в духе скромности, непритязательности и трудолюбия |
| Героями трагедии могут быть только высокородные — дворяне и высшее духовенство | Героями комедии могут быть только представители третьего сословия |
| Герой трагедии должен вызывать восхищение. Эмоциональное сопереживание нежелательно | Герой комедии имеет право быть только смешон. Простолюдин не имеет права трогать зрительские чувства |
| Высокий слог. Только высокая патетика. Бытовые слова исключены | В комедии возможна только обыденная разговорная речь, но без площадной грубости и вольностей |
| Трагедии пишутся только александрийским стихом, то есть шестистопным ямбом — 12 слогов в строке с ударением на втором слоге | Комедии могут писаться прозой или облегченным стихом |

**Синопсис “Сида”**

**Испания.** Война с маврами далека от завершения, но у Кастильи уже есть свой первый король — дон Фердинанд. У короля — два славных полководца. Старый полководец дон Диего помог ему покорить врагов и взойти на престол. Полководец в расцвете лет и славы — дон Гомес — помог отнять у врагов Андалузию и держать в повиновении все завоеванные ранее провинции.

У короля есть дочь — донья Уррака. По положению инфанты она обязана ждать венценосного жениха, но ей мил простой юный рыцарь, ни разу не бывший в бою, Родриго — сын дона Диего. Чтобы побороть страсть, она знакомит Родриго со своей подругой — Хименой, дочерью дона Гомеса, и поощряет рождающуюся в них влюбленность. Инфанта беспрестанно грезит о Родриго, но уговаривает себя, что его любовь к Химене способна охладить ее чувства. Химена грезит о браке с Родриго: отец ценит его, а двор ему покровительствует. Но иллюзиям героев суждено развеяться. Отцы Химены и Родриго дон Гомес и дон Диего вступают в жестокий конфликт.

Король назначает воспитателем наследника дона Диего. Дон Гомес не может смириться с выбором, ибо достойным этой должности считает только себя. Он стремится оскорбить и унизить дона Диего, и даже замечание противника, что “верноподданный не смеет обсуждать приказы короля”, не способно его остановить. Дон Гомес дал пощечину сопернику в королевском парке, а старый дон Диего оказывается неспособным поднять оружие. Сам король требует от дона Гомеса принести оскорбленному извинения, но и тут гордыня побеждает. Дон Гомес уверен, что король без него не удержит власть, и, значит, король не посмеет его наказать. Однако следует приказ короля о заточении дона Гомеса в темницу, но придворные не успевают его исполнить, поскольку юный Родриго по приказу отца вступает в схватку с врагом и убивает его. Теперь Химена для него потеряна — по закону кровной мести она должна требовать смерти Родриго. А инфанта Уррака не может отказаться от надежды получить юного героя.

Тем временем дон Диего не слишком опечален душевной мукой сына, но боится, что тот позорно падет от рук друзей дона Гомеса. Он узнает, что на Севилью, где происходит действие, под покровом ночи идет флотилия мавров. В доме дона Диего пятьсот верных друзей собрались, чтобы отомстить дону Гомесу. Но так как этого уже не требуется, дон Диего решает отдать их под командование Родриго, чтобы тот имел возможность спасти город и корону от врагов и тем заслужить себе славу, монаршью милость и защиту от мести дома Гомесов. Молодой Родриго встречает своего отца. До этого он побывал у Химены, которую просил казнить его за убийство ее отца, но получил отказ.

Он подчиняется воле своего отца и встает во главе войска, сообщая рыцарям, что действует по приказу короля. В бою ему удается не только отбить нападение, но и захватить в плен двух вражеских царей. Те удостаивают его имени Сид, что значит “владыка”, “повелитель”. Теперь король Фердинанд обязан ему сохранностью трона, а инфанта грезит о возведении его самого в высочайшее звание. Химена же, напротив, мнит, что теперь, когда милый сердцу враг силен, она обязана до конца мстить за гибель отца. Леонор, воспитательница инфанты, стремится восстановить в сердце Урраки чувство долга, а Эльвира, воспитательница Химены, — обуздать неразумную гордость своей подопечной.

Король отказывает Химене в просьбе казнить Родриго, но разрешает один поединок с рыцарем, который захочет вступиться за честь Гомеса и в случае победы взять Химену в жены. Родриго полагает, что Химена искренне жаждет его гибели, и готов идти на поединок с доном Санчо, как на казнь. Но тут сама Химена не выдерживает и просит Родриго не отдавать ее без боя нелюбимому супругу. Родриго выбивает меч у своего противника, но оставляет его в живых. Король приказывает Родриго встать во главе войска и совершать новые подвиги, а Химене повелевает через год, по истечении срока траура, стать женой Родриго.

**Пьер Корнель. “СИД” (1)**Дон Родриго, Xимена, Эльвира.

 **Дон Родриго**

Разя виновного, не домогайтесь казни,
Но сами жизнь его прервите без боязни.

**Xимена**

Эльвира, мыслимо ль? Нет сил перенести!
Родриго у меня! Родриго смел прийти!

**Дон Родриго**

Пролейте кровь мою; вкусите наслажденья
И гибели моей, и вашего отмщенья.

**Xимена**

Ах!

**Дон Родриго**

Выслушай меня.

**Xимена**

Нет сил!

**Дон Родриго**

Единый миг...

**Xимена**

Нет, дай мне умереть!

**Дон Родриго**

Лишь слово, сердца крик;
Потом ответь мечом, вручаемым любовью.

**Xимена**

Который весь еще облит священной кровью!

**Дон Родриго**

Химена...
 **Xимена**

Убери чудовищный клинок!
В нем страшный для меня и гибельный упрек.

**Дон Родриго**

Смотри бестрепетно, чтобы с судьбой не спорить,
Чтобы разжечь свой гнев и мой конец ускорить.

**Xимена**

Ведь эта кровь — моя.

**Дон Родриго**

Окрась его моей.
Ты этим истребишь последний след твоей.

**Xимена**

Жестокий человек, отца мечом разящий
И зрелищем меча дочь павшего казнящий!
Прочь, убери его, с ним я не вижу дня;
Ты просишь выслушать — и мучаешь меня.
 **Дон Родриго**

Я подчинюсь тебе, но мысли не покину
Принять из рук твоих желанную кончину;
Затем, что даже страсть не может мне велеть.
О мной содеянном бесславно пожалеть.

**“СИД” (2)**

Дон Родриго, Xимена, Эльвира.

**Дон Родриго**

Что скажут о тебе, прощающей врагу?
На преступление ответствуя любовью,
Какие поводы ты подаешь злословыо!
Заставь его молчать и, честь свою храня,
Не медли долее и умертви меня.

**Xимена**
Еще почетнее тебя в живых оставить;
И должен злейший враг меня до звезд прославить,
О бедствиях моих сочувственно скорбя,
Узнав, что я люблю и не щажу тебя.
Уйди, моя печаль не в силах видеть доле
То, что я призвана утратить поневоле.
Но сумраком ночным окутай свой уход:
Пускай тебя никто не встретит у ворот.
Единственной из всех причиною злоречий
Могла бы послужить огласка нашей встречи.

Мое достоинство избавь от клеветы.
 **Дон Родриго**

Убей меня!
 **Xимена**

Уйди.

**Дон Родриго**

Так что ж решила ты?

**Xимена**

Хотя мой правый гнев смущаем так тревожно —
Для мщенья за отца исполнить все, что можно;
Но я бы все-таки счастливою была.
Когда бы ничего исполнить не могла.
 **Дон Родриго**

О дивная любовь!

**Xимена**

О страшный миг разлуки!
 **Дон Родриго**

Как много за отцов мы примем слез и муки!
 **Xимена**

Родриго, кто бы ждал?

**Дон Родриго**

Химена, кто бы мог?
 **Xимена**

Чтоб радость всех надежд пресек столь горький рок!
 **Дон Родриго**

Чтоб возле пристани внезапное ненастье
Так неожиданно разбило наше счастье!

**Xимена**

О скорбь смертельная!

**Дон Родриго**

О тщетная печаль!
 **Xимена**

Уйди, ужели же меня тебе не жаль!

**Дон Родриго**

Прощай; иду платить плачевной жизни ношу,
Пока ее навек под топором не сброшу.
 **Xимена**

И если он падет, клянусь тебе, любя,
Ни мига не дышать на свете без тебя.
Теперь прощай; иди и скройся незаметно.
 **Эльвира**

Когда нам кажется, что утешенье тщетно...

**Xимена**

Ты докучаешь мне, уйди отсюда прочь;
Тоскующей нужны безмолвие и ночь.

**Пьер Корнель. “НИКОМЕД”**

Прусий, царь Вифинии. Никомед, старший сын Прусия от первого брака.

**Прусий**

Вот и вы! Что привело сюда?

**Никомед**

Желанье самому к родительскому трону
С почтеньем положить еще одну корону,
Желанье вас обнять и видеть, как в ответ
Вы мне даруете и ласку, и привет.
Вся Каппадокия, все царства Понта стали
Отныне вашими и как бы право дали
Мне поспешить сюда, чтоб вас благодарить
За вашу доброту, за то, что вам служить
Вы мне позволили и царственной рукою
Своею славою вы делитесь со мною.

**Прусий**

Объятья ни к чему, и вы могли б вполне
В посланье выразить всю благодарность мне;
И было ни к чему проступками своими,
Победу одержав, свое позорить имя;
Но если армию покинул генерал,
То преступлением я это бы назвал,
И если бы не вы предстали предо мною,
Он заплатил бы мне своею головою.
 **Никомед**

Виновен, признаюсь: порыв так пылок был,
Что разум мой не мог умерить этот пыл;
Сыновняя любовь была тому виною,
Что воинский мой долг сегодня попран мною.
Но если б тот порыв, вняв разуму, угас,
Лишился бы тогда я счастья видеть вас;
И вот я предпочел за столь большое счастье
Виною заплатить, простительной отчасти,
В надежде, что судьей над нею будет вновь
Такая ж пылкая отцовская любовь.

**Прусий**

Отцу достаточно малейшего предлога,
Чтобы виновного судить не слишком строго.
Вы были лучшею опорой мне, и ждет
Вас ныне при дворе особенный почет;
Я римского посла сегодня принимаю,
И пусть увидит он, как вам я доверяю:
Принц! Выслушав его, ответьте за меня —
Ведь настоящий царь теперь уже не я.
Я только тень царя; одну лишь эту малость —
Почетный титул мой — оставила мне старость,
Теперь не мне, а вам у мира на глазах
О государственных заботиться делах.
Окажут почести сегодня вам, но знайте:
На вас лежит вина, о ней не забывайте,
Верховной власти вред был ею причинен;
Вернитесь же к войскам — вред будет устранен.
Придайте прежний блеск самодержавной власти;
Она утратит смысл, разъятая на части;
Но как нетронутой была мне вручена,
Такой же пусть и вам достанется она.
Народ глядит на вас, готов на вас молиться,
Но, с вас беря пример, он вам не подчинится.
Пример ему другой вам надлежит подать:
Пока вы подданный, покорность мне являть.

**Никомед**

Я повинуюсь вам, но пусть повиновенье
Получит, государь, от вас вознаграждение:
В Армении давно царицу ждут свою,
Всех преграждавших путь разбили мы в бою;
Коль скоро наш эскорт отправят с нею вместе,
Ее сопровождать я домогаюсь чести.

**Прусий**

Что ж, домогаетесь вы этого не зря:
В эскорте должен быть сам царь иль сын царя.
Но, отправляя в путь царицу, мы при этом
Решили действовать в согласье с этикетом
И подготовить все как следует, а вам
Покуда предстоит отправиться к войскам.

**Никомед**

Она хотела бы без лишних церемоний...

**Прусий**

Нет! Это причинит ущерб ее короне,
Но вот идет посол, готовьтесь к встрече с ним,
А об отъезде мы потом поговорим.

После знакомства с рабочими материалами и обсуждения группам необходимо сформулировать свои обвинения в адрес Корнеля с точки зрения теоретиков французского классицизма. Образцом могут служить тексты из предыдущего задания.

Далее эти обвинительные заключения зачитываются.

Группа экспертов совещается и выбирает самое убедительное, на их взгляд, обвинение, после чего демонстрирует свою работу — наглядную карту “Мир классицизма” и объясняет ее.

Следующее задание можно выполнить в классе, если останется время, или дать в качестве домашнего задания, если времени не хватит.

Предлагается написать эссе на любую из следующих тем:

• “Рождение классицизма — необходимость или прихоть элит?”

• “Человек в мире классицизма: радости и муки”.

• “Мировоззрение классицизма: устаревшее и актуальное”.

**Урок № 5**

**Изобразительный ряд и музыка в театре XVII века**

Эстетика классицизма и барокко, как мы помним, зарождается в недрах Возрождения, пронизывает его насквозь и продлевается в следующей эпохе — в XVIII в., когда господствующей станет уже эстетика Просвещения. И если в драматургии основные произведения барокко и классицизма аккумулируются в середине XVII века, то в музыке и особенно в живописи это совершенно не так.

Наиболее яркие образы барокко в живописи мы находим в творчестве Эль Греко (XVI в.), а в скульптуре и архитектуре — в творчестве Джованни Лоренцо Бернини (XVII в.). Характерные для классицизма образы присутствуют в творчестве архитектора Андреа Палладио (XVI в.), а в живописи и скульптуре — у Жака Луи Давида и Бертеля Торвальдсена (XVIII в.).

Что же касается оформления спектакля, то театральные художники чаще являются прежде всего просто художниками, архитекторами, скульпторами. Соприкасаясь с драматургией, они ищут новые подходы к решению пространства. Нередко именно работа над театральной декорацией и расположением актеров на подмостках подталкивает художника к новым решениям. Поэтому на уроках, посвященных художественному и музыкальному оформлению спектакля, мы будем уделять особое внимание образно-ассоциативным связям, возникающим при рассматривании различных произведений искусства.

Еще сложнее дать твердую характеристику наследию композиторов. Временной промежуток, традиционно определяемый в истории музыки как господство стилей барокко и классицизма, еще шире, чем в других видах искусства, и здесь нет прямого наложения одного стиля на другой, скорее наблюдается последовательность: барокко — 1600–1760-е, а классицизм — 1750–1820-е годы. Музыка как абстрактный вид искусства особенно плохо поддается классификации, тем более когда речь идет о крупных музыкантах. Творчество великих мастеров барокко Клаудио Монтеверди (1567–1643), Томазо Альбинони (1671–1751), Антонио Вивальди (1678–1741), Джованни Баттисты Перголези (1710–1736), Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) и “классицистов” Карла Филиппа Эмануила Баха (1714–1788), Йозефа Гайдна (1732–1809), Кристофа Виллибальда Глюка (1714–1787) Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791) — изначально содержит в себе определенную эклектику.

Каждый из них творил во множестве жанров, принадлежность которых к единому стилю весьма условна. Поэтому, выбирая музыку для этого урока, необходимо акцентировать внимание на конкретных ее аспектах, характеризующих определенный стиль. В барокко — это высокий уровень эмоциональной наполненности, полифоничность, глубокая разработка основной чувственной составляющей произведения, заданная импровизационность. В классицизме — четкое структурирование, глубина и разнообразие эмоционального ряда внутри каждой темы, достижение мощной кульминации и ее расширение к финалу произведения.

Предполагается, что данный урок не может существовать изолированно от предыдущих. Чтобы быть готовыми к нему, ученики и учитель непременно должны прежде соприкоснуться с драматургией барокко и классицизма (например, уроки № 2 и 3).

Наша задача — реконструировать театральное пространство, в котором игрались трагедии классицизма и драмы барокко. Класс объединяется в шесть рабочих групп (примерно по четыре человека в каждой — две парты). И каждая группа получает на стол раздаточный материал: репродукции картин Эль Греко “Погребение графа Оргаса” и Жака Луи Давида “Клятва Горациев”.

Групповой работе сопутствует звуковой ряд, представляющий собой последовательность из двух отрывков песенных музыкальных произведений в стиле барокко и классицизма: мадригал “Si, si, ch’io v’amo” Клаудио Монтеверди и “Свадебная песнь” Карла Филиппа Эмануила Баха. Время звучания каждого отрывка (как и во всех последующих подборках) — не более полутора минут, общее время должно соответствовать отпущенным на обсуждение трем минутам. Однако внимание ребят на музыке не фокусируется, звуковой ряд является лишь фоном для обсуждения. Его функции — настроить детей на стилевые, жанровые и другие характерные особенности эпохи, сообщить необходимый темпоритм течению обсуждения и эмоционально подготовить ребят к выполнению последующих заданий.

**ЗАДАНИЕ 1**

Найдите, пожалуйста, максимальное количество отличий по следующим признакам:

• сюжеты,

• место действия,

• герои,

• характер движения,

• композиция,

• колорит.

Запишите свои соображения в рабочих листах. На выполнение этого задания у вас есть 3 минуты.

Далее каждая из групп делится своими соображениями по одной из шести позиций. Остальные дополняют или вступают в дискуссию. Группы вписывают в свои рабочие листы все дополнительные соображения, возникшие по ходу беседы, в каждую из позиций. Очевидно, что дети отметят античный сюжет Давида и христианский сюжет Эль Греко. Замкнутое пространство дворца у Давида и открытую навстречу небесам землю у Эль Греко. Малое количество героев, ограниченное царскими фигурами, у Давида и целое человечество у Эль Греко. Статуарность движения у Давида и динамику Эль Греко. Центрированность, вписанность в треугольник композиции Давида и сложную композицию зеркальных отражений у Эль Греко. Чистые и яркие, почти монохромные цвета Давида и смешанную, затуманенную гамму Эль Греко. Но будем надеяться, что дети заметят гораздо больше тонкостей и деталей, а учитель поддержит и разовьет каждое из их открытий.

Теперь, после обсуждения живописных полотен, каждая группа получает репродукции с изображениями скульптур “Экстаз Святой Терезы” Бернини и “Ясон” Торвальдсена.

Выполнение второго задания также проходит под музыку. Как и в первый раз, это два музыкальных фрагмента, теперь — оперные дуэты: “Cujus animam gementem” из кантаты Дж. Б. Перголези “Stabat Mater” и дуэт Ореста и Пилада из первого действия оперы К. В. Глюка “Ифигения в Тавриде”.

**ЗАДАНИЕ 2**

Пожалуйста, определите, к какому из живописных миров, с которыми мы работали в предыдущем задании, каждая из скульптур больше подходит и почему? Внесите свои соображения в рабочий лист. На обсуждение этого вопроса в группах у вас есть 3 минуты.

Жеребьевкой определяется последовательность участия групп в дискуссии. Первая группа выдвигает свои соображения. Остальные дополняют или опровергают их, стараясь не повторять одни и те же аргументы, но развивая их и выдвигая новые, прежде не звучавшие.

Если это необходимо, учитель наводящими вопросами добивается того, чтобы дети соотнесли скульптуры с позициями предыдущего задания: сюжет, герой, характер движения.

После окончания обсуждения места скульптур в живописном ряду педагог просит припомнить характер звучавшей только что музыки и назвать основные запомнившиеся стилевые особенности: наличие вокальной и инструментальной партии, темп, настроение, особенности звучания инструментов и др. После этого участникам предлагается по памяти постараться подобрать наиболее подходящий к обсуждаемому предмету отрывок. Если позволяет время, его можно послушать еще раз, однако это не обязательно. Важнее в беседе закрепить то ощущение, что неосознанно возникнет у ребят во время звучания музыки.

Теперь нужно, чтобы каждый ученик у себя в тетради зафиксировал все, что есть в рабочем листе группы после выполнения двух первых заданий и беседы о музыке.

Внутри каждой группы рассчитаемся на 1-й–4-й. Теперь все первые номера объединяются в 1-ю группу; вторые — во 2-ю, третьи — в 3-ю, четвертые — в 4-ю. Каждый участник новой группы приносит в общую работу записи своей предыдущей группы. А теперь нужно будет вспомнить тот материал, с которым уже имели дело ранее. Если это необходимо, можно раздать ученикам на столы отрывки из пьесы Кальдерона “Жизнь есть сон” и Расина “Андромаха”, с которыми они уже работали на втором и третьем уроках.

Теперь, перед третьим обсуждением, ребятам предлагается одновременно с подготовкой основного задания обратить внимание на звучащие музыкальные отрывки из оркестровых произведений композиторов барокко и классицизма. Принципы формирования музыкальной последовательности остаются неизменными, однако в этот раз акцент делается на максимально драматичной музыке.

**ЗАДАНИЕ 3**

Пожалуйста, вспомните особенности драматургии барокко и классицизма: темы, сюжеты, выбор героев, характер конфликта, особенности места действия. Соотнесите тексты, живопись и скульптуру. Как вам кажется, в каком из живописных пространств было бы более уместно разместить действие “Андромахи”, а в каком — пьесы “Жизнь есть сон”? Какую из скульптур, по вашему мнению, было бы хорошо рассмотреть актеру, который ищет форму воплощения персонажей трагедии “Андромаха”, а какую тому, кто ищет форму воплощения героев драмы “Жизнь есть сон”? Постарайтесь определить также, какой из предложенных музыкальных отрывков больше соответствует пьесе Расина, а какой — пьесе Кальдерона.

Свои соображения и их доказательства внесите в рабочий лист новой группы.

В общей дискуссии каждая из групп по жеребьевке отвечает за одну из позиций разговора. Одна группа излагает свою позицию о соотнесении пространства “Андромахи” с живописными полотнами, другая — о соотнесении с ними пространства пьесы “Жизнь есть сон”. Третья группа — за выбор скульптуры для работы актеров, готовящихся к постановке пьесы Расина, четвертая — за выбор скульптуры для работы над пьесой Кальдерона. И все высказывают свои соображения о музыкальных соответствиях. Каждая группа дополняет рассуждения основного докладчика или оппонирует ему.

Мы не станем пока выяснять, кто же был прав, а кто ошибался, и продолжим нашу работу в группах. Но сначала прочитаем вслух два описания представлений XVII в. и обсудим, описывается в них классицистический или барочный спектакль. Читать будут те ученики, которых порекомендует класс. Чтению фрагментов сопутствует звучание музыкальных отрывков (“Concerto a cinque op. 1 en re majeur” Томазо Альбинони, часть 1 для первого текста и часть 2 для второго, причем здесь музыка звучит ровно столько, сколько длится чтение, затихая по его окончании).

 **ФРАГМЕНТ 1**

“Первое, что увидели на сцене после поднятия занавеса, было море в перспективе, которое уходило в глубину до другого берега на много миль (вот чего может добиться искусство!); на этом берегу виден был маяк и корабли, посылавшие салюты; видны были также и рыбы, плывшие на волнах, хотя поверхность моря была совершенно неподвижна; то были эффекты искусственного освещения. Источников света нельзя было видеть; их было не менее трехсот, что создавало впечатление дневного света. Венера в колеснице, запряженной двумя лебедями, вела беседу со своим сыном Амуром. Потом эта морская сцена была заменена пастушеской; как ни были велики движение и шум, связанные с переменой декораций, она никем не была замечена. Море превратилось в луг на берегу Мансанареса... Красота обстановки была такая, что уши покорились глазам”.

**Лопе де Вега**

 **ФРАГМЕНТ 2**

“Король Яков восседал на троне королем Артуром, а принц Генрих был Обероном, принцем эльфов и фей, которого сопровождала свита сказочных рыцарей. Декорация в первой сцене изображала огромную скалу, которая в следующей сцене расступалась, чтобы показать сказочный дворец в исконном древнебританском или артуровском стиле, как его представляли себе авторы спектакля. Здесь был дом рыцарей Артура, некогда величественнейший в мире, а теперь возрожденный вновь. Дворец расступается, мы видим “племя эльфов и фей”, а поодаль — рыцарей, предводительствуемых Обероном на колеснице”.

**Френсис Йейтс**

А теперь, когда мы сообразили, что эти описания относятся к театру барокко, попробуем разобраться, почему современники часто описывали свои впечатления от декораций барокко, а описания декораций классицистических спектаклей почти не оставили? Конечно, нетрудно понять, что декорации барокко были для зрителей новостью, поражали их чудесами. А декорации классицизма ничем принципиально не отличались от перспективных живописных и архитектурных декораций эпохи Возрождения: чаще дворцовая зала, реже городская улица.

Уточним, что нового появилось в декорациях барокко, а что осталось от прежней эпохи в декорациях классицизма. Для этого поработаем с новым текстом и изображениями в четырех группах.

Пока дети читают, звучат два фрагмента из барочной и классицистической ораторий: хор № 21 “Ehre sei Gott in der Hohe” из Рождественской оратории И. С. Баха и хор № 11 “Stimmt an die Saiten, ergreift die Lejer” из оратории Й. Гайдна “Сотворение мира”. Чуть позже они прозвучат еще раз.

 **ЗАДАНИЕ 4**

Прочитайте текст из учебника С. Мокульского “История западноевропейского театра”, рассмотрите гравюры с изображением декораций Л. Бурначини “Золотое яблоко” и Дж. Торелли “Беллерофонт”. Разделите лист пополам. С одной стороны листа напишите “Декорации классицизма”, с другой — “Декорации барокко”. Зафиксируйте в рабочем листе те элементы театральной декорации и те ее свойства и признаки, которые остались от предыдущих эпох и использовались при оформлении классицистических трагедий, и те элементы, которые появились только с возникновением драматургии барокко.

“В конце XVI в. появилось живописное оформление не только задника, но и боковых частей сцены, всевозможные машины, люки, при помощи которых осуществлялись различные превращения. Задник, раздвигавшийся в обе стороны, написанный согласно законам перспективы, составлял одно целое с боковыми декорациями, которые были устроены так, чтобы облегчить возможность частых и быстрых перемен. Первоначально для этой цели устанавливали по бокам сцены на каждом плане так называемые теларии — вращающиеся трехгранные призмы из деревянных рам, обтянутых холстом, напоминавшие периакты эллинистического театра. На каждой из трех сторон телария были написаны части различных декораций. Поворот телариев давал возможность быстро менять декорации. Теларии составляли вместе с задником единую перспективную декорацию. Подобные подвижные декорации впервые были применены художником Бернардо Буонталенти (1536–1608) в 80-е гг. XVI в. во Флоренции и усовершенствованы его учеником Джулио Париджи.

В своем Пармском театре Алеотти сделал следующий шаг в деле усовершенствования перспективных декораций: он придумал заменить трехгранные теларии плоскими кулисами, которые в принципе были устроены как раздвижные задники. Плоские кулисы, занимавшие очень мало места, могли ставиться одна за другой в любом количестве.

Таким образом, переход от теларийной сцены к кулисной значительно увеличил количество перемен декораций (вместо трех, которые были возможны на теларийной сцене)”.

В результате должно получиться примерно следующее.

|  |  |
| --- | --- |
| **Классицизм**  | **Барокко** |
| Перспективная декорация   | Смещенная перспектива |
| Перспектива закрывается архитектурной доминантой   | Перспектива открывается в бесконечность |
| Все декорации и персонажи располагаются в горизонтальной плоскости   | Появляется вертикаль, а на небесах как минимум два уровня и специальная подсветка небесных чудес |
| Фронтальная плоская площадка   | Симультанная площадка: иногда вокруг зрителей, разновысотная, разрезанная, с люками и провалами |
| Актеры работают на фоне теларий или перспективных декораций   | Актеры работают среди теларий или перспективных декораций |
| Одно неизменное и реальное место действия   | Много сменяющихся мест действия, не только на земле, но и в воде и в воздухе, в том числе в сказочных, мифологических античных и библейских пространствах |
| Неподвижная декорация. Отсутствие театральных машин   | Подвижная декорация, в том числе непрестанно движущиеся облака. Сложная машинерия, спускные и подъемные механизмы |

А теперь — творческое задание. Класс объединяется в две новые творческие группы. Каждая из них получает один и тот же текст — краткое содержание “Коронации Поппеи”. Детям не нужно знать, что это опера К. Монтеверди. Это можно сообщить им в самом конце урока. А пока — только сюжет. Первая группа должна создать эскизы декораций и костюмов для классицистического прочтения сюжета, а вторая — для барочного.

Теперь снова звучат те же два фрагмента из барочной и классицистической ораторий. Параллельно с рисованием ученики должны определить, какое произведение более тяготеет к каждой из заданных эстетик и почему. Для этого внутри каждой группы можно выбрать специальных музыкальных экспертов, которые будут отвечать за музыкальное оформление проекта. Они должны подобрать звуковое оформление к созданной ими декорации. Необходимо, чтобы они объяснили свой выбор, даже если он окажется спорным. Попутно ребята должны будут, припомнив всю услышанную в течение урока музыку, найти сходства и различия между произведениями барокко и классицизма.

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ**

Вернувшись домой, приближенный императора Оттон обнаруживает, что его жена Поппея принимает дома Нерона и стала его любовницей. Поппея мечтает стать императрицей, но этим планам мешают Октавия, жена императора, и наставник императора философ Сенека, сочувствующий Октавии и не одобряющий желание Нерона бросить супругу ради нового брака. Поппея убеждает Нерона устранить философа, и император велит тому покончить жизнь самоубийством. Сенека прощается с учениками, а Нерон в это время устраивает праздник.

Возмущенная Октавия призывает Оттона убить Поппею. Ради совершения этого плана Оттон встречается со своей бывшей невестой Друзиллой, которую он оставил ради ее подруги Поппеи. Посвятив Друзиллу в свои планы, Оттон переодевается в платье бывшей невесты. Друзилла ликует.

Приблизившись с мечом к спящей Поппее, Оттон намеревается ее убить, но бог Амур спасает Поппею от смерти. Когда схваченная Друзилла ради спасения любимого ею до сих пор Оттона берет всю вину на себя, Нерон приговаривает ее к мучительной смерти. Оттон, узнав об этом, рассказывает императору все как есть. Тот отправляет Октавию и Оттона в изгнание. Друзилла следует за возлюбленным. Теперь Нерон получает возможность развестись с Октавией и жениться на Поппее.

**Урок № 6**

**Корнель и Расин: черты барокко и классицизма в жизни и творчестве**

Урок “Корнель и Расин” не единственный в нашем цикле, где дети знакомятся с отрывками из пьес этих авторов. И выбор “Горация” Корнеля и “Федры” Расина в данном случае связан отчасти с тем, что другие знаковые пьесы — “Иллюзия” и “Сид” Корнеля, “Андромаха” Расина — используются нами в иных занятиях. Если же учитель предполагает сделать этот урок единственным по данной теме, то, может быть, ему стоит добавить работу с отрывками из “Сида” и “Андромахи”.

Класс объединяется в рабочие группы по 5 человек. Для этого учитель при входе раздает разрезанные на пять частей строки трагедии, наклеенные на “рубашки” разных цветов. Их нужно собрать и прочитать. У кого оказываются фрагменты одного текста, тот и составляет одну группу. Каждая команда занимает свой рабочий стол.

**ТЕКСТЫ ДЛЯ КАРТОЧЕК
Отрывок из пьесы Пьера Корнеля “Иллюзия”**

**Алькандр**

Свело их только то, что все они актеры.
Прочитан монолог — и кончились раздоры.
Убийцей был один и жертвою другой,
Но правит вымысел смертельной их враждой;
Стихи ведут на бой, слова кричат о боли,
Когда же сыграны разученные роли,
Враги перестают хитрить и убивать
И делят выручку, друзьями став опять.

**Отрывок из пьесы Пьера Корнеля “Сид**”

**Дон Родриго**

Я подчинюсь тебе, но мысли не покину
Принять из рук твоих желанную кончину;
Затем, что даже страсть не может мне велеть.
О мной содеянном бесславно пожалеть.
Непоправимый миг, рожденный жарким спором,
Похитил честь отца, меня покрыл позором.

**Отрывок из пьесы Пьера Корнеля “Гораций”**

**Камилла**

Братоубийственной не похваляйся славой —
И дорог будешь мне, неверный и лукавый.
Зачем стране одной не служим я и ты?
Тебе готовила бы лавры и цветы,
В тебя вливала бы уверенность и силу,
С тобою говоря, как с братом говорила.

**Отрывок из пьесы Жана Расина “Андромаха”**

**Гермиона**

Поверил ты словам, что женщине влюбленной
Подсказывал ее рассудок помраченный?
Не должен ли ты был в душе ее прочесть,
Что, мучась от любви, она твердит про честь,
Что сердце и уста между собой в разладе?

**Отрывок из пьесы Жана Расина “Федра”**

 **Федра**

О нет! Все понял ты, жестокий!
Что ж, если хочешь ты, чтоб скорбь свою и боль
Я излила до дна перед тобой,— изволь.
Да, я тебя люблю. Но ты считать не вправе,
Что я сама влеклась к пленительной отраве,
Что безрассудную оправдываю страсть.
Нет, над собой, увы, утратила я власть.

**Отрывок из пьесы Жана Расина “Британник”**

 **Бурр**

Царица! Для чего не умер я вчера!
О, пусть Нерон рукой, спасительно жестокой,
Даст исцеленье мне от горечи глубокой!
Он Бурру показал, злодейство совершив,
Что с цезарем таким не будет Рим счастлив.

Теперь, когда рабочие группы собраны, они получают на каждый стол биографии Пьера Корнеля и Жана Расина и письменное задание. На столах также должна быть бумага для рисования и письма, цветные карандаши и ручки.

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ

ЗАДАНИЕ**

Прочитайте тексты, выписывая на отдельный рабочий лист имена или звания людей, названия организаций, имевших значение в жизни каждого из драматургов, а также названия географических мест, определявших их судьбу. Когда эта работа будет закончена, сыграйте в модную салонную игру того времени: нарисуйте “Карту души” каждого из драматургов. В центре будет он сам, а все остальное расположится в каком-то понятном вам смысловом порядке: слева или справа, снизу или сверху, близко или далеко, и будет занимать большее или меньшее место в этой карте. На эту работу у вас есть 7 минут.

**КОРНЕЛЬ, ПЬЕР** (1606–1684), французский драматург. Член Французской академии с 1647 г. Основоположник классицистской трагедии во Франции.

Родился 6 июля 1606 г. в Руане, в семье адвоката. По настоянию родных изучал право и даже получил адвокатскую практику, однако все интересы молодого Корнеля лежали в сфере изящных искусств.

В 1629 г. Корнель решился показать свой первый драматургический опыт — комедию в стихах “Мелита” — Гийому Мондори, руководителю театральной труппы Маре. И Мондори с успехом поставил “Мелиту” в Париже.

На творчество Корнеля обратил пристальное внимание кардинал Ришелье и даже включил его в число поэтов, писавших пьесы по плану самого кардинала. Однако Корнель довольно скоро вышел из этой группы: он стремился к поиску собственного пути в драматургии. Этот шаг имел серьезные последствия в жизни драматурга.

Пьеса Корнеля “Сид” (1636) оказалась переломной. Париж встретил спектакль театра Маре овациями. Появилась даже поговорка “Это прекрасно, как “Сид”. Однако многие мысли пьесы, особенно идеализация родового средневекового долга и личной доблести, отрыв от идей государственности, вызвали недовольство правящих кругов. Ришелье организовал бурное и широкое публичное обсуждение “Сида”, которое возглавила Французская академия. В знаменитом “Споре о Сиде” речь шла о допустимой степени свободы драматурга. Корнель был обвинен в нарушении канонов поэтики классицизма.

“Спор о Сиде” оказал большое влияние на Корнеля. С той поры в его трагедии прочно входит политическая проблематика. Практическое воплощение жестокого урока Академии яснее всего видно в пьесе “Гораций”. Она написана в 1639–1640 гг. в Руане, куда Корнель уехал для осмысления “Спора о Сиде”. Вернувшись в Париж в 1640 г., драматург отдал “Горация” в театр “Бургундский отель”.

Дальнейшая эволюция творчества Корнеля связана с периодом подготовки и самих событий Фронды (общественного движения во Франции против абсолютизма в 1648–1653 гг.). К этому времени относятся пьесы Корнеля так называемой второй манеры — “Родогуна” (1644), “Ираклий” (1647), “Никомед” (1651) и др. В центре сюжетных переплетений — борьба за власть. Политическая проблематика в трагедиях Корнеля “второй манеры” переводится в новую плоскость: демонстрации пагубности произвола и абсолютной власти. Образы тиранов, терпящих политический крах, оказались в этих пьесах глубже и интереснее, нежели характеры их положительных противников.

Во второй половине XVII в. зрительский интерес к пьесам Корнеля постепенно снижается. Он вновь уезжает в Руан и решает отказаться от занятий драматургией. Через семь лет, в 1659 г., Корнель возвращается в Париж по приглашению министра финансов Фуке. Последующие пятнадцать лет оказались последним этапом драматургического творчества Корнеля, в течение которого он написал несколько политических трагедий, не имевших у публики прежнего успеха. К этому времени французский театральный зритель обрел нового кумира — Жана Расина. Последние десять лет своей жизни Корнель для театра не писал, хотя и выпустил в 1682 г. новое собрание сочинений своих пьес.

Умер Корнель 1 октября 1684 г. в Париже, надолго пережив зенит своей славы.

**РАСИН, ЖАН** (1639–1699), французский драматург. Родился в г. Ферте-Милон, в семье чиновника местной налоговой службы. Его мать умерла в 1641 г. при родах. Отец женился вторично, но через два года умер совсем молодым, двадцати восьми лет от роду. Детей взяла на воспитание бабушка.

В возрасте девяти лет Расин стал пансионером школы в Бове, которая была связана с аббатством Пор-Рояль. В 1655 г. он был принят учеником в само аббатство. Проведенные там три года оказали решающее воздействие на его литературное развитие. Он учился у четырех выдающихся филологов-классиков той эпохи и под их руководством стал великолепным знатоком античности.

В 1660 г. Расин завершил образование в парижском коллеже Аркур. Примерно в это время у него появились связи в литературной среде, где он познакомился с поэтом Ж. де Лафонтеном. В том же году была написана поэма “Нимфа Сены”, за которую Расин получил пенсию от короля, а также две первые пьесы, никогда не ставившиеся на сцене и не сохранившиеся.

Считается, что первые из сохранившихся пьес — “Фиваида” и “Александр Великий” — он написал в 1664 и 1665 гг. В течение двух лет, последовавших за постановкой “Александра Великого”, Расин укрепил связи с двором, открывавшие путь к личной дружбе с королем Людовиком XIV. Драматург побудил прославленную актрису Терезу Дюпарк оставить труппу Мольера и перейти в театр “Бургундский отель”, где в 1667 г. она сыграла заглавную роль в его “Андромахе”.

Постановка в 1670 г. “Береники”, в которой заглавную роль исполнила новая ученица Расина мадемуазель Мари де Шанмеле, стала одной из придворных загадок. Утверждали, что в образах Тита и Береники Расин вывел Людовика XIV и одну из его фавориток, возможно, племянницу кардинала Мазарини. До 1677 г. Расин пишет много трагедий, и все они идут с успехом. Он становится главным любимцем французской публики.

“Федра” — последняя трагедия Расина. Постановка этой пьесы стала поворотным пунктом в его творческой судьбе. Его враги, руководимые герцогиней Буйонской, предприняли все усилия, чтобы провалить пьесу, обвинив Расина в безнравственности: героиня греческого мифа влюблена в своего пасынка. Второстепенному драматургу Прадону было поручено написать трагедию на тот же сюжет, и конкурирующая пьеса была поставлена одновременно с “Федрой” Расина, но провалилась. А пьеса Расина шла в театре со все возрастающим успехом.

Неожиданно Расин отказался от участия в полемике. Он женился на набожной Катрин де Романе, родившей ему семерых детей, занял должность королевского историографа вместе с Н. Буало. Единственными его пьесами за этот период стали “Эсфирь” и “Гофолия”, написанные по просьбе мадам де Ментенон (новой фаворитки короля) и разыгранные в 1689 и 1691 гг. ученицами основанной ею школы в Сен-Сире. Умер Расин 21 апреля 1699 г.

Когда задание выполнено, каждая группа демонстрирует свою карту, поясняя ее, а зрители записывают в тетради все мысли и связи, которые им самим до этого не приходили в голову. Эти листы понадобятся каждому в самом конце урока для выполнения финального задания. Все “Карты” развешиваются до конца урока на доске.

После этого все ученики рассчитываются на 1-й–4-й, и таким образом получается 4 новые группы. Каждая занимает отдельный стол. Теперь на каждый стол ложатся отрывки из пьес “Гораций” Корнеля и “Федра” Расина. А задания у каждой группы разные. На выполнение заданий отводится 12 минут (отрывки из пьес П. Корнеля “Гораций” и Ж. Расина “Федра” см. на диске, который будет приложен к № 8/2010 газеты “Искусство”. – Ред.).

**ЗАДАНИЕ ДЛЯ ГРУППЫ 1**

Прочитайте отрывки из пьес “Гораций” Корнеля и “Федра” Расина и найдите в них сходства и различия по следующим признакам:

• Время и место действия.

• Положение героев в обществе.

• Политическая ситуация, в которой действуют герои.

• Размер стиха.

**ЗАДАНИЕ ДЛЯ ГРУППЫ 2**

Прочитайте отрывки из пьес “Гораций” Корнеля и “Федра” Расина и найдите в них сходства и различия по признакам:

• Обстоятельства, которые заставляют страдать героев.

• Лексика (слова и обороты), которую используют герои.

• Мотивы, которые движут поступками героев.

**ЗАДАНИЕ ДЛЯ ГРУППЫ 3**

Прочитайте отрывки из пьес “Гораций” Корнеля и “Федра” Расина и выделите по одной реплике каждого героя: Горация и Куриация, Федры и Ипполита, где содержатся главные мысли каждого и их главное расхождение — противоречие. Расскажите о своем понимании сходного и разного в конфликте отрывков из “Горация” и “Федры”.

**ЗАДАНИЕ ДЛЯ ГРУППЫ 4**

Прочитайте отрывки из пьес “Гораций” Корнеля и “Федра” Расина и сделайте для каждого героя табличку:

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
|   | Черты, за которые героя можно уважать | Черты героя, которые могут вызвать сердечное сочувствие зрителя   | Черты, которые унижают достоинство героя | Черты героя, которые могут вызывать враждебные чувства зрителя |
| Гораций   |   |   |   |   |
| Куриаций   |   |   |   |   |
| Федра  |   |   |   |   |
| Ипполит  |   |   |   |   |

Объясните, какие противоречия заложены в характерах героев и в возможном зрительском восприятии.

Каждая группа выделяет выступающих по числу вопросов. Они рассказывают классу о результатах своих исследований. Их ответы коротко фиксируются каждым из учеников в тетрадях. Записи понадобятся нам для выполнения следующего задания. После этого все участники возвращаются в свои исходные группы, сформированные в самом начале, и каждая получает новое, одинаковое для всех, задание:

**ЗАДАНИЕ ДЛЯ ВСЕХ ГРУПП**

Многие исследователи прошлого считали, что творчество художника (поэта, писателя) может принадлежать только одному стилю и только одному художественному течению, а тем более — одно произведение! Но сейчас искусствоведы все чаще замечают, что даже в том случае, если черты одного стиля в произведении и во всем творчестве автора преобладают, то черты иных, сопредельных стилей все же просматриваются, дают о себе знать. Пожалуйста, сделайте следующее: используя “карты”, вывешенные на доске, и заметки, которые вы делали в тетрадях во время выполнения предыдущих заданий, найдите:

• черты классицизма и черты барокко в каждом из драматических отрывков, с которыми вы только что работали;

• черты влияния классицистической и барочной картины мира в каждой из биографий.

На эту работу у вас есть 10 минут.

(Если перед этим не было урока, посвященного правилам классицизма в драматургии, то на каждый стол выдается перечень правил. А если урок был, детям предлагается воспользоваться своими тетрадями.)

Когда работа выполнена, каждая группа оставляет основного специалиста у своего стола, а других членов команды отправляет в соседние группы, собирать идеи. На консультации с коллегами отводится 5 минут, после чего гонцы возвращаются к себе за рабочие столы с записями, сделанными во время бесед. Все группы получают предпоследнее задание.

Нужно нарисовать проект обложки к изданию пьесы Корнеля “Гораций” и пьесы Расина “Федра”, где отражалась бы двойственность каждой судьбы и произведения. Важно, чтобы ученики попробовали почувствовать, в какой изобразительной эстетике это уместно было бы сделать, согласуясь с эстетикой текста. На эту работу отводится 7 минут.

Затем все работы вывешиваются и рассматриваются. Группы возвращаются за свои столы и получают 2 минуты на совещание. Они должны выбрать одну (не свою) работу, которая показалась им наиболее точной и удачной. Необходимо выдвинуть не менее пяти аргументов в пользу своей точки зрения.

Обсуждением работ и аплодисментами друг другу занятие завершается.

**Урок № 7**

**Драматургия французского и русского классицизма**

Французский классицизм оказал огромное влияние на литературу и театр всех европейских стран. Но везде он был воспринят и переработан по-своему. В Россию классицизм пришел в такой удивительный момент ее истории, когда профессиональный театр только-только начал формироваться, и его развитие происходило невероятно высокими темпами.

Пьесы Сумарокова и Княжнина были написаны примерно через сто лет после пьес Корнеля и Расина. Но они вовсе не похожи на робкое ученичество. Трагедии русского классицизма обнаруживают яркую самобытность и принципиальную несхожесть с французскими образцами. Они впитывают сразу опыт предшествующих драматических произведений западного Возрождения и современные просветительские тенденции. Причем многие идеи просветительской литературы и театра русские авторы умудряются нащупать и реализовать раньше своих французских коллег. Поэтому нам кажется очень интересным, если мы имеем дело с детьми из гуманитарной школы, сравнить произведения французского и русского классицизма. Старшего французского трагика Корнеля сравнить со старшим русским — Сумароковым. А младшего французского Расина с младшим русским — Княжниным.

Для этой работы класс объединяется в две большие творческие группы, каждая из которых, в свою очередь, подразделяется на две рабочие подгруппы. Первая группа читает отрывки из пьес Корнеля “Полиевкт” и Сумарокова “Синав и Трувор”, вторая — “Британник” Расина и “Вадим” Княжнина.

**ЗАДАНИЕ 1**

**Первый этап работы**. Пожалуйста, прочитайте все вместе, можно даже потихонечку вслух, отрывки из двух предложенных произведений. И после этого поделите между собой работу: пусть одна группа попробует более подробно поработать с русской пьесой, а вторая — с французской.

***Второй этап работы***. Постарайтесь разобраться, что конкретно происходит в предложенных вам отрывках:

• Кем приходятся друг другу герои?

• Чего они добиваются друг от друга в предложенных фрагментах?

• Чего они хотят на протяжении всей пьесы?

• Какие серьезные события происходят в предложенных отрывках?

Попытайтесь реконструировать целостный сюжет пьесы и догадаться, какие основные события происходят на всем ее протяжении.

Аргументируйте свою точку зрения. Запишите коротко ответы на предложенные вопросы в рабочий лист.

***Третий этап работы***. Расскажите внутри своей группы, к каким выводам вы пришли, анализируя отрывки из произведений французского и русского авторов. И после этого уже вместе сравните два произведения по следующим параметрам:

• В чем схож набор героев этих пьес и чем он отличается?

• Какие из персонажей похожи по каким-то признакам (по каким?) и чем они отличаются друг от друга?

• Чем похожи сюжеты пьес и чем они отличаются?

• Чем похожи проблемы, которые рассматривают авторы, и чем они отличаются? Чем похоже и не похоже отношение персонажей пьес и авторов к сути этих проблем?

Кратко запишите свои выводы в рабочий лист.

Определите, кто от группы будет представлять каждый из фрагментов работы всему классу. Желательно, чтобы от каждой группы выступили 6 спикеров. Один представляет реконструкцию французской пьесы, второй — русской. И четыре человека представляют по одному из ответов третьего этапа работы.

На выполнение этой работы у вас есть 25 минут.

(Рабочий материал – отрывки из пьес П. Корнеля “Полиевкт” и А. П. Сумарокова “Синав и Трувор”, Ж. Расина “Британник” и Я. Княжнина “Вадим Новгородский” – на диске, который будет приложен к № 8/2010 газеты “Искусство”. – Ред.)

После завершения работы внутри групп каждая представляет результаты своих изысканий всему классу. Слушатели фиксируют совпадения и новые мысли. И затем уже в общем кругу обобщают мысли на тему о том, что же общего и разного в русских и французских классицистических трагедиях. Каждый участник фиксирует все наработанное в своей индивидуальной тетради.

Будем надеяться, что дети смогут в общем виде реконструировать сюжеты.

“Полиевкт”: Феликс, римский наместник в Армении, отдает свою дочь Паулину за местного вельможу Полиевкта, хотя она любит бедного римского воина Севера. Полиевкт принимает христианство и становится опасным для Рима, а Север, совершив подвиги, возвышается. Феликс решает казнить Полиевкта и выдать овдовевшую Паулину за Севера. Но Паулина стала христианкой, как и муж, а Север настолько благороден, что не может воспользоваться чужим несчастьем. Феликс раскаивается и обращается в христианство.

“Синав и Трувор”: Синав, российский князь, управляющий Новгородом, влюблен в дочь знатнейшего боярина Гостомысла Ильмену. Но она любит младшего брата князя — Трувора, и эта любовь взаимна. Гостомысл считает, что брак Ильмены с Синавом выгоднее, он разжигает в князе властолюбие, и тот отправляет брата в ссылку. Влюбленные кончают жизнь самоубийством. А Синав раскаивается в совершенных поступках.

“Британник”: Британник, законный наследник Римского престола, смещен с трона коварной мачехой Агриппиной, которая сделала императором своего сына Нерона. Она надеялась, что будет править страной и направлять сына. Нерон, женатый на Октавии, влюбляется в невесту Британника Юнию и хочет сделать ее своей наложницей. Агриппина понимает, что такие поступки опасны для трона и хочет удержать Нерона. Но самовластие и раболепие подлых советчиков вроде Нарцисса уже отравили его. Он обманывает не только Юнию и Октавию, но и своего наставника Бурра, и Агриппину, убивает Британника, которому обещал мир, и готовится устранить мать и всех, кто мешает его личной тирании.

“Вадим”: Вадим, новгородский полководец, уходит в дальний военный поход. В это время в городе вспыхнули беспорядки, и вече во главе с боярином Изведом решило призвать на княжение варяжского Рурика. Между Руриком и дочерью Вадима Рамидой вспыхивает любовь. Извед боится возвращения Вадима, потому что знает, что тот против единоличной власти, поэтому он настраивает Рурика против Вадима. Но Рурик хочет мира с отцом возлюбленной. Однако Вадим не может принять мир при условии, что Новгород теряет вечевое всенародное управление и отдает себя под власть тирана. Он не может простить дочери ее любви к единоличному властителю. Тогда Рурик предлагает народу решить, какой власти быть — народной или княжеской. Народ выбирает княжескую власть. Рамида, не желая выбирать между отцом и любимым, закалывается. Закалывается и Вадим, не в силах пережить выбор народа в пользу несвободы.

Очевидно, что действие пьес французских авторов отнесено в чужие страны, а точнее — в Рим и подвластные ему земли, как и положено по канонам классицизма. Действие русских пьес рассказывает о русской истории. И это для авторов принципиально важно. Они хотят понять собственную историю и истоки национальных характеров.

В первой паре пьес речь идет о любви послушных дочерей, которые не в силах противиться воле отцов, желающих заключить выгодные политические браки. Девушки любят одних, а их принуждают к замужеству с другими. Но у Корнеля Паулина находит в себе силы поставить долг повиновения сначала отцу, потом мужу выше душевной привязанности, а в русской пьесе Ильмена предпочитает смерть измене любви.

Во второй паре пьес речь идет об узурпации престола. В пьесе Расина Нерона на трон возводит мать, в пьесе Княжнина — бояре. Нерона власть портит быстро и неотвратимо: он готов на все, чтобы править самовластно и использовать власть для удовлетворения самых низменных своих желаний. А Рурика, кажется, власть испортить не способна. Он не верит наветам, не боится врагов. Он готов отказаться от престола в любой момент ради любви. Интересно, что и французская и русская пьесы названы именами противников властителей. Но у Расина Британник не становится реальным героем пьесы — он появляется на пару эпизодов, не совершает ровно никаких действий. Он лицо положительное и страдательное, но не герой — ни пьесы, ни политики. Другое дело Вадим — он, безусловно, главный герой трагедии Княжнина. Он борется за свободное волеизъявление граждан, против престола как такового, а не за то, чтобы на нем сидел законный или нравственный претендент. Но самое интересное, что Вадим, в отличие от Британника, не является идеальным человеком: он фанатично одержим своим политическим идеалом и готов обвинить Рурика в корысти только потому, что тот оказался на ненавистном ему месте. Он глух к страданиям собственной дочери и становится причиной ее гибели. А дочь между тем поступает так же, как Ильмена: она считает, что лучше погибнуть, чем делить в своем сердце любовь и долг.

Нам кажется особенно важным, чтобы участники работы, наряду со многими другими особенностями, заметили, что в русских трагедиях правда выглядит более сложной и неоднозначной, чем во французских. Конфликт между долгом и чувством оказывается мнимым. Те, кто провоцируют его, руководствуются ложными побуждениями. А те, у кого помыслы чисты, изначально не знают такого конфликта, а затем предпочитают гибель личностному раздвоению.

Мы не станем далее подробно обсуждать все сходства и отличия русских и французских пьес, но надеемся, что ученики, последовательно обсуждая все вопросы задания, заметят их еще очень и очень много.

**ЗАДАНИЕ 2**

На вторую часть занятия класс объединяется в 4 рабочие группы. Каждая работает с монологами Феликса “Послушайте меня, постойте, умоляю!” и Синава “Уже ты все теперь, судьбина, совершила”.

Пожалуйста, внимательно перечитайте монологи Феликса и Синава. Запишите в рабочий лист ответы на следующие вопросы:

• Какова тема монолога?

• Какое место монолог занимает в структуре эпизода?

• На какие части и по какому принципу можно разделить монолог?

• Сколько строк в монологе?

• Сколько предложений в монологе?

• Сколько простых предложений в самом длинном сложном предложении монолога?

• Сколько слов в самом коротком предложении монолога?

• Сколько слогов в самой длинной и самой короткой строке?

• Сколько раз какой знак препинания встречается в монологе?

• Выпишите все редко употребляемые слова, которые встречаются в монологе.

• Какие риторические фигуры и сколько раз встречаются в монологе?

После этого все группы делятся друг с другом своими наблюдениями. Каждый участник работы записывает в свою тетрадь все наблюдения, высказанные участниками диалога.

Очевидно, что тема каждого из монологов — раскаяние. Оба героя рассказывают о совершенном грехе, о последствии поступка, раскаиваются в совершенном и рисуют картины своей будущей жизни. Очевидно, что монолог Феликса намного короче. Он целен и динамичен. А монолог Синава огромен и разбит вставкой речи Гостомысла. Высказывания Феликса короче и действеннее. Его любимые знаки — восклицательные и тире. Синав многословнее, и в его речах важнее переживания, чем действия. Много запятых, точек с запятыми, есть двоеточия, многоточия, если появляются восклицательные знаки, то они стоят рядом очень густо. У Феликса предложение чаще всего равно строке. А у Синава 15 строк в одном предложении. У Расина строго держится шестистопный ямб, а у Сумарокова случается по тринадцать слогов в строчке. И хотя в одном случае мы имеем дело с переводом, а в другом с русским текстом, мы можем говорить о том, что русские монологи в гораздо большей степени насыщены устаревшими словами.

После фиксации особенностей монологов в кругу происходит общая дискуссия на тему, какой сюжет мог бы сегодня быть актуальным для воплощения в форме классицистической трагедии, и кто был бы героем, центральной фигурой этой трагедии. Важно помнить, что сюжет в любом случае выбирается из мифологического прошлого. Но из какого — русского, античного, какого-то еще? И какой именно сюжет сегодня звучит актуально? Каждый предложенный вариант обсуждается с точки зрения, какой — французский или русский — вариант эстетически больше подходит для конкретной стилизации.

После этого класс объединяется в рабочие пары, и каждая пара сочиняет стилизованный монолог избранного ею героя в манере французского или русского классицизма. Несколько набросков в конце урока зачитываются по желанию автора. Все тексты публикуются затем на стенде класса или в его постоянном издании.

**Урок № 8**

**Музей Мольера**

Урок “Музей Мольера”, как нам кажется, один из ключевых в предложенном цикле. Трагедии Кальдерона, Расина и Корнеля не слишком часто идут на русской сцене. Нельзя сказать, чтобы они принципиально повлияли на развитее русского актерского искусства и даже на развитие русской драматургии. А вот с Мольером дело обстоит иначе. Он появился на русской сцене почти тогда же, когда и на французской, и никогда не сходил с нее. У него учились и до сих пор учатся русские актеры и драматурги. Может быть, в России действительно стоило бы создать музей Мольера.

До начала урока учитель размещает на выставочных столах или стендах как можно больше иллюстративного материала, связанного с жизнью и творчеством Мольера: его портреты в жизни и ролях; портреты его близких и актеров труппы; гравюры, изображающие сцены из спектаклей мольеровской труппы; фронтисписы первых изданий; архитектурные постройки, связанные с жизнью Мольера.

В самом начале урока каждая пара учеников вспоминает как можно больше названий самых разных музеев Москвы, России и мира. Выходя к доске, гонец от каждой пары пишет название какого-то одного музея. Выходить нужно быстро, один за другим, чтобы ритм не нарушался и движение ни на секунду не прекращалось. Повторяться нельзя. Затем, объединившись в четверки по две парты, ученики стараются изобрести как можно больше принципов, по которым можно разделить музеи на группы и виды. Каждая группа по очереди называет по одной идее, и так по кругу до исчерпанности: художественные галереи, диорамы, музеи одной картины, ландшафтные заповедники, музеи, где все можно трогать руками, и др. — чем больше, тем лучше. Все идеи, даже самые невероятные и фантастические, фиксируются на доске. После этого идеи коллективно классифицируются: тема и тип коллекции; занимаемая территория; принципы экспонирования; адресат; хозяин и т. д.

Теперь весь класс делится на 6 групп. При этом четвертая и пятая группы предупреждаются, что между ними необходимо теснейшее сотрудничество. Каждая группа получает для изучения текст об одном из периодов жизни и творчества Мольера. Четвертая и пятая группы получают текст об одном периоде. Но так как он очень велик (это расцвет, кульминация творчества), его необходимо разделить (фрагменты 4а и 4б выдаются обеим группам, но каждая сначала работает со своим). Каждой группе необходимо подготовить рассказ о прочитанном для других групп. Надо выбрать самое важное, самое интересное и запомнить. После изучения фрагментов следует набросать первичные идеи экспонирования: как и что будем показывать в музее Мольера, адресованном российскому посетителю. На эту работу дается 10 минут.

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ**

ФРАГМЕНТ 1

**Жан Батист Поклен (сценический псевдоним — Мольер) (1622–1673)** родился в семье придворного обойщика 13 января 1622 года. Впоследствии отец получил звание королевского камердинера и закрепил его за старшим сыном. На доме, где родился Жан Батист, были изображены гирлянды обезьян на апельсиновых деревьях, за что потом мальчика с подвижной мимикой и дразнили обезьяной из обезьяньего дома.

Мольеровская Франция, Франция Людовика XIV, — страна абсолютной монархии и политического бесправия буржуазии. Первая половина царствования — роскошные праздники в Версале и театральные представления; вторая половина — молебны и гонения на театр. Даже самые благополучные годы правления Короля-солнце были годами бесконечных народных волнений и мятежей. А конец века — глубокая политическая реакция. В 1697 г. был закрыт театр итальянской комедии, а французские театры закрывали много раз. Основной период творчества Мольера приходится на эпоху самых жестоких гонений на деятелей искусства.

Мольер всегда остро чувствовал и переживал свою принадлежность к бесправному сословию. Влиятельные враги и влиятельные друзья не забывали напоминать ему об этом на протяжении всей жизни. Он знал, что должен приспосабливаться к законам жизни и искусства, которые диктовались веком. Правила классицизма были обязательны для всех, и на словах Мольер с ними соглашался. Но в текстах его пьес можно найти немало погрешностей против классицистических правил. Мольер расшатывал рамки жанров и их сословные ограничения, нарушал законы единств, а заодно и все прочие, когда этого требовал замысел пьесы и ее художественная правда. Герой одной из его пьес о театре, близкий самому автору, говорит намеренно вызывающе: “Величайшее из правил — нравиться публике”.

Михаил Булгаков, опираясь на работу первого биографа Мольера, Гримаре, живо рисует картины детства Жана Батиста. Мальчик, по легендам, собранным вскоре после смерти великого актера и драматурга, родился в необычной семье: **отец Жан Поклен** был добропорядочным представителем буржуазии, а **мать Мари Крессе** — женщиной со странностями, по представлениям ее круга. Она читала книги! Читать книги и мечтать в среде, где вырос Жан Батист, было не принято. Но мальчик пошел в мать и **деда Луи Крессе**. Мать умерла, когда Жану не было 10 лет. И дед, Луи Крессе, стал одной из значительнейших фигур в его жизни. Он, к великому неудовольствию отца, водил мальчика по театрам, причем приобщил ребенка ко всему многообразию театрального мира — от балаганных шарлатанов до знакомства с изысканным актером главного театра Франции, “Бургундского отеля”, Бельрозом.

Маленькому Жану Батисту нравились площадные комедианты, он любил знаменитого исполнителя фарсов **Жана Тарабена.** А повзрослев и окончательно посвятив себя театру, брал уроки у итальянского Скарамуша — Тиберио Фьорилли. Поэт и теоретик классицизма **Жан Буало** (который, несмотря на эстетические разногласия, был другом драматурга) считал, что Мольер унижает свой талант, опускаясь до фарса. Но именно опора на народные корни в литературной комедии позволила Мольеру стать Мольером.

По легенде Гримаре, в 14 лет Жан Батист впервые серьезно расстроил своего отца, признавшись, что гораздо больше хочет учиться, чем помогать в торговых делах. Но дед придал делу мирный оборот, объяснив Поклену-старшему, что полезно иметь своего адвоката в торговой семье. И в 1635 г. Жан Батист был отдан в **Клермонский колледж** — лучшую парижскую иезуитскую школу, где учились самые знатные и богатые юноши. Там он познакомился и подружился с незаконнорожденным сыном важного финансового чиновника Люилье — **Шапелем.** В доме Шапеля юношам, к коим примкнул и знаменитый поэт и дуэлянт Сирано де Бержерак, давал частные уроки замечательный ученый Пьер Гассенди. Он был одним из наиболее образованных и внутренне свободных людей своего века. Фи лософ, физик и математик, знаток языков, “он начал свои занятия с изучения Аристотеля и, изучив его в полной мере, в такой же мере его возненавидел. Затем, познакомившись с великой ересью поляка Николая Коперника, **Пьер Гассенди** всей душой возлюбил Коперника. Гассенди был очарован великим мыслителем Джордано Бруно, который в 1600 году был сожжен на костре за то, что утверждал, что вселенная бесконечна и что в ней есть множество миров” (М. Булгаков. Жизнь господина де Мольера).

Гассенди был поклонником философской школы эпикурейцев и учил своих учеников, что оплот счастья — здоровое тело и спокойная душа, а душа бывает спокойна, когда человек не поступается своей совестью. Жизнь он любил больше теорий и поэтому, когда понял, что за публикацию труда с критикой в адрес Аристотеля ему грозит тюрьма, а возможно, и смерть, публиковать труд не стал. Но догматизм мышления из своих учеников вытравил навсегда.

Школа Гассенди сказалась и на художественном методе Мольера. “Теоретики классицизма, опираясь на рационалистическую философию Декарта, считали разум непререкаемым авторитетом, верховным судьей в художественном познании; Мольер, как последователь философа-материалиста Гассенди, утверждал, что в основе знания лежат ощущения и чувственный опыт”, — пишет исследователь творчества Мольера И. Гликман.

**ФРАГМЕНТ 2**

**Жан Батист Поклен (сценический псевдоним — Мольер**) в возрасте 16 лет принял присягу на вступление в должность королевского обойщика, в 1639 г. окончил Клермонский колледж, а в 1641 г. выдержал экзамен на звание адвоката. И тут для его отца началась эра новых огорчений. Вероятно, в 1640-е гг. Мольер познакомился с актрисой **Мадленой Бежар**, которая была много старше его по возрасту. Вероятно также, что в 1642 г., сопровождая короля в поездке по югу Франции, он встретился с труппой Бежар и, исполнив государственные обязанности, не возвратился в Париж, а пропал примерно на полгода. Вернувшись, Жан Батист объявил отцу, что ни обойщиком (как родитель), ни адвокатом быть решительно не собирается. Он отказался от отцовских привилегий королевского обойщика и подписал с семьей Бежар контракт о создании “Блестящего театра”. С этого времени вместо отцовской фамилии Поклен он принимает псевдоним Мольер.

В семье Бежар к этому времени произошли довольно странные события, которые в дальнейшем оказали серьезное влияние на жизнь Мольера. Мадлена провела несколько месяцев в уединении в деревенском доме своей матери Мари Эрве. В доме появился младенец женского пола, зарегистрированный в церковной книге как сестра Мадлены и дочь ее 50-летней матери. Малышка осталась в деревне, и Мольеру о ее рождении, скорее всего, ничего не было известно. Когда Мадлена вернулась в Париж, ее братья и сестры вступили в новую парижскую труппу, организованную Мольером.

Опытных актеров, кроме Мадлены, в труппе не было, один актер был хром, другой картав. Денег тоже не было. Небольшую помощь оказал Поклен-старший, но ее не могло хватить на нужды новорожденного театра. Мольер был уверен в успехе и начал мостить мрамором тротуар перед арендованным зданием, полагая, что иначе аристократам в каретах будет неудобно высаживаться у театра. Труппа пыталась утвердиться в трагическом репертуаре, но публика осмеивала притязания актеров. К зиме 1645 г. театр окончательно разорился, а Мольер оказался в долговой тюрьме Шатле. Оттуда его выкупил, разумеется, отец.

Неудачи не подкосили его веры в себя. Оказавшись на свободе, Мольер, а также Мадлена и ее верные сестры и братья, примкнули к бродячей труппе Шарля Дюфрена. Провинциальные скитания длились 13 лет: с 1645 до 1658 года — Бордо, Ажан, Тулуза, Альби, Каркассон, Нант, Пуатье, Ангулем, Шатору, Лимож, Монпелье, Нарбонна, Кагор. Это было время великого ученичества: время трудное и счастливое. Местные власти часто запрещали спектакли. В провинции приходилось бороться с конкурентами, но также и учиться у них. Среди этих конкурентов были и итальянцы, играющие в традициях комедии дель арте. Доподлинно известно, что их представления Мольер видел в Лионе. И к их творчеству он присматривался с особенным вниманием.

Во время длительных гастролей Мольер пересмотрел свои взгляды на собственное место в театре. В парижский период он играл роли героев-любовников, для чего никак не был приспособлен. У него не было того, чего ждала от героя публика, — высокого роста, правильных черт лица, сладкого голоса. Однако Мольер не был трагическим актером не только из-за особенностей фактуры. Он не был им главным образом потому, что не мог принять фальшиво-пафосную манеру трагической игры, характерную для его времени. А публика не понимала простоты, и должно было пройти немало времени, чтобы это случилось.

В труппе Дюфрена Мольер начинает играть комические роли — и тут ему сопутствует неизменный успех. Его клоуны поначалу списаны с самых простых фарсовых фигур, но со временем становятся все сложнее и сложнее. Грубость и простота французского фарса соединяются с лирикой и многообразием итальянских традиций. Типаж комедийного слуги развивается и усложняется на всем протяжении творчества Мольера. Уже после 1658 г. появляются классические образцы таких героев. Маскариль (“Смешные жеманницы”) — первый итальянский типаж у Мольера, потом Сганарель (“Дон Жуан”), потом Скапен (“Плутни Скапена”). Первый совсем без мозгов, но зато очень деятельный и обаятельный. Второй — ленив и философичен: когда не обманывают его, он обманывает себя сам. Третий — сущий демон интриги и хозяин положения.

В 1650 г. Дюфрен передал Мольеру руководство труппой. И в этом же году труппу берет под свое покровительство **принц де Конти.** Около этого времени Мольер решил создать свой оригинальный репертуар и начал писать пьесы. Первые его произведения — сценарии по образцу комедии дель арте: **“Летающий доктор”,** “**Ревность Барбулье**”. А с 1655 г. появляются авторские комедии. **1655 г. — “Шалый, или Все невпопад”**, **1656 г. — “Любовная досада**”. Примерно в это время в труппе появляется очень юная актриса — **Арманда Бежар**, считавшаяся сестрой Мадлены. В труппе играют сестры и братья Бежар, супруги Дебри, супруги Дюпарк.

Мольеровская труппа становится лучшей в провинции, и конкуренты разбегаются, оказавшись у нее на пути. Благосклонность супруги принца де Конти — большая удача. В замке положение труппы укрепляется окончательно: благодаря высоким покровителям появляются хорошие декорации и костюмы, хорошие повозки и лошади, выгодные предложения. И новые странствия: Монпелье, Пезенас, Лион, Бордо, Безье, Дижон, Гренобль, Руан.

**ФРАГМЕНТ 3**

**Жан Батист Поклен (сценический псевдоним — Мольер)** в 1657 г. – глава труппы странствующих комедиантов. В 35 лет вместе с главной актрисой своего театра Мадленой Бежар он начинает готовить почву для возвращения в Париж. И **24 октября 1658 г. труппа Мольера играет в Лувре перед королем**. В зале — потенциальные конкуренты, актеры “Бургундского отеля”. Представление начинается трагедией Корнеля “Никомед”. И в зале возникает легкое недоумение. Чем труппа покорила провинцию? Актеры явно уступают бургундцам в исполнении трагедий. Мольер отлично понимает это, но этикет не позволяет начинать выступление с комедии. У него заготовлен сюрприз для двора и соперников. Снимая трагический костюм и парик, он объявляет, что сейчас будет показана его собственная **комедия “Влюбленный доктор”.**

Важно помнить, что громко смеяться у аристократической публики Франции считалось неприличным. Но зал не устоял. Не устояли и королевские особы. Булгаков в своем романе “Жизнь господина де Мольера” пересказывает легенду о том, что дофин смеялся так неудержимо, что ему пришлось прятаться за кресло, чтобы соблюсти хоть какое-то подобие приличий. Актеры добились желаемого. Король распорядился оставить труппу в Париже, отдать под покровительство дофина и отвести помещение в Пти-Бурбоне, то есть в малом Бурбонском дворце.

В 1659 г. труппа пополнилась новым актером, ставшим верным летописцем труппы Мольера. Его имя **Лагранж,** ему мы обязаны большим количеством наших знаний о Мольере. В этом же году появилась первая парижская комедия Мольера — “**Смешные жеманницы**”, и сразу начались неприятности.

В пьесе под видом наивных и не слишком умных провинциалочек выведены содержательницы модных парижских салонов. Это были великосветские дамы, помешанные на соблюдении правил этикета, считавшие себя знатоками искусства и навязывавшие обществу вычурный и неестественно возвышенный стиль общения. Дамы сильно обиделись и стали добиваться запрещения комедии. Современники писали, что “оригиналы добивались запрещения копий”. Но королю комедия понравилась, он защитил Мольера, а обида недоброжелателей укрепилась.

Главный удар ожидал Мольера и его труппу 11 октября 1660 года. Придя на репетицию, актеры не обнаружили Пти-Бурбона. Здание было стерто с лица земли господином де Ратабоном, суперинтендантом королевских строений. Оказывается, это было сделано в связи с плановой реконструкцией Лувра. Король был на стороне Мольера, и театру предоставили новое и лучшее помещение в Пале-Рояль. Правда, оно требовало капитального ремонта, на который ушло три месяца. Однако Мольеру и Мадлене удалось поддержать актеров и сохранить театр.

Новые жаркие бои разгорелись в 1663 г. вокруг пьесы “Урок женам”. Мольера обвиняли в проповеди безнравственности, хотя он всего лишь отстаивал право молодых заключать брак по любви. В ответ на нападки он написал пьеску о театре “Критика “Урока женам”, и тут началась настоящая война. Враги Мольера пользовались бесправностью актера — человека из третьего сословия. Если на ночной улице на главу труппы нападали с палками в руках дворяне, чьи лица были скрыты темнотой, он не мог ни защищаться, ни жаловаться.

Герцога де ла Фейяда убедили, что Мольер именно его вывел в качестве глупого маркиза. “Герцог с лицемерной приветливостью подозвал к себе Мольера. И когда Мольер согнулся перед ним в поклоне, ла Фейяд схватил его за голову, прижал к себе и стал тереть о свой камзол, на котором вместо пуговиц были остро ограненные бриллианты. Когда несчастному удалось вырваться, у него лицо было в крови. Всеобщее веселье”.

В 1662 г. Мольер понял, что бесконечно влюблен в Арманду и после долгих раздумий и колебаний решил заключить с ней брак. Ему сорок, ей двадцать. Верная помощница Мольера Мадлена, считавшаяся до той поры старшей сестрой Арманды, оказала сильное сопротивление. Прежде она легко относилась к увлечениям Мольера. Тут вышло иначе. Кто же такая была Арманда на самом деле? Трагик “Бургундского отеля” Монфлери пишет королю донос, где говорится, что Арманда — дочь Мадлены Бежар и Мольера. По хронологии событий и странным обстоятельствам рождения Арманды это возможно. Горы исследований не проливают света на эту тайну, а лишь запутывают дело. Ясно одно — Мольер и не предполагает, что младшая Бежар близка ему по крови.

Король игнорирует донос Монфлери. Брак в 1662 г. заключен. В 1664 г. у супругов родился сын Луи, крестник короля, а в 1665 г. — дочь, маленькая Мадлена. Все Бежары и Мольеры по-прежнему живут в одном доме. А вокруг их семьи начинают множиться самые ужасные слухи и наговоры, которые со временем только разрастаются. Брак Мольера оказывается несчастливым. Арманда поняла, что не любит Мольера, а главное — не понимает его и не может быть ему другом и помощником, каким была Мадлена Бежар. Супруги ссорятся, примиряются и снова ссорятся. Но короля, согласившегося стать крестным отцом первенца супругов Мольер, это не волнует. Он хочет праздников!

Король любил большие дворцовые праздники, любил танцевать в балетных номерах. Для него Мольер начал писать комедии-балеты: “Версальский экспромт”, “Принцесса Элиды”, “Дворец Альчины”, “Докучные”. Музыку пишет придворный композитор Жан Люлли. В 1664 г. для фаворитки короля Луизы Лавальер затевается грандиозный праздник “Увеселения волшебного острова”. После праздников Мольер очень серьезно заболел — у него открылось легочное кровотечение.

**ФРАГМЕНТ 4 А**

**Жан Батист Поклен (сценический псевдоним — Мольер)** в 1660-е гг. вступает в пору расцвета своего драматургического творчества. Именно теперь складывается высокая комедия характеров, созданная Мольером. Эта комедия основана не на смешных положениях, в которые попадает герой, и не на трюках, хотя все это в ней, безусловно, присутствует. Эта комедия основана на том, что герой — человек, достойный сочувствия, но в его сознании поселяется гипертрофированная идея-фикс. И из-за этой идеи он становится косным, негибким, глухим. Именно эта идея-фикс делает его нелепым и смешным, а иногда и страшным. Каждый из таких героев наследует какую-либо черту или жизненное обстоятельство автора: это мещанин, обуреваемый страстью к учению и обираемый дворянами; Жорж Данден, наказанный за желание жениться на молоденькой женщине; непримиримый правдолюбец Альцест, наживающий бессчетное количество врагов из-за страсти обличать пороки.

Исследователь мольеровского творчества И. Гликман обращает внимание на то, что современные Мольеру критики не понимали сложности и двойственности характеров главных героев комедиографа. Они были склонны видеть неправдоподобие там, где герои эту сложность обнаруживали. Гликман пишет: “Современные Мольеру критики воспринимали безмолвное бегство Арнольфа (“Школа жен”) как чрезмерно резкий драматический акцент, как выражение сильного внутреннего потрясения, что якобы несовместимо с законами комедийного жанра”.

Может быть, одним из наиболее тонких и точных интерпретаторов Мольера был великий русский актер XIX века Михаил Семенович Щепкин. Он сыграл почти всех персонажей, которых великий комедиограф написал для себя, руководствуясь выведенной еще в молодости заповедью: “Играя злого, ищи, где он добрый”. И в исполнении русского актера даже скупец Гарпагон приобретал человечные черты и оказывался достойным не только осмеяния и порицания, но и сочувствия.

Исключением из этого ряда персонажей, наделенных чертами автора и достойных горестного сочувствия, у Мольера оказываются только двое — Тартюф и Дон Жуан. Но каждый по-своему. Первый, бесспорно, единственный и смертельный враг автора. Лицемер Тартюф страшен. Что же касается Дон Жуана, то это наиболее сложный из мольеровских характеров, не укладывающийся ни в какую схему. Пьеса о Дон Жуане наиболее философична, и назвать ее комедией нельзя. Хотя и все пьесы 1664–1669 гг. трудно однозначно причислить к комедиям.

Над “**Тартюфом”** Мольер работал пять лет: он начал в 42 года и закончил в 47. Пьеса была направлена против Общества святых даров, которому именно в это время начинает покровительствовать королева-мать Анна Австрийская, а затем и вторая супруга короля госпожа де Ментенон. Общество святых даров было создано, когда Жану Батисту было всего восемь лет. Но именно теперь оно окрепло и обрело огромное влияние. Члены этого общества требовали отмены свободы вероисповедания, они проникали в богатые дома и собирали компрометирующие материалы против различных людей, обвиняя их в ереси, политической неблагонадежности или прелюбодеяниях. Если последние оказывались осуждены, доносчики получали значительную долю их имущества. В культурной стране запылали костры инквизиции. Жгли поэтов и философов.

И в это время Мольер написал пьесу, главным героем которой стал явный адепт Общества — Тартюф. Причем фигура эта выписана так, что ничего кроме отвращения вызвать не может. Святоши потребовали запрещения пьесы, и король, который уже успел похвалить ее, вынужден был уступить. Настоятель церкви Святого Варфоломея Пьер Руле пишет о Мольере: “Дьявол, облеченный плотью, возымел столько нечестия и мерзости, что сатанинским своим разумением породил пьесу в посмеяние Церкви и поношение всего что ни на есть самого святого. За такое святотатственное и нечестивое посягательство повинен он смертной казни, примерной и прилюдной, и самому огню, предвестнику адского пламени”.

Мольер переделал пьесу. Теперь главный герой не ходит в рясе, он теперь разорившийся дворянин, и его зовут Панюльф, а пьеса называется “Обманщик”. В 1666 г. умерла Анна Австрийская, и Мольер попросил короля разрешить постановку. Король разрешил и покинул Париж, не дождавшись премьеры. После первого же представления пьеса была запрещена первым президентом парижского парламента Ламуаньоном, и даже театр приказано было закрыть и оцепить. Мольер послал королю жалобу, которую тот обещал рассмотреть по возвращении. Но враги Мольера нанесли удар раньше. Архиепископ Перефикс объявил, что отлучит от церкви не только тех, кто будет играть пьесу, но и тех, кто будет ее смотреть. И тут король оказался бессилен, потому что он был первым прихожанином парижской епархии и власть архиепископа распространялась и на него.

Только 6 февраля 1669 г. третья редакция “Тартюфа” была наконец разрешена. В это время позиции короля после удачных военно-политических акций были сильны, а “церковный мир”, заключенный между католиками и гугенотами под давлением Рима, ослабил позиции иезуитов и Общества святых даров.

В “Тартюфе” использовано много разнообразных приемов: фарс, комедия интриги, бытовая комедия, комедия нравов, но прежде всего это комедия характеров. И ЛИЦЕМЕРИЕ Тартюфа здесь — страсть. Это так сильно сгущено, что финал отдает трагедией.

Облагодетельствованный хозяином дома Оргоном, безвестный нищий в монашеском балахоне разрушает счастливую семью. Он ссорит сына с отцом, преследует любовными домогательствами жену хозяина, добивается брака с дочерью, отдавшей свое сердце другому. А когда его интриги оказываются раскрыты и выставлены на всеобщее обозрение ангелом-хранителем семейства — служанкой Дориной, начинается самое страшное. Оказывается, Тартюф собрал против наивного хозяина такие компрометирующие материалы, что честный и невинный человек должен выглядеть перед королевским судом бесспорным преступником. Семье остается только бежать, оставив все свое состояние Тартюфу. И тут появляется “бог из машины”, как говорили греки, в образе королевского посланника. Оказывается, Тартюфа давно разыскивает правосудие. Это его, а не оклеветанного Оргона, ждет кара.

Нарочитая условность развязки только усиливает чувство трагизма и безысходности. Да, вполне возможно, что король мудр и справедлив. Но кому не ясно, что силы короля не так уж велики в борьбе с тартюфами?

По иронии судьбы, именно в 1665 г. труппе Мольера было присвоено наименование “труппы короля”. Это обязывало выполнять заказы двора, но защищало от гонений и запретов на драгоценные для Мольера произведения.

**ФРАГМЕНТ 4 Б**

Не успел отбушевать первый скандал вокруг “Тартюфа”, как Мольер уже выпустил новую пьесу, возмутившую святош. Это “**Дон Жуан**”, сыгранный 15 февраля 1665 года. Интерпретаторы и критики пьесы теряются в догадках: кто он — центральный герой этой пьесы? Легендарный средневековый совратитель и богохульник, именем которого названа пьеса? Современный молодой дворянин, разочаровавшийся решительно во всем? Эпикуреец и материалист философ Гассенди? Беспрестанно меняющий маски комедиант Мольер? Кем бы он ни был, небеса терпят его до тех пор, пока он не надевает маску благопристойного человека, послушного сына церкви и общества. Вот тут-то терпению Господа приходит конец.

Может быть, мысль автора в том, что прелюбодей, буян, материалист, актер — хоть и грешные, но дети Божьи. И только лицемер, тот же Тартюф, — исчадие ада, которому нет места ни на земле, ни на небе. Не удивительно, что и эта пьеса была запрещена под страхом отлучения. Некий Барбье д’Окур (псевдоним Рошмон) пишет очередной пасквиль: “Если цель комедии — исправлять людей, развлекая их, то замысел Мольера — губить их, потешая. Он превратил комедию из добродетельной девицы в притворщицу. Мольер, наряженный Сганарелем, издевается над Богом и чертом, играет с небом и адом, смешивает порок и добродетель”.

Чтобы спасти театр, Мольер вкладывает деньги в постановку молодого неизвестного автора Жана Расина “Александр”, но уже после генеральной репетиции тот передает свою пьесу в “Бургундский отель”. Финансовые дела подорваны и оскорбление велико.

В 1666 и 1667 гг. Мольер пишет бесконечные комедии-балеты для развлечения двора: “Мелисерта”, “Комическая пастораль”, “Любовь-живописец”, а любимые драматургом произведения не могут встретиться со зрителем. В доме появился подросток — сын умерших актеров “Бургундского отеля” **Мишель Барон**. Мольер забрал его из детской труппы госпожи Розен, где мальчик выполнял технические фокусы. Мольер верит в его дарование, Арманда ревнует как актриса. Мольер пишет для Мишеля роль Миртила в комедии-балете “Мелисерта”, которым должны завершаться очередные королевские праздники. Арманда отодвинута на второй план!

“Перед самым представлением Арманда дала пощечину Барону. Гордый, как дьявол, мальчишка бросился к Мольеру и заявил, что уходит из труппы. Директору еле удалось его уговорить не срывать хотя бы премьеру. Барон сыграл, а затем имел смелость обратиться к королю, пожаловаться ему на Арманду и просить разрешения уйти из мольеровской труппы. Король позволил” (М. Булгаков). В 1670 г. повзрослевший Мишель Барон вернулся, и былая вражда с Армандой переросла в сильное взаимное увлечение. Враги Мольера были очень довольны происходящим. Прямо на сцену они выносили не только литературную полемику, но и сплетни о его домашней жизни.

Невзирая на глухой запрет “Тартюфа” и “Дон Жуана”, Мольер пишет одну за другой пьесы, в которых смех едва ли не отступает перед горечью. В этих пьесах очень жестко ставятся проблемы отношений человека и светского общества, личности и власти.

В 1666 г. написан “**Мизантроп”**. Пьеса о безумном правдолюбце, обличающем пороки общества, о правдолюбце осмеянном, оплеванном и оклеветанном. Альцеста играл Мольер. 1668 г. — “Амфитрион”, “Жорж Данден”, “Скупой”.

**“Жорж Данден”** — история о том, что старику не стоит рассчитывать на любовь молодой, а мещанину — на любовь дворянки. Пусть она изменяет, позорит и дурачит его — во всем виноват он: “Ты сам этого хотел, Жорж Данден” — вошло в поговорку. Жоржа Дандена играет Мольер.

**“Скупой”** — сюжет, невероятно популярный во все времена. Эту историю рассказывали, например, древнеримский комедиограф Плавт (“Кубышка”) и Шекспир (“Венецианский купец”). Но с каждым веком она становится все печальнее и печальнее. Мольеровский герой как никто из его предшественников хорошо понимает, что цена его личности, раз он мещанин, точно равна цене его золота. И ни для какой другой мысли места в его сознании практически не остается. За потерянный клад он готов казнить слуг, сына и даже самого себя. Скупца Гарпагона играет Мольер.

“**Амфитрион”** — история о том, что любой рабовладелец рано или поздно окажется в роли раба и должен будет благодарить своего господина за то, что тот посетил постель его жены. Это переделка пьесы римского драматурга Плавта о том, как Юпитер чуть не свел с ума полководца Амфитриона, явившись его жене Алкмене в облике ее мужа Амфитриона, в результате чего был рожден Геракл.

Пьеса написана в то время, когда развивался роман Людовика XIV с маркизой де Монтеспан, чей муж был на время посажен в Бастилию, чтобы не мешался.

Стихи комедии говорят о сути дела так прямо, что добавить к ним нечего:

Постыдного для высших не бывает.
Достойным делать все способность нам дана:
Ведь от того, кто их свершает,
Меняют вещи имена.

\* \* \*

С Юпитером дележ
Бесчестья не приносит.
Признав теперь, что твой соперник — царь богов,
Гордиться можешь ты и звать себя счастливым.

Однако Амфитрион у Мольера, судя по всему, особенно счастливым себя не чувствует. Он теряет способность говорить и молчит две последние сцены. Его слуга Созий намекает героям и зрителям: говорить что-либо в подобной ситуации бестактно.

Но кончим речи, господа,
И разойдемся все под сень родного крова:
О всем подобном иногда
Умей не говорить ни слова.

И. Гликман приводит в связи с этим цитату из Ларошфуко: “Короли чеканят людей, как монету: они назначают им цену, какую заблагорассудится, и все вынуждены принимать этих людей не по истинной стоимости, а по назначенному курсу”. Эту грустную шутку в данном случае можно отнести как к цене, назначенной Юпитером Амфитриону, так и к цене, назначенной Людовиком Мольеру.

**ФРАГМЕНТ 5**

**Жан Батист Поклен (сценический псевдоним — Мольер**) в 1670 г. после оглушительного успеха пьесы “Тартюф”, которая в течение пяти лет была запрещена церковниками и наконец увидела свет, написал одну из своих лучших и наиболее известных пьес — “**Мещанин во дворянстве”**. Принято считать, что это смешная комедия-балет, хотя трудно сказать, что смешного в одиночестве ее главного героя г-на Журдена. Этот мещанин наивно желает получить образование в преклонном возрасте, он искренно потрясен тем, что стихи отличаются от прозы. Он отдает последние гроши учителям-шарлатанам, он кормит за свой счет никчемных разорившихся дворянчиков, чтобы они ввели его в образованное общество. Он готов испортить жизнь своим детям, лишь бы они вошли в дворянское образованное общество. И за это он публично выведен шутом, осмеян, избит палками. И нет ни одного человека, включая жену, кто бы посочувствовал ему.

Можно ли принять версию, что автор согласен с моралью, проповедуемой г-жой Журден и выраженной русской пословицей “не в свои сани не садись”? Если бы автор думал именно так, трудно было бы объяснить все главные поступки, совершенные им в жизни. Он, мальчик из мещанской среды, отказался работать в лавке отца и упросил отдать его учиться в лучший парижский колледж. Получив образование, он отказался от престижной должности королевского обойщика и от доходной профессии адвоката и отправился странствовать с труппой нищих комедиантов. Став модным парижским актером и драматургом, он нажил множество врагов благодаря наивному желанию всегда писать о том, во что он искренно верил, и неумению сгибаться перед сильными мира сего. И, как всегда, главного чудака комедии, господина Журдена в пьесе “Мещанин во дворянстве” играет Мольер.

В этом же году произошел разрыв между Мольером и композитором Люлли, с которым прежде создавались комедии-балеты для придворных увеселений. Король в эту пору больше благоволил композитору, нежели драматургу.

1672 год стал для Мольера годом тяжелых испытаний и предвестием конца. 17 февраля умерла его бывшая первая актриса и верная помощница Мадлена Бежар. Летом скончался старый друг философ Ламот ле Вайе. В сентябре — маленький сын Арманды Бежар и Мольера Пьер.

В 1673 г. Мольер написал последнюю пьесу— **“Мнимый больной”**. Драматург создал целую серию пьес, посвященных врачам-шарлатанам, поэтому медики ненавидели его так же сильно, как и святоши. Мольер был тяжело болен: он давно страдал от туберкулеза, и, вероятно, у него был рак желудка. Он на себе испытал все мучения, которые могут причинить человеку врачи-невежды, и в последнее время отказался от их услуг. Мольер знал, что скоро умрет, но не хотел отказываться от роли Аргана в своей последней комедии.

Комедия осмеивала не только и не столько врачей, сколько саму хворь и тех, кто ей поддается. И Мольер сыграл эту роль — целых четыре раза. Последний раз — 17 февраля 1673 года. Еще на сцене он почувствовал себя плохо, но довел спектакль до конца. Домой его отнесли на носилках. Арманда бросилась искать врача, потом священника. Никто не согласился прийти. Она бегала по городу в поисках помощи всю ночь, а актер Мишель Барон, которого когда-то Мольер взял в дом, сидел с умирающим. Утром 18 февраля Мольер отошел без исповеди.

По законам того времени актер, не покаявшийся перед смертью в греховной профессии, не имел права быть похороненным. Его тело должно было быть выброшено на городскую свалку. Архиепископ Парижа Арле де Шанваллон запретил хоронить Мольера. Арманда бросилась за помощью к королю.

“— А на сколько вглубь простирается освященная земля? — спросил король.

— На четыре фута, ваше величество, — ответил архиепископ.

— Благоволите, архиепископ, похоронить его на глубине пятого фута, — ответил Людовик, — но похороните непременно, избежав как торжества, так и скандала” (М. Булгаков. Жизнь господина де Мольера).

Мольера похоронили 21 февраля 1673 года, ночью, за оградой кладбища Святого Жозефа, как хоронили самоубийц. Париж озарился безмолвным факельным шествием. В темноте за его гробом шли поэты и актеры и другие неведомые друзья — около двухсот человек.

В российский театр драматургия Мольера пришла раньше всей западноевропейской драматургии. Его пьесы ставили с начала XVIII в. в театре Кунста-Фюрста, в театре Федора Волкова и потом везде и всегда. Мольеровские роли играли все великие русские актеры. Но больше всех Мольера любил М. С. Щепкин и, возможно, понимал его лучше многих других в силу некоторого сходства судеб и природы актерского дарования. Щепкин играл практически все роли, игранные самим Мольером, среди них Альцест, Журден, Скапен, Арнольф, Гарпагон, Данден, Сганарель. У Мольера учились великие русские драматурги, Д. И. Фонвизин, А. С. Грибоедов не стеснялись заимствовать у него идеи, героев, сюжетные повороты.

Мольер фактически породил собственную театральную эстетику и свою театральную школу, противостоящую школе трагического поэта классицизма Жана Расина. И в плане театральной эстетики в целом, и в плане актерской игры Мольер двигался в сторону реализма. Мольер был одним из первых, а может быть и первым, кто перенес действие комедии из декорации, изображающей уходящую вдаль улицу, в интерьер. Но главное — он создал драматургию, где простые человеческие чувства и поступки вызывали сочувствие публики, хотя теория классицизма такой реакции не предполагала. Мольеровский реализм, разумеется, не был близок натуральной школе. Его комедии — всегда увеличительное стекло: гротеск, гипербола. Они предполагают обилие трюков, старых итальянских лацци. Но и преувеличение, и трюк в мольеровской комедии психологически оправданны. Эти трюки и преувеличения существуют здесь не только смеха ради, но потому, что работают на общий художественный замысел.

Мольер оказал влияние и на декорационное искусство. Он писал свои основные комедии для интерьера. Ему нужна была узнаваемая среда: претенциозный салон, буржуазный дом и др.

Некоторым людям очень хотелось стереть память о Мольере. Соавтор Мольера Люлли стремился создать в Париже оперный театр, что в конце концов ему удалось. Он плел всяческие интриги против других театральных предпринимателей, в том числе и против Мольера, добился монополии на музыкальные спектакли. Теперь другим театрам нельзя было использовать полный состав оркестра и хора. В 1673 г., после смерти Мольера, Люлли занял его помещение в Пале-Рояль и давал там пьесы, которые они сочинили вместе, под своим именем.

Мольера похоронили на кладбище нищих, и парижские бродяги жгли костры на его могильной плите. Весной плита рассыпалась в прах. Так что место его захоронения оказалось утраченным. Но память о великом актере и драматурге не исчезла.

Рабочий материал первого этапа временно изымается. Это делается для того, чтобы при рассказе не было соблазна зачитывать фрагменты и тем самым тормозить общую работу.

Теперь все участники групп делятся пополам и временно расходятся на две большие команды. Команда N 1 должна выработать критерии оценки музейного проекта. Команда N 2 знакомится со всеми вехами биографии Мольера, пользуясь кратким перечнем дат, и выслушивает рассказы участников.

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ КОМАНДЫ № 1**

Уважаемые коллеги! Вам необходимо сформулировать критерии, по которым объединенная комиссия министерства образования и министерства культуры будет оценивать проекты “Музей Мольера в России”. Представим себе, что в этих комиссиях работают умные и талантливые люди, вполне современные и хорошо образованные; заинтересованные в развитии культуры, искусства и образования. Они готовы затрачивать средства, но хотят делать это разумно, с максимальной пользой. Важно, чтобы музей жил, эффективно работал, хотя бы частично окупался.

Итак, приступайте к разработке конкретных критериев оценки и позаботьтесь о том, чтобы их было не меньше семи, но не больше одиннадцати. Критерии должны быть записаны печатными буквами и совершенно идентично 6 раз — у представителей шести команд. На работу у вас есть 10 минут.

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ КОМАНДЫ № 2**

(Выдается 6 экземпляров — представителям каждой малой группы)

Уважаемые коллеги! Через 10 минут каждая из шести групп приступит к работе над созданием музея Мольера в России. Познакомьтесь со списком основных дат жизни и творчества и кратко расскажите друг другу самое важное из прочитанного вами в процессе работы в малых группах. Во время рассказов коллег вы можете фиксировать заинтересовавшую вас информацию на бумаге. Посмотрите изобразительные материалы о жизни Мольера, представленные в классе.

**ДАТЫ И ЖИЗНИ ТВОРЧЕСТВА МОЛЬЕРА**

**1622** — в семье придворного обойщика родился сын Жан Батист Поклен.

**1635** — Жан Батист поступил в Клермонский колледж — лучшую парижскую иезуитскую школу, где учились самые знатные и богатые юноши.

**1637** — в возрасте 16 лет принял присягу на вступление в должность королевского обойщика.

**1639** — закончил Клермонский колледж.

**1641** — выдержал экзамен на звание адвоката, познакомился с актрисой Мадленой Бежар.

**1643** — отказался от отцовских привилегий королевского обойщика, подписал с семьей Бежар контракт о создании “Блестящего театра”, принял псевдоним Мольер.

**1645** — театр разорился, а Мольер оказался в долговой тюрьме Шатле, выкупил отец. Мольер, Мадлена и ее сестры и братья примкнули к бродячей труппе Шарля Дюфрена.

**1645**–**1658** — провинциальные скитания: Бордо, Ажан, Тулуза, Альби, Каркассон, Нант, Пуатье, Ангулем, Шатору, Лимож, Монпелье, Нарбонна, Кагор, Лион, Пезенас, Безье, Дижон, Гренобль, Руан.

**1650** — Дюфрен передал Мольеру руководство труппой. Театр Мольера берет под свое покровительство принц де Конти. Первые пьесы — сценарии по образцу комедии дель арте: “Летающий доктор”, “Ревность Барбулье”.

**1655** — написана первая литературная комедия “Шалый, или Все невпопад”.

**1656** — “Любовная досада”.

**1658** — труппа Мольера играет в Лувре перед королем. Король распорядился оставить труппу в Париже, отдать под покровительство дофина и отвести помещение в Пти-Бурбоне.

**1659** — труппа пополнилась новым актером, ставшим верным летописцем труппы, Лагранжем, написана первая парижская комедия Мольера “Смешные жеманницы”.

**1660 —** здание Пти-Бурбона разрушено де Ратабоном, суперинтендантом королевских строений. Мольеру предоставляется новое помещение в Пале-Рояль.

**1662** — заключение брака с 20-летней актрисой Армандой Бежар.

**1663** — споры вокруг пьесы “Урок женам”. Пьеска о театре — “Критика “Урока женам”, где излагаются театральные взгляды Мольера.

**1664** — родился сын Луи, крестник короля, вскоре умер. Написан первый вариант пьесы “Тартюф”, запрещен церковью.

**1665** — родилась дочь Мадлена. Мольер пишет комедии-балеты: “Версальский экспромт”, “Принцесса Элиды”, “Дворец Альчины”, “Докучные”. Пьеса “Дон Жуан” запрещена церковью. Ссоры с Армандой, Мольер на некоторое время уезжает от нее за город, начинается туберкулез.

**1669** — триумфальный показ третьего варианта пьесы “Тартюф”.

**1666**–**1667 —** комедии-балеты: “Мелисерта”, “Комическая пастораль”, “Любовь-живописец”. Написана одна из лучших комедий — “Мизантроп”.

**1668** — “Амфитрион”, “Жорж Данден”, одна из популярнейших комедий “Скупой”.

**1670** — написана пьеса “Мещанин во дворянстве”.

**1672** — умерла его бывшая первая актриса и верная помощница Мадлена Бежар, умер старый друг философ Ламот ле Вайе, маленький сын Пьер.

1673 — написана последняя пьеса “Мнимый больной”. В ночь с 17 на18 февраля 1673 года Мольер умер.

Теперь мы возвращаемся каждый в свою группу. Наша задача — создать первые варианты проектов музея Мольера в России. Прежде всего мы должны выбрать устраивающий нас тип и вид музея из тех, что записаны на доске. А лучше — сочинить свой, новый, на основе комбинации уже известных или только на основе собственной фантазии. Сочиняя концепцию своей экспозиции, необходимо ориентироваться на критерии оценки, разработанные участниками занятия. И, конечно, музей должен образно передавать характер экспонируемой темы.

Сочиняя свой музей, мы должны подумать, какие экспонаты будут в нем представлены: музейные копии подлинных вещей, фотографии, макеты или что-то неожиданное и необычное — куклы, конструкторы, виртуальные панели. Будут ли все залы построены по одному принципу или все они будут разными?

Проект должен быть оформлен в виде наглядной схемы с надписями и комментариями на листе ватмана при помощи маркеров.

Сочиняя свои проекты экспозиции, группы должны быть готовы отвечать на вопросы экспертного совета. На эту работу группе дается 15 минут.

Затем можно перейти к первичной защите проектов. Каждой из шести групп предоставляется 3 минуты. Все зрители записывают на индивидуальных листах свое мнение о представлении каждой группы, состоящее из трех положений: самое удачное, самое проблематичное и самое непонятное.

После этого класс собирается в три-четыре новые группы, в каждой из которых равновесно представлены участники шести базовых групп. В составе этих новых групп в течение 3 минут обсуждается, какие общие тенденции выявились:

• Какие находки показались интересными большинству участников?

• Какие ошибки были наиболее заметны?

• Какие содержательные проблемы возникли?

• Чего не хватило в большинстве проектов?

Коротко озвучиваем итоги своих обсуждений.

В новых смешанных группах нам необходимо создать итоговые, чистовые варианты проектов, учитывая достижения и ошибки первого круга. Эти проекты также должны быть оформлены на ватманах. Некоторые элементы экспозиции можно реализовать в виде трехмерной бумажной прирезки. Можно пользоваться техникой апплицирования. Важно, чтобы каждая группа могла продемонстрировать проект наиболее лаконично, ярко и доходчиво. На работу отводится 10 минут.

Каждая группа делегирует двух представителей в экспертный совет. Один будет выступать от министерства образования, другой — от министерства культуры. Между остальными участниками распределяются роли: кто будет основным выступающим, кто дополняет, кто будет помогать в техническом осуществлении демонстрации. На распределение ролей отводится еще одна минута, и после этого происходит итоговая презентация 3–4 финальных проектов. На каждую презентацию отводится 2 минуты.

Последние 5 минут занятия отводятся на комментарии экспертов, подводящих итоги общей работы.

**И правда иногда на правду непохожа**

Если внимательно прочитать “Поэтическое искусство” Буало, то можно найти немало противоречивых строк. Он лукав, как большинство гениев XVII века, и отлично знает, что “правда иногда на правду непохожа”, а чувство любви к Мольеру нельзя победить доводами классицистического рассудка.

Что осталось нам в наследство от театра XVII века? Так и слышится дружный хор голосов: “единство времени, места и действия”! С этим трудно не согласиться. Французская академия подтолкнула драматических писателей к осознанию цельности, компактности драматического действия. Разумеется, ни один талантливый художник не станет насильно втискивать свое произведение в узкий промежуток времени от рассвета до заката, замыкать его в пределах одной дворцовой залы и ограничивать двумя-тремя значительными характерами, вокруг которых ходят призрачные тени. Но тем не менее именно благодаря французам появилось общее представление об особенностях драматургии как искусства. До этого теорией драмы, например “Поэтикой” Аристотеля, интересовались только университетские умы, а Торреса Нааро или Р. Прокоповича и вовсе никто не читал. Буало стали читать многие, а те, кто причислял себя к профессиональным драматургам, уже считали необходимым познакомиться с идеями великих греков, испанцев и отечественных теоретиков.

В российской школе принято считать, что именно благодаря классицизму появились говорящие имена и система амплуа. Это, разумеется, не так. Изучая историю театра последовательно, мы с вами узнали, что эти особенности существовали еще в древнеримском театре и были унаследованы театром Средних веков, а затем возрожденческой комедией дель арте. Но русский театр действительно получил все это в подарок от западноевропейского театра XVII века, потому что именно в этом веке русский театр уже готов был получать такие подарки.

Важнее другое: споры о человеке, об искусстве театра и драматургии XVII века сделали очевидным и неизбежным разговор о том, по какому пути двигаться — жить по правилам, созданным другими, или создавать свои законы? Этот разговор всегда продуктивен, если он идет между художниками. Он становится опасен для художников (и зрителей), если в него вмешивается власть. Но и тогда он обостряет мысль и чувство, будоражит воображение, помогает выстроить систему внутренних ценностей.

Каждый новый век будет неизменно сохранять эту двойственность, путешествие рационализма и стихийности продолжается рука об руку. В XVIII веке теснейшим образом переплетутся тенденции разумного Просвещения и неразумного сентиментализма. Просветители будут уверены, что борются с тенденциями классицизма, искусства дворцов и королей. Но именно благодаря им укрепится в веках нормативная эстетика классицизма в части пресловутых единств и в части амплуа. Именно они, сместив внимание с фигуры короля на интересы государства, сохранят навеки актуальность конфликта чувства и долга в западной драматургии. А сентименталисты, ужасаясь своеволию героев барокко и проповедуя смирение и послушание в семье, будут, однако, уповать на внимание Провидения к каждому конкретному человеку, будут отстаивать право каждого, самого малого существа на индивидуальные чувства и собственный путь. И снова трудно разделить авторов по признакам принадлежности к тому или иному направлению: Дидро, Лессинг, Бомарше, Шеридан — все они отдали дань как просветительскому классицизму, так и сентиментализму.

А в XIX веке так же рука об руку в театре и драме будут идти реализм и романтизм. Пьесы Мериме, Бюхнера, Пушкина невозможно отнести к какому-то одному из этих направлений. Байрон — редкий автор, унаследовавший от барокко все, а от классицизма, кажется, ничего. Драматург-романтик в чистом виде. А кто еще? Похоже — никто. А есть ли в драматургии те, кто сумел избежать влияния барокко и подчинился только рациональному влиянию классицизма? Таких, кажется, нет вовсе. Лидером мировой драматургии в первой половине XIX века вдруг станет Россия. И что же? У Фонвизина нет-нет да и выглянет масонская сущность Стародума, у Грибоедова — бунтарский нрав героя, у Лермонтова всё насквозь пронизано духом барочного брожения, а у Гоголя даже из колоды карт выглядывают потусторонние сущности.

Сложность, двойственность, диалогичность и в то же время неделимость мира — вот что осталось от театра XVII века.

А если говорить о России, то ей достался второй после Шекспира “великий русский драматург” — Мольер! Мы уже говорили в спецвыпуске о театре Возрождения (см. № 4/2009), что так часто, как в России, пьеса “Гамлет” не идет нигде в мире. И нигде нет такого устойчивого на протяжении трех веков интереса к разным переводам этой пьесы. Что же касается Мольера, то не одно, а многие его произведения являются лидерами российской сцены до сих пор. Имя этого автора в России — самое часто и стабильно встречающееся на афише на протяжении трех веков. Ни один русский автор не ставился в России столько раз, сколько Мольер. И никто не оказал такого влияния на русскую комедиографию, как он. Сюжеты у него впрямую заимствовали многие наши крупнейшие писатели. “Урок дочкам” Ивана Андреевича Крылова — переработка “Смешных жеманниц”, “Горе от ума” Грибоедова — переработка “Мизантропа”, о том, каково было влияние Мольера на Фонвизина написано слишком много, чтобы повторяться.

В чем загадка? Может быть, вы приблизились к ее разрешению, когда создавали с детьми “Музей Мольера” на восьмом занятии. А если нет, будем ждать того времени, когда доберемся до изучения истории русского театра.

**БИБЛИОГРАФИЯ**

Балашов Н. И. Пьер Корнель. — М., 1956.

Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. В 2 кн. (Книга 1. От истоков до начала ХХ века); М.: Эдиториал УРСС, 1997.

Большаков В. П. Корнель. — М.: Перспектива, 2001.

Бордонов Ж. Мольер. — М.: Искусство,1983.

Булгаков М. Жизнь господина де Мольера. — М.: Молодая гвардия, 1991.

Гликман И. Мольер. — М.–Л.: Худ. лит., 1966.

Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Джона Рассела Брауна. Пер. с англ. — М.: БММ АО, 1999.

История зарубежного театра. Театр Западной Европы. Ч. 1 / Под общ. ред. проф. Г. Н. Бояджиева. — М.: Просвещение, 1971.

История зарубежного театра. В 9 т. Т. 1 / Под общ. ред. С. Мокульского. — Л., 1946–1986.

Кадышев В. С. Расин. — М., 1990.

Корнель П. Театр. В 2 т. — М.: Искусство, 1984.

Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2 т. Т. 2. XVIII век. — М.: Музыка, 1983.

Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Антология. — М.: Изд-во МГУ, 1980.

Мокульский С. С. Корнель и его школа // История французской литературы. Т. 1.— М.–Л., 1946.

Мокульский С. С. Расин: К 300-летию со дня рождения. — Л.: 1940.

Педро Кальдерон де ла Барка. Драмы. В 2 кн. Серия “Литературные памятники”. — М.: Наука, 1989.

Расин Ж. Сочинения. Т. 1–2. — М., 1984.

Сигал Н. А. Пьер Корнель. — М.–Л., 1957.

Силюнас В. Ю. Стиль жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. — СПб.: Дм. Буланин, 2000.

Театр французского классицизма. — М.: Худ. лит., 1970.

Томашевский Н. Театр Кальдерона // Педро Кальдерон. Пьесы. В 2 т. Т. 1. — М.: ГИХЛ “Искусство”, 1961.

Хрестоматия по истории западноевропейского театра // Под ред. С. Мокульского. — М.: Искусство, 1953.

Шафаренко И. Жан Расин // Писатели Франции / Сост. Е. Эткинд. — М.: Просвещение, 1964.

**В НОМЕРЕ ИСПОЛЬЗОВАНЫ ИЛЛЮСТРАЦИИ ИЗ КНИГ**

Расин Ж. Трагедии. Литературные памятники. – Л., 1977.

Расин Ж. Театр. Том I. – СПб., 2007.

Козлинский В. И., Фрезе Э. П. Художник и театр. – М., 1975.

Мокульский С. Жан Расин. – Л., 1940.

Мольер. Комедии. Библиотека великих писателей. – М., 2007.

OEVRES de Pierre Corneille precedes d,une notice sur sa vie et ses ouvrages PAR FONTENELLE. Paris, 1856

Книги любезно предоставлены Центральной научной библиотекой Союза театральных деятелей РФ