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

|  |
| --- |
|  |

 |

**ТЕАТР ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

Александра НИКИТИНА

**«Человек, и ничего больше...»**

**Вместо предисловия**

Европейское Возрождение… Какие картины всплывают перед глазами, когда мы слышим это словосочетание? Танцующая «Весна» Боттичелли, поднимающийся Адам Микеланджело, Творец с циркулем в руках… А что звучит в ушах? Струны мандолины. Слова. «Что значит имя? Роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет». «Так всех нас в трусов превращает мысль и вянет, как цветок, решимость наша в бесплодье умственного тупика». «Любви живительная сила волнует, будит и тревожит, любовь — враг тупости и сна, и тот, к кому пришла она, невеждой быть уже не может». Шекспир и Лопе де Вега. Ну, по крайней мере, так у меня. А у вас?

В детстве я не любила большие музеи изобразительных искусств: слишком много всего, слишком гулко, громадно и толпы народа. Но в залах итальянских художников я забывала об этой нелюбви. Никто и ничто мне там не мешало. Кисть руки, поворот головы, лицо можно было рассматривать долго-долго. Наверное, именно там и тогда моя мама поняла, что приличной профессией я никогда не обзаведусь, потому что единственное, что мне бесконечно интересно, — ЧЕЛОВЕК! Человек во всей его телесной и духовной целостности, во всех его немыслимых противоречиях — вот о чем говорили со мной поэты Возрождения.

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.

Шекспир. Сонет 130

И опять Шекспир. «Король Лир», сцена бури.

Лир. Неужели это человек — человек, и ничего больше? Посмотри на него хорошенько: на нем нет ни кожи от зверя, ни шерсти от овцы, ни шелку от червя! А мы все — мы подделаны! Вот человек, как он есть, — бедное, голое, двуногое животное...

Когда мне было лет 14, это стало поразительным открытием. Человек без пышных одеяний из словес и тканей. Кто он? Каков он? То есть — кто я? С тех пор, став более чем втрое старше, я сохранила твердую уверенность, что все тексты и картины эпохи Возрождения написаны для подростков. Для них, прежде всего и более всего — для них!

Умные люди, психологи и педагоги, называют подростковый возраст периодом «вторичной социализации». Говоря проще, это время, когда юный человек остро чувствует, что есть ОН и есть остальной мир. Что ему самому придется жить. И в этом никто помочь не сможет — ни мама, ни дедушка, ни близкая подруга, ни даже любимый человек. Придется понять, что чувствуешь ты сам, что ты сам думаешь, что любишь и от чего тебя мутит, чего ты хочешь, а от чего бежишь. Чужой опыт оказывается вообще ни при чем. И становится очень страшно. Кто-то этот страх принимает и переживает, становясь личностью. А кто-то от этого страха прячется в толпе: «Я как все! Не трогайте меня!» Про тех, кто прятаться не хочет, становясь героем, злодеем или мыслителем, — все искусство Возрождения. И поэтому оно заведомо интересно подростку.

Герой возрождения в постоянном движении, он куда-то торопится, бежит, плывет, он дерется, танцует, любит, сочиняет стихи, творит мир вокруг себя, творит язык, творит свою собственную судьбу — так же поступает и подросток. Да, собственно, герой Возрождения часто и есть подросток. Сколько лет Розалинде, Беатриче, Миранде, Джульетте? А многим ли больше Бирону, Орландо, Фердинанду, Флоризелю, Бенволио? Немногие из них шагнули за порог шестнадцати лет. А сколько лет было тем, кто играл их на английской сцене?

Немало замечательных страниц посвящено этой теме в книге А. Черновой «Все краски мира, кроме желтой». «Крайне затруднительно сейчас представить, что роли, которые всегда удавались великим актрисам, были написаны для двенадцати-шестнадцатилетних мальчиков, — пишет автор книги. — Гертруда, Розалинда, Корделия, Беатриче... Трудно вообразить, что Джульетта и леди Капулетти — два юноши, что сцену сумасшествия Офелии и леди Макбет под силу сыграть маленькому мальчику!.. Нам остается только склониться перед этим чудом и признать особые заслуги детей в театре Шекспира».

Речь идет о совершенно особенной манере и не знакомой нам театральной условности. Пьесы Шекспира написаны для ансамбля, где в центре нередко стоит именно женщина, юная девушка, роль которой исполняется мальчиком-учеником. Вне единой ансамблевой игры, по мнению автора «Иллюстрированной истории мирового театра» Питера Томпсона, добиться успеха исполнения такой пьесы невозможно. Он подчеркивает также, что важную роль в этих представлениях играла музыка, что ее ритмами и мелодиями пропитаны шекспировские произведения. Шекспир облегчал задачу юным актерам, частенько давая возможность героине надеть мужское платье. Алла Чернова замечает, что юные героини и герои Шекспира ведут себя частенько как совершеннейшие дети: они страшные максималисты, задиры, чуть что — убегают из родительского дома, увлекаются и поддаются эмоциям, как это могут только дети.

Игра мальчиков была поэтически условна. Женщина — мечта, бесплотный дух. Те же мальчики, что играли героинь, были и эльфами в «Сне в летнюю ночь», героинь в пьесах нередко называют ангелами, духами, воздушными эльфами. А кем были их партнеры? В комедиях и хрониках — очень молодые люди, едва за двадцать лет. В трагедиях — взрослые актеры.

Труппа театра итальянского, испанского и английского Возрождения своим возрастным составом напоминает семью. В ней несколько детей — от совсем крошечных, которых выносят на сцену на руках, до подростков, исполняющих главные женские роли. В ней есть юноши (а в Италии и Испании и девушки), и есть взрослые, годящиеся детям в отцы. И актерский мир, не разделенный на больших и маленьких, ведет диалог с таким же миром зрителей. Наверное, это последняя эпоха целостности мира, где в одном театральном пространстве сосуществуют короли и бедняки, дети и взрослые. Это мир ищущий, самоопределяющийся, балансирующий на грани, как подросток.

Чтобы школьнику захотелось заглянуть в него, мы просто должны снять завесу, разделяющую какую-нибудь Катюшу и Катарину, Федю и Фердинанда.

Эту завесу гениально отдергивает автор фильма «Общество мертвых поэтов» Питер Уир. Он рассказывает историю английских школьников, которые прикоснулись к миру поэзии прошлого, в том числе и через участие в самодеятельной постановке «Сна в летнюю ночь». Но главное в другом — фильм рассказывает прекрасную и трагическую историю о сущностной близости подросткового и возрожденческого миросозерцания.

Знаю детей, которые восприняли этот фильм очень глубоко и ощутили близкое родство с его героями. Но знаю и таких, кто не смог сразу откликнуться на непростой язык серьезного искусства. Тогда, как мне кажется, не стоит пугаться тех способов знакомства с классикой Возрождения, которые нередко выбирают сами дети: пусть смотрят американскую версию «Ромео и Джульетты» с Ди Каприо. После этого им, скорее всего, будет любопытно посмотреть хотя бы отдельные сцены из итальянского фильма Франко Дзеффирелли, а потом и разные киноверсии балета.

А самое интересное — поговорить обо всем этом и сравнить, что главное для каждого из режиссеров-интерпретаторов. Только честно, без ханжества. Детям, которые скорее проникаются любовью к авторам через смех, очень невредно посмотреть фильм Майкла Хоффмана «Сон в летнюю ночь», где действие перенесено в 20-е годы XX века. Да мало ли есть самых разных и замечательных фильмов по пьесам Шекспира! Нужно только чутко прислушаться к запросу и характеру детей, чтобы найти верный ключик.

Мы предлагаем в этом номере газеты «Искусство» серию уроков, которые помогут увидеть, как постепенно театр Возрождения от маски переходит к рождению характера, как все глубже и глубже индивидуализируется Человек в театре Возрождения, как он начинает понимать сам себя и других людей.

Выстраивая уроки, мы стремились к тому, чтобы дети могли увидеть, как рождение индивидуальности на сцене связано с рождением индивидуальности в истории. Для этого мы посвятили несколько занятий созданию театральных портретов стран, где искусство актеров и драматургов развивалось наиболее интересно. А одно занятие отдали знакомству с личностями драматургов, которые росли вместе со своими героями и удостоились в веках звания титанов эпохи Возрождения. Это звание неоднозначно, ибо объединяет в себе и знак величия, и знак богоборчества. Мифологическая, таинственная жизнь Шекспира или Лопе де Веги напоминает роман, она полна противоречий и поиска и порой лучше понятна через тексты этих авторов, чем благодаря разноречивым реконструкциям биографов.

Все предлагаемые уроки построены по законам деятельностной театральной педагогики. Наши постоянные читатели уже знают, что освежить представление о том, что это такое, можно, заглянув в статью «Принципы театральной педагогики на уроке искусства» (№ 1/2007). Напомним также, что опубликованы «Уроки театра Древней Греции» (№ 4/2007) и «Уроки средневекового театра» (№ 6/2008). 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 — необязательный принцип для использования наших материалов. Каждый учитель может выбрать интересный ему урок, который органично впишется в его систему преподавания, или просто позаимствовать отдельное творческое задание или методический принцип. Опыт показывает, что учащиеся легко включаются в работу, предложенную в уроках № 2, 4 и 8. Но это совсем не значит, что работать с материалами других уроков не получится. Смотрите и выбирайте сами, учитывая прежде всего потребности ваших учеников и ваши собственные симпатии, потому что хорошо сделать можно только то, что ощущаешь своим, близким.

 **УРОК № 1
Виды театра итальянского Возрождения**

Изучение театра эпохи Возрождения мы начнем с Италии. Первый урок построен преимущественно на работе с научными текстами. Это адаптированные и сокращенные материалы статей и мнографий А. Дживелегова, Г. Бояджиева, С. Мокульского, Л. Д. Клаба.

Класс делится на три рабочие группы (можно по рядам). Каждая группа получает свой рабочий материал. Первая — текст, озаглавленный «Commedia erudita», вторая — «Орден дураков» и третья — «Commedia dell’arte». Но фокус в том, что текст выдается команде разрезанным на отдельные абзацы, в конвертике. Чтобы работать было удобно, стоит каждый фрагмент наклеить на картонку. Название текста написано на конверте. И первое, что нужно сделать группе, — собрать из отдельных строк на столе цельное повествование и придумать к названию на конверте расширенное пояснение, наподобие того, которым сопровождались заголовки старинных пьес и трактатов. Например: «наипечальнейшая история о том, как…», «правдивая и поучительная история о том, что…», «занимательный и потешный рассказ о человеке, который…» и т. п. Надпись нужно сделать разборчиво и положить между конвертом с заглавием и текстом. На это задание группам отводится 7 минут.

После выполнения первого задания каждая группа переходит по часовой стрелке к столу с текстом другой группы. Теперь первая группа оказывается у стола «Орден дураков», вторая — у «Commedia dell’arte» и третья — у «Commedia erudita». Каждой группе выдается новый конверт, в котором лежат небольшие картинки с подписями, размноженные на ксероксе и наклеенные на картон. У каждой группы в конверте картинки по всем темам. Портрет Анжело Беолько, картинки с изображением игр дурацких корпораций и ордена дураков, изображения их символов и гербов; изображения актеров комедии дель арте, трупп горбунов и их плясок, оформление придворных представлений дель арте; портреты представителей «ученой драматургии», портреты семейства Медичи, картины с изображением представлений ученых спектаклей и архитектуры ученых театров.

Каждая группа должна, прочитав текст, сложить лишние изображения обратно в конверт, а нужные картинки — выложить рядом с соответствующими им текстами. Желательно, чтобы эта работа заняла не более 5 минут.

Затем группы снова переходят к следующему столу по часовой стрелке. Теперь первая группа оказывается у стола «Commedia dell’arte», вторая — у стола «Commedia erudita» и третья — у стола «Орден дураков». Группам нужно выполнить третье задание: прочитать текст (разумеется, кому-то одному придется делать это вслух, а остальным внимательно слушать), а затем разделить его на 3–5 тематических фрагментов. Каждому фрагменту, сообразуясь с текстом и картинками, необходимо придумать короткое образное название и комментарий. При этом следует удержаться в той стилистике, которая уже предложена основным названием текста и комментарием к нему, сделанным первой работавшей группой. Названия и комментарии надо написать разборчиво и положить над соответствующими фрагментами текста. Желательно, чтобы эта работа заняла не более пяти минут.

После этого группы обходят все три стола, стараясь мысленно «сфотографировать» получившиеся работы. У каждой группы есть по одной минуте на разглядывание двух рабочих столов. После этого учитель накрывает все работы бумагой или тканью, а группы собираются вокруг свободных столов — каждая вокруг своего. Все группы должны вспомнить и записать на листочке полное название с комментарием одного раздела, которое показалось наиболее удачным в работе каждой группы. То есть у каждой группы должно появиться три бумажки с разборчивыми надписями: название одного раздела со стола «Commedia erudita», одного со стола «Орден дураков» и одного со стола «Commedia dell’arte».

Теперь каждая группа выбирает двух посланцев. Им придется не только отдать предпочтение одному из трех названий, записанных другими группами, но и, что самое главное, показать своей группе без слов содержание соответствующего раздела таким образом, чтобы ребята догадались, о чем идет речь. Итак, два посланца идут в две другие группы, каждый в свою, при полном молчании всех присутствующих выбирают себе одну надпись, никому ее не показывают. 30 секунд размышляют, а затем по очереди изображают содержание раздела. Собственная группа угадывает первой. Если первая попытка ответа не удалась, право отгадки переходит к другой группе (но не той, у которой взята запись). Если и вторая группа не угадывает, пантомиму называет и комментирует та группа, которая загадала раздел.

После того как шесть пантомим показаны, весь класс в произвольном порядке делится впечатлениями о том, что больше всего удивило и что больше всего запомнилось в истории возникновения профессионального театра в Италии XV–XVI веков.

**Рабочий материал № 1

COMMEDIA ERUDITA**

• В литературных штудиях Италии XV–XVI вв. драмы античных авторов становились предметом литературного изучения. Античные книги изымались из монастырей, создавались книгохранилища, где тексты изучали.

• Помпонио Лето (1427–1497), профессор римского университета, подражал обучению в античных ликеях и академиях, но не ограничивался беседами на философские темы под сенью лавров. В своих садах он разыгрывал с учениками пьесы римских комедиографов Плавта и Теренция на латыни.

• В 1470-е гг. Помпонио Лето судили и даже пытали за «язычество», но сочли невиновным, употребив в оправдательном приговоре слово «игра». Решили, что в его действиях — игра в язычество, а не настоящее язычество. Выйдя из тюрьмы, профессор римского университета продолжал играть.

• «Два Менехма» Плавта — первая римская пьеса, сыгранная на итальянском языке. Это произошло в 1486 г. В спектакле было занято двести человек! Действие перемежалось мифологическими картинами. На сцене было выстроено пять домов и выплывал настоящий корабль.

• На свадьбе Лукреции Борджиа в 1504 г. был представлен парад комедий, как некогда представляли парад мистерии.

• Папа Лев X (1475–1521) — первый из семейства Медичи, с 1513 г. возглавлявший католическую церковь, — всячески поддерживал и развивал театр.

• Ученые комедии и трагедии, или «Commedia erudita» были созданы учеными, поэтами, гуманистами как подражание правильной римской комедии. Основная сюжетная линия — борьба юноши со строгими родителями девушки и проделки находчивых слуг.

• Университетские ученые драматурги стремились к выполнению заветов Аристотеля — четкому делению на жанры. Их раздражала путаница жанров в средневековых пьесах. Из античных драматургов они знали римского комедиографа Плавта и трагика Сенеку, и поэтому их трагедии грешили демонстрацией ужасов, а комедии — фривольностью.

• Любовь в комедиях итальянских гуманистов — это только страсть. О духовных отношениях (как и в римской комедии) здесь нет и речи. Но обязателен элемент игры: переодевание, розыгрыш, шутка, шутовство, проделки.

• При постановке ученой комедии вместо прологов и фарсов использовались в качестве вставных номеров пасторальные песни, которые исполняли нимфы и пастушки. Ученые комедии ставились регулярно с 1510-х годов, трагедии — с 1540-х.

• «Каландрия» Бернардо Довици (кардинала Биббиены) — переделка «Двух Менехмов» Плавта. Однако близнецы у Биббиены, в отличие от Плавта, разного пола — юноша и девушка. Причем юноша одевается в женское платье, чтобы прийти к замужней любовнице, а девушка — в мужское, чтобы ее не обесчестили. К юноше в женском обличье пристает муж любовницы, за девушку хочет выйти замуж дочка хозяина. И все их путают.

• «Софонизба» Джанджаро Триесино (1515) — трагедия, написанная под влиянием Софокла и Еврипида, для трех актеров и хора. «Роземунда» Джованни Руччелаи — переделка «Антигоны» древнегреческого трагика Софокла. Роземунда хоронит отца, убитого царем Альбони. Тот, вспыхнув к ней страстью, заставляет ее выйти за него замуж и на свадьбе пить из черепа отца. Рыцарь Альмагильд убивает царя.

• «Трагедия о Горации» Пьетро Аретино — гражданская трагедия. Сюжет принадлежит римскому автору Титу Ливию. В центре сюжета поединок братьев Горациев и братьев Куриациев. Битва между ними произошла в то время, когда армия Альбы-Лонги подошла к стенам Рима и между двумя городами, населенными сородичами, разгорелся конфликт. По предложению альбанского предводителя военные действия были заменены поединком. Победители в нем должны были обеспечить верховенство своего народа над проигравшими. Сестра Куриациев замужем за старшим Горацием. Сестра Горациев — невеста старшего Куриация. Она не прощает брату убийства жениха ради величия Рима. Сестру, восставшую против брата и убитую им, зовут Челия. Автор сосредоточен на решении вопроса о том, кто Гораций — герой или убийца. Царь приговаривает Горация к повешению, но толпа отбивает народного любимца у палачей. И тогда бог повелевает построить храмы Куриациям и Челии, а Горацию велит очиститься, смирить гордыню и молиться за убиенных.

• Пасторали основываются на буколиках — пастушеских песнях римского поэта Вергилия. Пастораль — пространство чистой любви. В ней описывалась гармония любящих и природы.

• «Сказание об Орфее» было поставлено в 1471 г. Анджело Полициано, близким другом Боттичелли, в Мантуе. Это первая пастораль на итальянской сцене. Она была скорее живописью, претворенной в пластическую форму, чем драматическим действием. Пролог произносился мифологическим божеством, а площадка делилась на три яруса, как в средневековой мистерии.

• Центр пасторального театра — Феррара. Лучший автор — Торквато Тассо. «Аминта» — лучшая и последняя пастораль Тассо, написанная в 1573 г. Пастух Аминта покоряет сердце Сильвии, которая хотела посвятить себя богине Диане.

**Рабочий материал № 2

ОРДЕН ДУРАКОВ**

• Первые профессиональные труппы рождаются из Дурацких корпораций. Они образуются разными группами: гистрионами, вагантами, студентами духовных школ и низшими церковными чинами.

• Дурацкие корпорации устраивают комические парады, фестивали и смотры дураков, светские мистерии и пародируют серьезные события: церковные праздники, богословские споры, суды, выезды королей.

• Складывается устойчивый порядок театрального представления Дурацких корпораций: пролог; большая серьезная пьеса; малая веселая пьеса (веселое моралите, соти или фарс).

• Чаще всего Дурацкие корпорации играют под открытым небом. Иногда в сарае с простыми грубыми подмостками.

• «Братство Грубых» в 1530-е гг. в Сиене ставит комедии из жизни крестьян и ремесленников. «Академия Воспламененных» играет в Падуе.

• «Академия Оглушенных» возникает в 30-е гг. XVI века. Она состоит из аристократов. Их символ — тыква (в том смысле, что они якобы пустоголовые). Они играют новеллы, близкие к сюжетам книги Боккаччо «Декамерон». Их пьеса «Обманутые» послужила одним из источников «Двенадцатой ночи» Шекспира. Премьера пьесы состоялась на карнавале 1530 г. и положила начало созданию серьезных лирических комедий.

• Анджело Беолько (1502–1542) считается отцом комедии дель арте. Он внебрачный сын врача из Падуи. В детстве жил у матери в деревне, а потом получил хорошее гуманитарное образование. В 18 лет создал свою труппу.

• Анджело Беолько придумал себе маску деревенского шутника Рудзанте (от «шуметь», «возиться», «играть»). Рудзанте, как и сам Беолько, — уроженец падуанских областей. В различных представлениях он может оказываться в разных сюжетных положениях: любовник, обманутый муж, глупый слуга, хвастливый воин, — но всегда сохраняется его характер добродушного деревенского шутника. Рудзанте — не победитель. Ни в войне, ни в любви. Но публике весело, когда ему весело, и грустно, когда ему грустно.

• В труппе Анджело Беолько было всего шесть актеров и две актрисы (певица и танцовщица). Женщины не играли ролей, а исполняли песенки и танцы между сценками.

• Актер Альваротто в труппе Беолько играл лицемера и интригана Менато. Актер Дзанетти — ловкого и вероломного слугу Ведзо. Актер Кастеньола — хитрого крестьянина Билора, а под собственным именем Корнелио он изображал стариков.

• Слава пришла к труппе Беолько в 1520–1526 гг. на венецианских карнавалах. Беолько утвердил диалектную речь как основу площадного театра. Он освоил построение сюжета, ввел ренессансную поэзию, танец и музыку в спектакль.

**Рабочий материал № 3

COMMEDIA DELLA'ARTE**

• Первый контракт об объединении в труппу для странствования и показывания комедий за деньги был подписан в Падуе в 1545 году. Эта дата считается временем рождения комедии дель арте.

• Формирование трупп комедии дель арте наиболее активно протекает в 60-е гг. XVI века. Труппа «Джелози», что в переводе означает «Ревностные», создается в 1568 году. Ее возглавляет Дзан Ганасса, один из создателей маски Дзанни. Среди актеров уже есть и мужчины, и женщины. Названия других трупп – «Желанные», «Уверенные», «Объединенные», «Воспламененные», «Верные».

• В ходе развития жанра сложилось два типа групп масок: северный квартет — Бригелла, Арлекин, Панталоне, Доктор; южный квартет — Кавьелло, Пульчинелла, Тарталья, Скарамуш. К этим героям в обязательном порядке примыкали Капитан, Смеральдина и две пары влюбленных. Остальное могло варьироваться.

• Структура комедии масок: сначала пролог, потом музыкальный номер и только потом — основной сюжет. Совершенно разных по характеру персонажей основного действия и междудействий (интермедий и интерлюдий) играли одни и те же актеры.

• Спектакль итальянской комедии дель арте заканчивается кодой. Все актеры на сцене, и все стараются перещеголять друг друга трюками, песнями, танцами. Потом все замирают в стоп-кадре, после чего следует галантный поклон.

• В перерыве между основными действиями могло состояться комическое состязание масок. Два Дзанни, два Капитана или два Доктора могли корчить друг другу рожи, переругиваться, соревноваться в показе акробатических номеров, но в логике своего персонажа. Это древняя традиция, которая идет от переругиваний и перепляса на языческих праздниках урожая. Сохранилась она и в карнавале как состязание дураков.

• Важный элемент искусства актеров дель арте — прыжки. Прыгали в окно, друг через друга, через препятствие — к заветной цели.

• Комедия дель арте отличалась резкими эмоциональными переходами в поведении героев. Слуга и господин вспомнили об умершей хозяйке, готовившей замечательные соусы, и зарыдали. Но тут же заговорили о своих сегодняшних проделках и стали хохотать.

• Сюжеты дель арте разнообразны. Обрабатывалось все, что под руку попадется. Известны сценарии под названием «Каменный гость» и «Император Нерон». Разумеется, акценты в этих сюжетах смещались. Главными действующими лицами всегда оставались первые Дзанни (слуги).

• Первый сборник сценариев комедии дель арте был издан в 1611 г. Фламино Скалой. В него входят 50 сценариев. Потом Базилио Локателли издал 103 сценария. В последующих сборниках вышли еще 100 и 183 сценария.

• Место и характер представлений были разными. Во время придворных торжеств, например бракосочетания Медичи, пьесы играли во дворцах, в придворных театральных залах. И действие перемежалось фантастическими интермедиями, созданными при помощи чудес техники. Открывался космос, герои уносились в небеса, на сцене бушевали водные стихии.

• При дворе знаменитая труппа Фламино Скалы «Джелози» играла пятиактные литературные комедии под руководством Торквато Тассо. И в то же время играла фарсы вместе с труппой горбунов. (Гоббо — специальный жанр — комедия горбунов. Пульчинелла происходит именно из этой комедии.)

• Капокомико — руководитель труппы. Он отвечал за все: за распределение ролей, за выбранный сюжет, новые трюки, технику, бутафорию и др. Капокомико был первым актером труппы, но при этом исполнителем любой роли. Беолько и Ганасса были Дзанни. Изабелла Андреини — влюбленной. Фламино Скала — влюбленным Флавио.

• Положение актеров комедии дель арте было очень неоднозначным. Лучшие актеры переписывались с высшей знатью и даже могли быть пожалованы дворянским званием. Но они же играли в селениях для простого народа и могли оказаться без гроша.

• У актеров были книжки с картинками, по которым клиенты могли выбрать желаемое представление. Играли не только комедии дель арте, но и священные истории, фарсы, миракли и пасторали — все, что существовало в современном театре.

• Расцвет сommedia dell’arte начинается с 1560 г. в Венеции, Мантуе и Ферраре. Именно в это время на сцене появляются женщины-актрисы. А с 1568 г. труппы разъезжают уже по всей Европе. В XVII в. комедия доживает свой век преимущественно на французской земле.

• В XVI–XVII вв. усилились гонения на актеров. Местные власти нередко запрещали представления. Таможенники отбирали костюмы и реквизит. Горожане относились к актерам со священным ужасом, как к преступникам, колдунам и проституткам.

• «Прошение» Николо Барбьери — документ 1634 г. Барбьери — Дзанни, а документ — апология профессии. Он пишет о благотворной роли иллюзии театра. Многие слова в его «Прошении» обращены непосредственно к духовенству.

**УРОК № 2**

**Маски комедии дель арте**

Тема может занять одно, два или три занятия в зависимости от того, какими резервами вы располагаете. Если рассчитываете на один урок, то сосредоточьтесь на игре № 4.

Проводить урок, посвященный итальянской комедии масок в классе, где парты чинно стоят рядами, непросто, ибо любая форма площадного театра требует активного движения. Будем надеяться, что дети вполне способны не только раздвинуть парты, но и взгромоздить их одну на другую, чтобы максимально увеличить пространство нашей импровизированной площади вольного города. Хорошо, если в классе есть музыкальный центр и диски с народной танцевальной музыкой эпохи Возрождения. Это поможет выполнить самое первое задание.

**ИГРА 1
КОНКУРС ПОХОДОК**

Класс делится на 4 равные группы. Каждая выстраивается в линию у одной из стен класса. Получается четырехугольник, по две линии друг напротив друга: «А» напротив «Б» и «В» напротив «Г». Каждая линия — одна бродячая труппа. Труппы могут за 15 секунд придумать себе имена. В эпоху Возрождения имена содружествам часто давались по имени главного актера или носили шуточный характер. Между актерами сейчас начнется конкурс на самую смешную и оригинальную походку.

Но сначала необходима элементарная разминка: потереть как следует ладошки, чтобы они стали горячими, а потом потрясти ими так, чтобы появилось ощущение киселя в пальцах; размять шейные позвонки, аккуратно покрутив головой в разные стороны и покатав ее по плечам; «закрутить» при помощи плеч тело в разные стороны на выдохе, чтобы руки болтались, как плети. Потом уронить тело вперед, как будто мы мягкие куклы-марионетки, нас держат только за пояс сзади, и мы болтаемся на этой ниточке. Потом можно сесть на корточки и из этого положения по хлопку учителя «взорваться» невероятной энергией, превратившись в сверхновую звезду, у которой как минимум пять лучей (ноги, руки и голова), стремящихся вытянуться как можно длиннее. Взрывы хорошо бы повторить не меньше трех раз, а затем телу можно позволить расслабиться.

Теперь пора начинать конкурс.

От каждой из четырех трупп с началом музыки должно отделиться по одному актеру. Все они пойдут к противоположной стене самыми невероятными походками и останутся на новом месте. Сталкиваться по ходу движения ни в коем случае нельзя. Как только первая четверка достигла нового места, на смену ей выходит вторая, и так до тех пор, пока все не поменялись местами. Думать во время этого упражнения рекомендуется телом, а не головой. Голова может отдохнуть. Ей и так приходится достаточно много работать на других уроках, а вот тут ее участие крайне нежелательно. Сейчас мы клоуны, и нам необходимо выглядеть максимально смешно и быть очень свободными.

Если первая смена получилась не очень смелой, переход можно повторить, но слишком затягивать упражнение не следует. После того как все показали свой вариант походки, каждый актер должен вспомнить походку коллеги, которая показалась ему самой оригинальной и забавной. По хлопку педагога все начинают двигаться навстречу друг другу, копируя наиболее понравившуюся походку. Никто не сталкивается. После этого учитель просит выйти на середину тех, чьи походки чаще других пародировали. Победители награждаются бурными аплодисментами.

**ИГРА 2
КОНКУРС НА САМОЕ ОРИГИНАЛЬНОЕ ЛАЦЦИ**

Для этой игры хорошо бы сначала сесть на пол напротив телевизионного экрана и посмотреть несколько кадров с примерами лацци. Это могут быть отрывки из фильма «Труффальдино из Бергамо»: сцена обеда, где герой в исполнении Константина Райкина носится с блюдами из одной комнаты в другую и играет с живым желе. Или записи клоунских номеров, где кто-то садится мимо стула, делает ловкое сальто. Это могут быть кадры из спектакля «Турандот» Театра им. Евг. Вахтангова, где Тарталья и Панталоне, выходя на площадку спинами с разных сторон, в конце концов сталкиваются на середине, и что угодно еще в том же духе. После просмотра можно спросить детей, что же такое, с их точки зрения, лацци. Не важно, как именно они сформулируют, важно, чтобы стало ясно: лацци — смешной клоунский трюк, построенный на пластике, на движении, часто с использованием предмета. У лацци есть сюжет, все действия и движения в лацци психологически оправданны, но преувеличены. И реакция на события тоже преувеличена. Клоун в лацци всегда «делает из мухи слона». Если рядом с ним пролетела муха, он реагирует на нее как на самолет. Если ему слегка дали пинка, он летит через всю комнату и воет от боли.

Когда все это мы уяснили, можно приступать к конкурсу. Каждая труппа в течение трех минут сочиняет и репетирует лацци. В самом лацци могут участвовать от одного до трех актеров. Остальные «играют роли» декораций: становятся кустами, деревьями, птичками на ветках, креслами, занавесками, створками дверей, — словом, всем, что нужно для воссоздания обстановки действия. Каждая труппа по очереди показывает свое лацци. После всех показов труппы рассказывают, какая из чужих работ понравилась больше всего и почему. Важно соблюдать принцип: рассказываем только о том, что понравилось. Не критикуем. Мы же только учимся быть бродячими актерами, и важно, что у нас уже что-то получается.

**ИГРА 3
МОНОЛОГ ГЕРОЯ**

Каждая команда получает идентичные наборы карточек, на которых представлены описания героев итальянской комедии дель арте. На данном этапе важнее всего обратить внимание на характер персонажа и особенности его речи. Каждый актер труппы выбирает себе одного из персонажей так, чтобы они не повторялись. Задача: создать короткий монолог героя о себе, соответствующий его характеру и манере речи. На подготовку монолога отводится полторы-две минуты, а на его произнесение не более одной минуты. Когда все монологи созданы, герои, носящие одни и те же имена, собираются во временные малые группы, произносят свои монологи друг другу, а затем выбирают один, наиболее яркий и точный, который затем представляется всему актерскому сообществу. Коллеги отмечают, что в монологе наиболее удачно, и советуют, что еще следует

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ К ИГРЕ 3**

Арлекин — городской слуга. Умный, хитрый, смелый, подвижный. Родом из Бергамо, самой нищей местности Италии. Говорит довольно грамотно. Как правило, выходит сухим из воды. Сватается к служанке. Помогает молодым влюбленным. Одет в белую холстину с разноцветными заплатками. Черная маска с шишечкой на лбу, нос картошкой. Этот персонаж итальянской комедии дель арте проделал сложную эволюцию. В XVI в. Арлекин занимал в труппе положение Дзанни-простака, запутывавшего своими глупыми выходками интригу комедии. Арлекин-простак носил костюм, покрытый разноцветными заплатами, символизирующими бедность и скупость его обладателя. В XVII в. Арлекин занимал в труппе положение Дзанни-пройдохи, активно участвующего в развитии действия. Заплаты на костюме Арлекина-пройдохи приняли форму правильных разноцветных треугольников, тесно прилегающих друг к другу. В XVIII в. в трактовку роли Арлекина был внесен патетический элемент, заставляющий зрителей одновременно смеяться и плакать.

Бригелла — слуга, прибывший на поиски работы из деревни. До XVII в. — пружина действия. Но затем меняется ролями с Арлекином и становится простаком. Речь неграмотная. Наивен, нерасторопен, неуклюж. Правду говорит, как правило, некстати. Трусоват. Обычно бывает бит за дело и по ошибке. Носит длинную белую блузу с желтыми или зелеными нашивками, длинные белые панталоны, простые туфли и шапочки. Черная маска с шишечкой на лбу, нос картошкой.

Серветта — Арлекин в юбке, городская служанка. Умная, хитрая, смелая, подвижная. Бойкая на язык. Ее плутовские проделки удаются. Помогает молодым влюбленным. Одета в белую холстину с разноцветными заплатками.

Панталоне — купец, чаще всего венецианский. Отец семейства. Обычно грузный. Скуповатый или очень скупой. Очень важный и не слишком умный. Хворый. Всегда становился жертвой проделок Сорветты и других слуг, а также молодых влюбленных. Носит красную куртку, красные панталоны, желтые туфли с пряжками, красную шапочку, черный плащ, а также кошель с деньгами за поясом. Имеет маску землистого цвета, длинный горбатый птичий нос, седые усы и бороду.

Доктор Грациано — может быть доктором юридических наук, астрономии или астрологии, философии или медицины. Протирал штаны в Болонье, университетском центре Италии. Добавляет ко всем словам мудреные латинские окончания. Речь заумная, псевдонаучная. На самом деле шарлатан, вымогает деньги, прикрываясь псевдоучеными рассуждениями. Стар и горбат. Носит черный плащ, черные панталоны, черные чулки и туфли, черную остроконечную шляпу с широкими полями. Маска с очками и длинным носом.

Капитан Ужас — хвастливый воин. Как правило, разорившийся испанский дворянин. Носит щегольской наряд испанского покроя, дыры на котором старательно прикрыты. Хвастун, враль, напыщенный гордец, но очень труслив. В ножнах вместо шпаги носит, как правило, ее обломок. Говорит на ломаном итальянском языке, пестрящем выспренними эпитетами, метафорами, гиперболами. Обычно сватается к богатой невесте. Полумаска с длинным носом.

Первая девушка — дворянка. Остроумная, гордая, активная, смелая и решительная, но не склонная к авантюрам. Влюблена и готова преодолеть все препятствия для того, чтобы выйти замуж за любимого. Светлое платье (возможно, голубое). Без маски.

Вторая девушка — как правило, не знает о своем истинном происхождении или вынуждена по каким-то причинам скрывать его. Нежное, слабое, чувствительное существо, не способное на активные действия. Влюблена, но не борется за свое счастье, а покорно ждет, как обернется судьба. Светлое платье (возможно, розовое). Без маски.

Первый юноша — смел, активен. Как правило, не знает о своем истинном происхождении или вынужден по каким-то причинам скрывать его. Не лишен авантюрной жилки. Влюблен и активно добивается своего счастья. Хорошая неброская одежда (возможно, синяя). Без маски.

Второй юноша — дворянин. Нежен и лиричен, не уверен в себе. Стремится быть сильным и активным, но у него это не очень хорошо получается. Влюблен в девушку, но часто по самым разным причинам теряет веру в возможность счастливого брака. Хорошее платье (возможно, теплых тонов). Без маски.

**ИГРА 4
Сцены из комедии дель арте**

Класс делится на тройки. Каждая тройка получает карточки с описанием персонажей, как и в предыдущей игре, карточки с описанием возможных действий каждого из героев и письменное задание. На подготовительную работу отводится не более 7 минут.

**Задание**

1. Каждая тройка должна выбрать пару основных героев, между которыми происходит столкновение. Третий — вспомогательный герой, который понадобится по ходу развития конфликта. Но главная задача третьего — быть придумщиком и постановщиком. Он помогает главным актерам выбрать основную пару героев, придумать и разыграть историю.

2. Пара персонажей выбирается таким образом, чтобы основное действие героев было направлено друг на друга и строго противоположно. Например, один избранный герой — Бригелла, и его основное действие — добыть завтрак. А другой избранный герой — Доктор, и его основное действие — съесть свой завтрак в одиночку, ни с кем не делясь. В качестве третьего им может понадобиться Дзанни, который будет, например, трактирным слугой. Вся компания должна придумать историю, в которой желания и цели каждого персонажа будут оправданны и мотивированны.

3. Когда персонажи и действия выбраны и история придумана, участники игры идут смотреть картинки, выложенные на отдельном столе. На картинках изображены персонажи комедии дель арте в характерной для них пластике. Надо обратить внимание, что пластика всех персонажей должна быть слегка утрированной, подчеркнуто выразительной, немного кукольной.

4. Каждая группа создает из своих тел скульптуру, живую неподвижную картину, с которой начнется этюд. Можно использовать в работе реквизит, элементарное костюмирование. Живую картину важно точно запомнить, чтобы воспроизвести ее, когда придет очередь играть. Этюд придется играть, импровизируя действия, а потом и текст на ходу, сообразуясь с характером и задачами персонажа. Именно так и поступали настоящие итальянские актеры. Ведь они играли одних и тех же героев пожизненно, а сюжет им часто заказывали зрители незадолго до начала представления. Важно: активно и разнообразно добиваться своей цели; сохранять главные черты характера и речи своего персонажа; держать быстрый темп в действиях и диалоге; работать ярко, слегка утрированно. Это непременно получится, если вспомнить наши наработки в области походки, лацци и речевых характеристик героев.

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ К ИГРЕ 4**

Арлекин хочет:

• выгнать партнера из помещения;

• выманить у партнера письмо, адресованное другому лицу;

• удрать, чтобы избежать общения;

• немедленно добыть себе еду, не имея денег;

• добиться успеха, объясняясь в любви.

Бригелла хочет:

• немедленно устроиться на работу;

• узнать у партнера, как пройти по городу к определенному дому;

• добыть себе еду, не имея денег;

• избежать наказания.

Серветта хочет:

• успокоить неумеренно страдающего партнера;

• добиться от партнера твердого обещания помочь в затеянной интриге;

• добиться того, чтобы партнер нанял на работу третье лицо;

• не впустить партнера за закрытую дверь, где находятся третьи лица;

• не отдать партнеру вещицу или бумагу, принадлежащую третьему лицу.

Панталоне хочет:

• выгнать партнера — жениха дочки;

• не заплатить за услугу или работу;

• добиться того, чтобы должник вернул деньги;

• добиться от дочки обещания выйти замуж по родительской воле;

• войти в комнату, куда мешает попасть партнер.

Доктор хочет:

• вытребовать деньги за услуги, которые уже были или еще только будут оказаны;

• разузнать побольше о человеке, нанимающемся на работу;

• направить партнера совсем не в ту сторону, в которую ему нужно;

• съесть свой завтрак, не поделившись с партнером;

• добиться важного поручения.

Капитан хочет:

• убрать партнера с дороги;

• добиться от девушки взаимности;

• добиться отсрочки платежа;

• нанять слугу бесплатно;

• добиться приглашения на обед.

Первая девушка хочет:

• добиться у отца права самой решать свою судьбу;

• спровадить немилого жениха;

• заставить орущего партнера говорить тихо;

• успокоить напуганного партнера;

• добиться от партнера признания своего превосходства.

Вторая девушка хочет:

• добиться у партнера жалости и сочувствия;

• уйти от разговора;

• убедить партнера отказаться от задуманного плана;

• выйти из помещения, несмотря на сопротивление партнера;

• добиться у партнера признания в любви.

Первый юноша хочет:

• уговорить партнера принять его план действий;

• добиться благосклонности отца возлюбленной;

• выманить у партнера секретные сведения;

• убрать партнера с дороги;

• подкупить чужого слугу.

Второй юноша хочет:

• заставить себя выслушать;

• добиться, чтобы партнер пустил его в дом, когда тот не хочет пускать;

• узнать у возлюбленной, как она на самом деле к нему относится;

• доказать возлюбленной свое превосходство;

• отделаться от партнера.

Дзанни или Цанни — слуги просцениума. (Имя происходит от Джованни, Ванька.) Герои массовки. Выполняют роль рабочего сцены: меняют декорации и реквизит прямо на глазах у публики. Играют лацци — смешные номера, похожие на клоунские репризы без слов, исполняют акробатические трюки, комедийные пантомимы. Между сценами пародируют основные события пьесы и основных героев, делают это чаще всего в пантомиме. Одеты в белую холстину с черными заплатками.

Через 7 минут начинается первый этап показа. Если в классе немного народу (12–16 человек), то все компании показывают свои работы по очереди. А если в классе 25–35 человек, то по две-три группы работают в первом кругу одновременно.

Показ состоит из двух фаз:

• Несколько пар замерли в живой картине, остальные смотрят. Их задача: угадать, какие персонажи действуют. Все версии после показа аргументируются. По хлопку учителя «живые картины» оживают и должны развить и продолжить свое действие вне слова, только в пластике. Открывать рот и изображать речь запрещено. Эффект «немого кино» строго запрещен. Учитель дает группам «пожить» около 20 секунд, а затем по его хлопку они должны снова замереть в тех позах и мизансценах, в которых их застал хлопок. После этого зрители выясняют, кого задумывали исполнители. Работавшие «отмирают» и поясняют, какие догадки верны.

• Затем класс выбирает 3–5 групп, которые в пантомимическом показе были наиболее интересными. Они по очереди играют свои этюды со словами.

• После просмотра всех работ обсуждение. Каждой компании нужно ответить на следующие вопросы:

— чьи работы больше всего запомнились, что именно осталось в памяти?

— кто активнее всех добивался своей цели?

— кто разнообразнее всех добивался своей цели?

— кто в пластике наиболее точно соответствовал своему персонажу?

— кто сумел создать самую точную речевую характеристику своему персонажу?

— какие ошибки были для всех наиболее общими и типичными?

Урок завершается общим полукругом, где каждый добавляет по одному высказыванию на тему: «Что я узнал сегодня о комедии дель арте».

**УРОК № 3**

**Комедии Шекспира**

**и комедия дель арте**

Об Уильяме Шекспире школьники что-то, как правило, уже слышали. Так что, начиная разговор о великом английском драматурге, авторе множества гениальных пьес, попытаемся выяснить, что известно нашим детям.

Если мы можем встать или сесть в круг, то хорошо бы вести разговор, перекидывая по кругу мячик средних размеров или какую-нибудь удобную игрушку. И каждый, у кого в руках оказывается этот предмет, говорит всё, что всплывает в его сознании, когда он слышит имя «Шекспир». Ну а если мы сидим за партами, то предмет, являющийся эстафетной палочкой, просто передается змейкой по рядам. Важно не затягивать фраз и пауз и следить за тем, чтобы информация собиралась в высоком темпе.

Когда с игрой-повторением покончено, приступаем к другой. Нам важно вспомнить кое-что из материала предыдущего урока. А именно — черты персонажей комедии дель арте. Для этого каждый ученик загадывает одного из персонажей, и тот, кто готов, начинает рассказывать о своем герое, не называя его имени. Например: «Герой, которого я задумал, учился в Болонье. Больших знаний он не приобрел, зато научился коверкать все слова на латинский лад. Предлагает свои услуги богатым господам в качестве врача, астролога, юриста, хотя не смыслит ни в одной из этих наук». И так далее. Остальные должны угадать, о ком идет речь. Следующий ученик загадывает другого героя, и так до тех пор, пока мы не вспомним всех.

Теперь можно перейти к основной части урока. Класс делится на группы по числу выбранных педагогом отрывков. Группы не равные, в каждой на одного человека больше, чем персонажей в предложенном отрывке. Все группы получают текст Шекспира и карточку с заданием.

**ЗАДАНИЕ**

• Выберите в группе старшего, того, кто будет организовывать всю работу, следить за временем, выполнять роль главы труппы. После этого пусть все остальные выберут себе из отрывка по одному герою. Над этим образом каждый в дальнейшем будет работать.

• Прочитайте отрывок и определите, на кого из героев комедии дель арте похожи ваши герои. Может быть, вам покажется, что один герой Шекспира сочетает в себе черты нескольких героев комедии. Аргументируйте свои предположения.

• Постарайтесь разобраться, какие герои конфликтуют между собой, а кто из героев только втянут в их конфликт. В чем основной конфликт отрывка: чего герои добиваются друг от друга? Постарайтесь сформулировать желания и мотивы своего героя от первого лица: «Я хочу \_\_\_\_\_\_, потому что \_\_\_\_\_».

• Подготовьте от группы рассказ о своем отрывке так, чтобы основным рассказчиком был старший в группе, а от лица героев о своих желаниях говорили остальные актеры. В вашем выступлении должны содержаться ТОЛЬКО ответы на поставленные выше вопросы. И ни в коем случае не должно быть пересказа содержания отрывка.

Предлагаемые отрывки:

• Бенедикт и Беатриче («Много шума из ничего»)

• Орсино и Виола («Двенадцатая ночь»)

• Розалина и король («Бесплодные усилия любви»)

• Розалина и Бирон («Бесплодные усилия любви»)

• Оселок и Селия («Как вам это понравится»)

• Петруччо, Катарина, Громио, Винченцо («Укрощение строптивой»)

• Фальстаф и принц Гарри («Генрих IV»)

• Адриана, Антифол Эфесский, Дромио Эфесский, Пинч («Комедия ошибок»)

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ

Фрагмент 1-й
«Бесплодные усилия любви»**

 **Розалина**

Сколько тяжких вздохов
Успели сделать вы в пути тяжелом,
И сколько их приходится на милю?

**Бирон**

Трудясь для вас, усилий не считаешь!
Наш труд так беспредельно всеобъемлющ,
Что может продолжаться без конца.
Откройте нам свой лик, чтоб перед ним
Простерлись мы, как дикари пред солнцем.

**Розалина**

Он, как луна, за тучами не виден.
 **Король**

Блаженны тучи. Их удел завиден!
Луна и звезды, бросьте из-за туч
На влагу наших глаз свой яркий луч.

**Розалина**
Просите-ка луну о чем-нибудь,
Что поважней, чем на воду взглянуть.

**Король**

Раз вы просить даете разрешенье,
Прошу принять на танец приглашенье.

**Розалина**

Эй, музыканты! Я плясать склонна.

Играет музыка.

Нет, не пойду. Изменчива луна.

**Король**

Но что же вынуждает вас к отказу?

**Розалина**

То, что луна уже сменила фазу.
 **Король**

Хоть вы — луна, я — человек на ней.
Последуем за музыкой скорей.
 **Розалина**

Я следовать за ней готова слухом.

**Король**

Не проще ль следовать ногой, чем ухом?

**Розалина**

Я не хочу обидеть чужестранцев.
Вот вам моя рука, но не для танцев.
 **Король**

На что ж она тогда нам?

**Розалина**

На прощанье,
Поклон примите наш — и до свиданья.

**Король**

Что стоит вам сплясать со мной хоть раз?
 **Розалина**

Цена чрезмерно высока для вас.

**Король**

За сколько ж нам купить любезность можно?

**Розалина**

Цена — уход ваш.

**Король**
Но она безбожна!
 **Розалина**

Так бросим торг.
Не тратьте зря слова.
Вам — полпоклона,
вашей маске — два.

**Король**

Потолковать мы можем не танцуя.

**Розалина**

Но не при всех.
 **Король**

Об этом и прошу я.

**Фрагмент 2-й
«Бесплодные усилия любви»**

**Бирон**

Не с вами ль танцевали мы в Брабанте?

**Розалина**

Не с вами ль танцевали мы в Брабанте?

**Бирон**

Уверен в этом.
 **Розалина**

А к чему ж тогда
Вопрос подобный?

**Бирон**

На ответ вы скоры.

**Розалина**

Но вы мой ум пришпорили вопросом.

**Бирон**

Ваш ум — как конь. Галоп его запалит.

**Розалина**

Но раньше седока с седла он свалит.

**Бирон**

Не знаете ль, который час?

**Розалина**

Да тот,
Когда дурак вопросы задает.
 **Бирон**

Пусть вашей маске счастья Бог пошлет! **Розалина**

Не маске, а лицу, — я полагаю.

**Бирон**

Поклонников побольше вам желаю.

**Розалина**

Аминь. Без вас найду.

**Бирон**

Что ж делать! Отойду.

**Фрагмент 3-й
«Двенадцатая ночь»**

Герцог Орсино и Виола, переодетая пажом.
 **Орсино**

Посети еще раз,
Цезарио, ту гордую жестокость.
Скажи: моя любовь вне благ мирских,
Мне безразлична грязь ее земель,
И также все дары ее Фортуны
Мне безразличны, как сама Фортуна.
Лишь драгоценность царственного чуда,
Ей данного природой, мне мила.
 **Виола**

Но вдруг не может вас она любить?
 **Орсино**

Нельзя принять такой ответ.

**Виола**

Но нужно.
Представьте, что какая-нибудь леди —
А может быть, такая существует —
Вас любит с тою же душевной мукой,
Как вы Оливию. Вы говорите
Ей, что не любите. И что ей делать?
Не принимать отказа?
 **Орсино**

Женский пол
Не может вынести столь сильной страсти,
Как это сердце; женская душа
Вместить того и выдержать не может.
Да, женская любовь — всего лишь склонность,
Не жар нутра, а раздраженье чувств,
За ним — лишь отвращенье, пресыщенье.
Моя же страсть бездонна, как пучина
Всепоглощающая. Как равнять
Любовь какой-то женщины ко мне
С моей любовью.

**Виола**

Я, однако, знаю…
 **Орсино**

Что знаешь ты?
 **Виола**

Как может женщина любить мужчину.
 **Орсино**

Что за история?
 **Виола**

Сплошной пробел. Своей любви она
Ему не открывала, страсть таилась
В ней, словно червь в бутоне; замерла
Она в тоске зеленой или желтой,
Как статуя Терпения. Притом
Все время вынуждена улыбаться.

**Фрагмент 4-й
«Как вам угодно»**

**Оселок.** Госпожа, отец зовет.

**Селия**. И ты нарочно за мною послан?

**Оселок**. Послан, но не нарочно, клянусь честью.

**Розалинда.** У кого ты перенял эту клятву, шут?

**Оселок**. У одного рыцаря — он честью клялся, что пирожки мясные хороши, и честью клялся, что горчица никуда. Правда же в том, что пирожки были никуда, а горчица хороша. И все же рыцарь чести не утратил, клятвы не переступил.

**Селия**. А как твое глубокомудрие это докажет?

**Розалинда**. Ну-ка, разверзни уста своей мудрости.

**Оселок**. Встаньте-ка обе вот так. И, огладив подбородки, поклянитесь своей бородою, что я прохиндей.

**Селия**. Несуществующею бородою в том клянемся.

**Оселок.** В несуществующем прохиндействе своем сознаюсь. Когда клянетесь тем, чего у вас нету, то ничего ведь не утрачено. Так и этот рыцарь, когда божился честью, — ибо чести у него отроду не было; а если бы и была, то он всю ее пробожил задолго до горчицы с пирожками.

**Селия**. Ты какого рыцаря имеешь в виду?

**Оселок.** Одного такого, кого старина Федерик, отец твой, любит.

**Селия.** Приязни моего отца достаточно, чтобы наделить этого человека честью. Помолчи-ка о нем лучше, не то будешь выпорот того гляди за злоречивость.

**Оселок.** Очень жаль, что дуракам запрет положен говорить умно о дурачествах умников.

**Селия.** Что правда, то правда — с тех пор как дурачьему умишку рот заткнули, глупотца мудрецов разрослась в глупостищу.

**Розалинда.** О небо, как устала я душой.

**Оселок**. Шут с ней, с душой, — ноги вот устали.

**Розалинда.** Того и гляди опозорю мое мужское облачение — расплачусь по-женски. Но камзол и штаны обязаны держаться мужественно перед юбкой, я должен ободрять слабый пол. Так что мужайся, Алиена!

**Селия**. Не сердись на меня. Дальше идти я не могу.

**Оселок.** Да что сердиться. Только б не тащить вас на себе, хоть вы и коронованного рода. Правда, крон у вас не густо в кошельке, груз не велик.

**Розалинда.** Ну, вот мы и вошли в Арденнский лес.

**Оселок.** Тем большим дураком я выхожу. Сидел бы дома, так нет, потянуло туда, где хуже. Но путнику жалобы не помогают.

**Фрагмент 5-й
«Много шума из ничего»**

**Беатриче**. Удивляюсь, как это вам охота все время болтать, синьор Бенедикт, когда на вас никто не обращает внимания.

**Бенедикт.** Как, милейшая Шпилька, вы еще живы?

**Беатриче**. Может ли Шпилька умереть, когда у нее есть такой удобный предмет для уколов, как синьор Бенедикт? Сама Любезность должна превратиться в Шпильку в вашем присутствии.

**Бенедикт.** Тогда Любезность станет оборотнем. Но одно верно: в меня влюблены все дамы, за исключением вас одной. А я, хоть и от всего сердца хотел бы, чтобы мое сердце не было таким жестоким, ни одной из них не люблю.

**Беатриче.** Какое счастье для женщин! Иначе им пришлось бы терпеть убийственного поклонника. Благодарю Бога и мою холодную кровь за то, что в этом я похожа на вас: для меня приятнее слушать, как моя собака лает на ворон, чем как мужчина клянется мне в любви.

**Бенедикт.** Да укрепит небо вашу милость в подобных чувствах! Это избавит немало синьоров от царапин на физиономии.

**Беатриче**. Если физиономия вроде вашей, так от царапин хуже не станет.

**Бенедикт.** Ну, вам бы только попугаев обучать.

**Беатриче.** Птица моей выучки будет лучше, чем животное, похожее на вас.

**Бенедикт.** Хотел бы я, чтобы моя лошадь равнялась быстротой и неутомимостью с вашим язычком. Впрочем, продолжайте с богом; я кончил.

**Беатриче.** Вы всегда кончаете лошадиной остротой. Я это давно знаю.

**Фрагмент 6-й
«Укрощение строптивой»**

Входят Петруччо, Катарина, Гортензио и слуги.

**Петруччо**

Скорей, скорей, скорей — спешим к отцу!
О боже, как луна сияет ярко!
 **Катарина**

«Луна»! Да это солнце! — Ночь далеко.
 **Петруччо**

А я сказал — луна сияет ярко.
 **Катарина**

Я говорю, что солнце светит.
 **Петруччо**

Клянусь я сыном матери родной,
Короче говоря, самим собою,
Светить мне будет то, что я назвал, –
Луна, звезда, — иначе не поеду. –
Эй, поворачивайте лошадей!
Все спорит, спорит, только бы ей спорить!

**Гортензио** (Катарине)

Не спорьте с ним, а то мы не доедем.
 **Катарина**

Прошу, поедем, раз уж мы в пути,
Ну, пусть луна, пусть солнце — что хотите;
А назовете свечкою, клянусь,
Что это тем же будет для меня.
 **Петруччо**

Я говорю: луна.
 **Катарина**

Луна, конечно.
 **Петруччо**

Нет, солнце благодатное. Ты лжешь.
 **Катарина**

Ну, ясно, солнце, — Божья благодать!
А скажете: не солнце, — значит, нет.
Подобны вы изменчивой луне,
Но, как бы ни назвали, — так и есть
И так всегда для Катарины будет.

**Гортензио**

Ты выиграл сражение.

**Петруччо**
Вперед, вперед! Катиться должен шар
По склону вниз, а не взбираться в гору.
Но тише! Кто-то к нам сюда идет.

Входит Винченцо.

Синьора, добрый день! Куда спешите? –
Кет, милая, по совести скажи,
Не правда ли, прелестная девица?
Румянец щечек спорит с белизной!
Какие звезды озаряют небо
Такою красотой, как эти глазки
Ее прелестнейший и юный лик?
Еще раз добрый день, моя синьора!
Кет, поцелуй красотку молодую.

**Гортензио**

С ума сойдет старик от этих шуток.

**Катарина**

Привет прекрасной, нежной, юной деве!
Куда идешь ты? Где твоя обитель?
Как счастливы родители, имея
Такое дивное дитя! Счастливец
Тот, кто веленьем благосклонных звезд
Тебя женою назовет своей.
 **Петруччо**

Опомнись, Кет! В своем ли ты уме?
Ведь это же мужчина, дряхлый старец,
А вовсе не прелестная девица.

**Катарина**

Достойнейший отец, прости ошибку.
Глаза мои так ослепило солнцем,
Что до сих пор все кажется зеленым.
Теперь я вижу — ты почтенный старец.
Прости мне эту глупую оплошность.

**Петруччо**

Прости ее, синьор мой, и скажи,
Куда идешь? Быть может, по пути, —
Тогда тебе компанию составим.

**Винченцо**

Синьор, и вы, синора озорница,
Ошеломили вы меня приветом, —
Из Пизы я. Зовут меня Винченцо.
Приехал в Падую проведать сына,
Которого давно уже не видел.

**Фрагмент 7-й
«Генрих IV»**

**Фальстаф**. Чума на всех трусов, говорю я, разрази их гром! Аминь, аминь! — Подай мне кружку хереса, малый. (Пьет.) Лучше уж тебе умереть. Пусть меня назовут выпотрошенной селедкой, если мужество, благородное мужество не исчезло с лица земли. В Англии осталось только трое порядочных людей, не угодивших на виселицу, да и то один из них ожирел и начинает стареть. Помоги им Бог! Мерзок этот мир, говорю я.

**Принц Генрих**. Ну что, тюк с шерстью? Что ты там бормочешь?

**Фальстаф.** И это — королевский сын! Пусть у меня больше не растут волосы на лице, если я не вышибу тебя из твоего королевства деревянным мечом и не погоню перед тобой всех твоих подданных, как стадо диких гусей! И это принц Уэльский!

**Принц Генрих**. Ну, говори, пузатый ублюдок, в чем дело?

**Фальстаф**. Разве ты не трус? Отвечай-ка мне! Ну, кто из вас посмеет взглянуть мне в глаза? — Подать мне кружку хереса! Будь я подлец, если у меня во рту была хоть капля сегодня.

**Принц Генрих.** Ах, негодяй! Да ты еще губ не отер после выпитого вина.

**Фальстаф**. Ну что из того? (Пьет.) Я повторяю: чума на всех трусов!

**Принц Генрих**. В чем же дело?

**Фальстаф**. В чем дело? В том, что четверо из нас, здесь присутствующих, нынче утром захватили тысячу фунтов.

**Принц Генрих**. Где же они, Джек? Где они?

**Фальстаф**. Где они? Их отняли у нас: целая сотня напала на нас четверых.

**Принц Генрих**. Как? Целая сотня?

**Фальстаф.** Будь я подлец, если я не сражался добрых два часа носом к носу с целой дюжиной грабителей. Я спасся чудом. Куртка у меня проколота в восьми местах, штаны — в четырех; щит мой пробит, меч иззубрен, как ручная пила,— ессе signum. Никогда я не дрался так яростно с тех пор, как стал мужчиной, но что я мог поделать? Чума на всех трусов! Пусть вот они вам расскажут, и если они что-нибудь прибавят или убавят, то после этого они мерзавцы и исчадья тьмы.

**Принц Генрих**. Рассказывайте, господа, как было дело.

**Гедсхил.** Мы вчетвером напали на дюжину...

**Фальстаф**. Их было по крайней мере шестнадцать, милорд. И связали их.

**Гедсхил**. Нет-нет, мы их не связывали.

**Фальстаф.** Врешь, плут, мы их связали всех до одного. Будь я еврей, гнусный еврей, если это не так.

**Гедсхил.** Только начали мы делить добычу, вдруг на нас напали еще человек шесть или семь.

**Фальстаф.** И развязали тех. А тут подоспели и остальные.

**Принц Генрих**. Как? И вы сражались против всех?

**Фальстаф**. Против всех! Не знаю, что ты называешь «против всех». Будь я пучком редиски, если я не сражался с пятьюдесятью. Не быть мне двуногим созданием, если на бедного старого Джека не обрушились пятьдесят два или пятьдесят три молодца.

**Принц Генрих**. Но, благодарение Богу, ты ни одного из них не убил?

**Фальстаф**. Погоди благодарить бога: двоих я искрошил, как капусту. Да, с двумя-то я наверняка покончил счеты — с двумя негодяями в клеенчатых плащах. Четверо молодцов в клеенчатых плащах как кинутся на меня...

**Принц Генрих**. Как — четверо? Ты только что сказал — двое.

**Фальстаф**. Четверо, Хел. Я сказал тебе, что четверо. Я, недолго думая, отразил щитом разом семь ударов — вот этак.

**Принц Генрих**. Семь? Да ведь только что их было четверо.

**Фальстаф**. Семеро, клянусь рукоятью своего меча; будь я подлец, если не так.

**Принц Генрих**. Скоро их окажется еще больше.

**Фальстаф.** Ты слушаешь меня, Хел?

**Принц Генрих**. Да, и мотаю себе на ус, Джек.

**Фальстаф**. Так и надо, об этом стоит послушать. Так вот, эти девять злодеев в клеенчатых плащах, как я тебе сказал...

**Принц Генрих**. Так, еще двое прибавилось.

**Фальстаф**. ... как только сломались их клинки... то с них свалились штаны… и они начали отступать; но я стал преследовать их по пятам с оружием в руках и в один миг покончил с семью из одиннадцати.

**Принц Генрих**. Чудовищно! Из двух людей в клеенчатых плащах выросло одиннадцать! Эта ложь похожа на своего отца, породившего ее: она огромна, как гора, всем бросается в глаза, и никуда ее не спрячешь.

**Фальстаф**. Ты рехнулся, что ли? Ты рехнулся? Или правда перестала быть правдой.

**Принц Генрих**. Да как же ты мог разглядеть, что те трое были одеты в зеленое кендальское сукно, если было так темно, что тебе и руки твоей не было видно? А ну-ка оправдывайся! Что ты на это скажешь?

**Фальстаф**. Как! Под давлением? Черт подери! Да если бы меня вздернули на дыбу и терзали всеми какие ни на есть пытками, я и тогда ничего не сказал бы под давлением. Оправдываться под давлением! Да будь у меня столько оправданий на устах, сколько ежевики на кустах, и то ни перед кем на свете не стал бы оправдываться под давлением.

**Принц Генрих**. Ни о каком давлении нет и речи! Этот полнокровный трус, этот лежебока, проламывающий хребты лошадям, эта гора мяса...

**Фальстаф.** Провались ты, скелет, змеиная кожа, сушеный коровий язык, бычий хвост, вяленая треска! Ух! За один дух не перечислишь всего, с чем ты схож! Ах ты, портновский аршин, пустые ножны, колчан, дрянная рапира!

**Принц Генрих**. Ладно, переведи дыхание и продолжай в том же роде, а когда устанешь подыскивать дурацкие сравнения, выслушай, что я тебе скажу. Мы видели, как вы вчетвером напали на четверых, связали их и завладели их добром. Посмотрите, как мой простой рассказ вас обличит. Затем мы вдвоем напали на вас четверых, в один миг заставили вас побросать добычу, захватили ее — да! — и можем показать ее вам хоть сейчас. А ты, Фальстаф, унес свое брюхо так проворно, с такой отменной прытью и так ревел, прося пощады, и удирал во все лопатки, как впору доброму бычку. Ну и подлец ты! Сам же иззубрил свой меч, а теперь говоришь, что он пострадал в бою. Посмотрим, какую хитрость, какую уловку, какую лазейку ты придумаешь, чтобы улизнуть от явного, как день, срама.

**Фальстаф**. Клянусь Богом, я сразу тебя распознал, как узнал бы родной отец. Но послушайте, господа, как мог я посягнуть на жизнь наследника престола? Разве у меня поднялась бы рука на принца крови? Ты ведь знаешь, что я храбр, как Геркулес, но вспомни про инстинкт: лев и тот не тронет принца крови. Инстинкт — великое дело, и я инстинктивно стал трусом. Отныне я всю жизнь буду высокого мнения о себе, да и о тебе тоже: я показал себя львом, а ты показал себя чистокровным принцем. Но, ей богу, молодцы, я рад, что деньги оказались у вас. Хозяйка, двери на запор, — нынче карауль, завтра молись! — Удальцы, друзья, приятели, золотые сердца — уж не знаю, какими ласковыми словами назвать вас,— давайте же веселиться! Не разыграть ли нам экспромтом какую-нибудь комедию?

**Принц Генрих**. Согласен: на тему о твоем бегстве.

**Фальстаф.** Довольно об этом, Хел, если только ты меня любишь.

**Фрагмент 8-й
«Комедия ошибок»**

Антифол Эфесский бьет плеткой своего слугу Дромио Эфесского. Входят Адриана и Пинч.
 **Пинч**

Что ж, скажете, ваш муж не сумасшедший?

**Адриана**

Да, дикостью своею это ясно
Он доказал. Мой добрый доктор Пинч,
Вы заклинать умеете; прошу вас
Ему опять рассудок возвратить –
И заплачу я вам, как захотите.
 **Пинч**

Смотрите, как дрожит он в исступленье!

(Антифолу.)

Прошу вас дать мне руку: я хочу
Пощупать пульс.
 **Антифол Эфесский**

Вот вам рука: хочу я
Пощупать ваш затылок.

(Бьет доктора.)

**Пинч**

Сатана,

Что в этого вселился человека,
Тебя я заклинаю уступить
Моим святым молитвам и скорее
Бежать назад, в твои владенья тьмы!
Во имя всех святых я заклинаю
Тебя — уйди!

**Антифол Эфесский**

Молчи, колдун нелепый,
Молчи! Еще я не сошел с ума.

**Адриана**

О, если б так, несчастное созданье!

**Антифол Эфесский**

Так это вот приятели твои,
Красавица? Не этот ли молодчик
С шафранной рожею в моем дому
Сегодня пировал и веселился,
Меж тем как дверь преступная была
Закрыта мне, и я не мог проникнуть
В мой дом?

**Адриана**

О муж любезный, видит Бог,
Что дома ты обедал — и когда бы
До этих пор ты оставался там,
То этого публичного позора
Наверно бы избегнул.

**Антифол Эфесский**

(к Дромио)

Дома я
Обедал? Ну, что скажешь ты на это,
Бездельник?

**Дромио Эфесский**

Я, чтоб правду говорить,
Скажу, что вы обедали не дома.

**Антифол Эфесский**

А дверь моя была не заперта?
И не прогнали нас?
 **Дромио Эфесский**

Да, это точно,
Дверь ваша заперта была, и нас
Прогнали.

**Антифол Эфесский**
Ну,
А не ушел я в бешенстве оттуда?

**Дромио Эфесский**

Действительно. И это испытать
Пришлось моим костям: они — свидетель.
 **Адриана** (Пинчу)

Не дурно ли мы делаем, ему
Потворствуя в безумии?
 **Пинч**

Напротив.
Постиг его характер этот шут,
И бешенство его он укрощает
Уступками.

**Антифол** Эфесский (жене)

Тобою ювелир
Был научен схватить меня.

**Адриана**

О боже!
Вот Дромио здесь налицо; я с ним,
Чтоб выкупить тебя, послала деньги,
Как только он за ними прибежал.
 **Дромио Эфесский**

Со мною деньги? Может быть, душевно
Желали вы послать их, но божусь,
Что гроша я не получал.

**Антифол Эфесский**

Да разве
Ты не ходил просить у ней мешок
С червонцами?

**Дромио Эфесский**

Бог и канатный мастер
Свидетели, что только плеть купить
Я послан был.
 **Пинч**

Сударыня! И барин,
И раб его взбесились оба. Мне
Доказывает это вид их страшный
И мертвенный. Необходимо их
Связать и засадить, где потемнее.

**Антифол Эфесский**

Распутная жена,
Ты лжешь во всем! С проклятой этой шайкой
Связалась ты, чтоб сделать из меня
Постыднейший предмет насмешек гнусных.
Но вырву я вот этими ногтями
Твои глаза бесстыжие за то,
Что мой позор хотелось им увидеть.

Входят несколько служителей и хотят взять Антифола.

**Пинч**
Эй, побольше
Людей сюда! Силен нечистый дух,
Сидящий в нем!

Каждая группа тянет порядковый номер и по очереди рассказывает о своем отрывке. Слушатели на рабочем листке записывают краткие характеристики действующих лиц и суть конфликта в каждом отрывке. После этого педагог предлагает каждой группе сочинить и записать в виде действенной ремарки по два лацци. Одно, подходящее по сюжету предлагаемым обстоятельствам, характеру конфликта и действующих лиц для предшествующей группы, другое для последующей. На эту работу у групп есть пять минут, после чего тексты ремарок с описанием лацци передаются адресатам.

Каждая группа выбирает из двух предложенных лацци одно, которое ей больше нравится, но может оставить и оба. Следующие пять минут каждая группа под руководством старшего готовит этюд-пантомиму на тему предложенного отрывка. В этюд обязательно входит исполнение лацци. Использование слов запрещено. Открывать рот, изображая «немое кино», также запрещается. Молчание должно быть оправданно, а действие логично. Через пять минут каждая группа показывает свой этюд.

После исполнения этюдов в общем кругу обсуждается вопрос: «Как вам кажется, чем похожи и чем отличаются комедии Шекспира и комедия дель арте: герои, сюжеты, приемы постановки, работа актеров?»

Задача учителя, как всегда, заключается в том, чтобы помочь детям наводящими вопросами, но не навязывать свою точку зрения. Будем надеяться, что ученики сами о многом догадаются. О том, что Шекспир, беря маски комедии дель арте за основу, усложняет героев, иногда придавая им черты нескольких персонажей, но главным образом тем, что наделяет их индивидуальной психологией, более сложными, чем у героев итальянской комедии масок, целями и мотивами.

Наверняка дети заметят, что сюжеты пьес Шекспира также касаются любви и брака, но уже выходят за рамки коллизии сватовства, дочернего послушания и супружеской верности. Герои борются друг с другом прежде всего за интеллектуальное первенство: кто умнее, образованнее, интереснее. Но не все отрывки в этом смысле равноценны. «Комедия ошибок» ближе всего к дель арте, а «Двенадцатая ночь» или «Как вам это понравится» уже очень от нее далеки. Важно и то, что основной круг героев — другой. В итальянской комедии масок большая часть героев — из среднего сословия. Главные герои комедий Шекспира чаще дворяне и даже венценосные особы.

Текст шекспировской комедии — письменный, а не импровизационный. Значит, спектакли приходится репетировать. Текст играет огромную роль, и, передавая историю вне его, мы испытываем серьезные затруднения. Всей полноты характеров передать не удается. Но приемы активного, подвижного площадного театра со множеством шуток и трюков для шекспировского театра так же характерны, как и для комедии дель арте.

**УРОК № 4**

**Маска и личность**

**в пьесах Шекспира**

Mы продолжаем вчитываться в тексты пьес Шекспира, вглядываться в его героев и размышлять о том, кто они такие. В этот раз мы станем готовиться к празднику, который называется Маска, он был популярен в домах вельмож и королевских замках. В основу дворцовых праздников, как правило, брались сюжеты из итальянских пасторалей. Но иногда английские драматурги специально писали пьесы для этих праздников. Больше всего Маски любил Иаков I. Во времена его правления праздник стал государственным церемониалом. Между троном и сценой оставляли свободную площадку для танцев. Она была застелена зеленым сукном. Участники представления приглашали на танец зрителей. Кроме действия, танцев, песен и монологов были живые картины. В этом жанре главное — не драматургия, а зрелище, которое создано художниками и инженерами. Представления стоили баснословно дорого. После представления начинался пир, по окончании которого было принято переворачивать столы. Гости на праздник должны были являться в масках.

Представим себе, что английские вельможи заказали нам эскизы масок героев шекспировских пьес. Мужчины хотят одеться Бироном из «Бесплодных усилий любви», Жаком из «Как вам это понравится» и Ричардом Глостером из «Ричарда III». Дамы хотят нарядиться Джульеттой из «Ромео и Джульетты», Офелией из «Гамлета» и леди Макбет из «Макбета».

Для того чтобы создать эти маски, важно помнить, что в маскарадной маске, как и в театральном костюме, цвет символичен. Места телесному цвету там нет.

**ПАМЯТКА О СИМВОЛИКЕ ЦВЕТА**

Актеры английского театра XVI в. одеты изысканно. Их костюмы в основном подарки лордов, к владениям которых приписаны труппы. Вышивки, аксессуары, сочетания цветов — особый символический язык, который можно прочитать. Актеры и знать пользуются одним и тем же цветовым кодом:

• Цвет благородства и знати — зеленый.

• Цвет коварства, безумия, болезни — желтый.

• Страсть (любовь и ненависть) — алая.

• Мудрость — синяя.

• Старость и покой — белые.

Итак, девушки будут предлагать свои эскизы масок для дам, а юноши — для мужчин. Для этого каждый получает трафарет росписи лица (у всех одинаковый овал с обозначенными линиями глаз, носа и губ) и тексты монологов героев, образы которых мы будем создавать. Прежде чем приступить к работе, стоит бегло обсудить, какого цвета будет рот героя, если он произносит гневные речи? — Верно, красного. А если лживые? — Желтого. А если мудрые? — Синие. А если речи мудрые, а взгляд выдает гнев? А если мысли в голове мудрые, а речи лживые? Вот теперь, сообразив, как все это может выглядеть в цвете, читаем монологи героев и рисуем три маски. Разумеется, рисуем карандашами, пастельными или восковыми мелками или красками, ни в коем случае не фломастерами. На чтение отрывков и создание эскизов масок у нас 15 минут. Подписывать маски ни в коем случае нельзя.

Когда эскизы созданы, все работы юношей выкладываются с одной стороны класса, а все работы девушек — с другой. После этого юноши и девушки меняются текстами. У них есть 6 минут, чтобы познакомиться с другими монологами, а затем они постараются коллективно соединить работы противоположного пола в три группы. Мальчики попробуют сложить в одну группу маски Джульетты, в другую — Офелии, а в третью — леди Макбет. А девочки в одну группу — маски Бирона, в другую — Жака, в третью — Ричарда. Обе группы сортировщиков стараются выкладывать маски так, чтобы самые точные, тонкие, глубокие, с их точки зрения, работы оказались в центре. На сортировку отводится не более 5 минут. Затем все собираются сначала у одной, а затем у другой выставки. Каждая группа сортировщиков обосновывает для авторов свой вариант сортировки и раскладки.

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ**Набор первый (для работы мужской группы) **Фрагмент 1-й
«Бесплодные усилия любви»**

 **Бирон**

Итак, вперед, соратники в любви!
Какой обет мы принесли? Поститься,
Учиться и от женщин отказаться.
Но это значит молодость предать.
Пост не под силу юным животам,
Грозит им воздержание недугом.
А клятву дав учиться день и ночь,
Мы отреклись от истинного знанья:
Ведь в жизни есть не только созерцанье.
Нельзя ни вам, мой государь, ни нам
К истокам дивным знания подняться
Без лицезренья женской красоты.
Из женских глаз доктрину вывожу я:
Они — тот кладезь, тот первоисточник,
Где Прометей огонь свой почерпнул.
Увы, корпенье вечное над книгой
Скует наш дух и кровь оледенит,
Равно как от чрезмерных переходов
У путника все мускулы слабеют.
Итак, отказ смотреть на лица женщин
Есть в то же время наш отказ от зренья,
От знания, которого мы алчем.
Какой философ лучше женских глаз
Сумеет красоту нам преподать?
Наука — добавленье к человеку;
Где Человек, там и его познанья,
И, взор вперяя в женские глаза,
Мы всю науку нашу видим в них.
О господа! Обет учиться дав,
Мы отреклись тем самым и от книг.
Ни вы, король, ни мы не почерпнули б
В свинцовом созерцанье те стихи,
Чьи пламенные строки так недавно
Продиктовал нам взор наставниц наших.
В мозгу коснея, прочие науки
Скупою жатвой редко награждают
Служителей своих за тяжкий труд.
Одна любовь, преподанная нам
Глазами женщин, мозг не тяготит,
Как мертвый груз, но с быстротою мысли
Стихийно разливается по телу.
Она, все наши чувства изощряя,
Им остроту двойную сообщает.
Она дает такую силу зренья
Любовнику, что блеск его зрачков
Способен ослепить глаза орла.
Слух любящего ловит даже шорох,
Невнятный настороженному вору.
Чувствительней и тоньше, чем рога
Улитки, осязанье у влюбленных,
А вкус — разборчивее, чем у Вакха.
Любовь, затмив отвагой Геркулеса,
Плод Гесперид всегда искать готова.
Она мудрее сфинкса; мелодичней
И сладостней, чем лютня Аполлона.
Любовь заговорит — и небеса
Баюкает согласный хор богов.
Поэт не смеет взяться за перо,
Не разведя чернил тоской любовной,
Зато стихом слух дикарей пленяет
И пробуждает в деспотах смиренье.
Из женских глаз доктрину вывожу я:
Лишь в них сверкает пламя Прометея,
Лишь в них — науки, книги и искусства,
Которыми питается весь мир;
Без них нельзя достигнуть совершенства.
Безумьем было от любви отречься,
Безумье — соблюдать такой обет.
Во имя мудрости, любезной людям,
Любви, которой столь любезны люди,
Мужчин, на свет производящих женщин,
И женщин, породивших нас, мужчин,
Нарушим клятву, сохранив себя,
Не то, ее храня, себя разрушим.
Измена наша вере не противна:
Ведь милосердье есть основа веры,
А там, где нет любви, нет милосердья.

**Фрагмент 2-й
«Как вам это понравится»**

 **Жак**

Весь мир — театр, и люди в нем — актеры
Входящие, сходящие с подмостков,
Имеющие каждый семь ролей —
Семь возрастов. Сперва — сосун грудной,
Мяукающий на руках у мамки.
А дальше: свежещекий мальчуган,
Улиткой нехотя ползущий в школу;
Любовник, вздохи жаркие свои
И вирши даме сердца приносящий;
Солдат с усищами, точно у барса,
Задира, честолюбец, сквернослов,
Что кинуться и в пушечное жерло
Готов за славы мыльным пузырем.
Затем — судья солиднобрюхий, строгий,
Умявший жирненького каплуна,
Красующийся стриженой брадой
И трафаретных мудростей набором.
Вот сыгран и судья — тогда черед
Шестому возрасту: кощей-старик
С очками на носу, смешной и тощий,
В шлепанцах-туфлях; на боку — кошель;
Колготы, что носил еще подростком,
Болтаются на палках — на ногах;
А мужественный бас преобразился
В писклявый детский голосок опять.
И наконец — последняя картина
Пестрой и странной хроники — возврат
В младенчество, беспамятное вовсе,
Без глаз и без зубов, безо всего.

Был бы я шутом!
О шутовском мечтаю одеянье.
Иного мне
Не надобно. Забудьте только тут же,
Что не дурак я. Должен быть свободен,
Как ветер, я — свободою шута —
Дуть на кого хочу. И кто всех горше
Задет моим дурачеством, смеяться
Тому придется громогласней всех.
И ясно почему. Резон прямой —
Прямей дороги в городскую церковь.
Признать, что взрезан и распотрошен ты
Ударом умным дурака-шута!
Донельзя глупо будет. Наш мудрец
Окажется разоблачен пред миром
Небрежною насмешкой шутовской.
Оденьте в шутовскую пестрядину
И разрешите говорить все то,
Что на уме, — и зараженный мир
Насквозь, насквозь прочищу — тело мира
От гнили начисто освобожу, —
Пусть только вытерпят мое леченье.

 **Фрагмент 3-й
«Ричард III»**

Лондон. Улица. Входит Ричард, герцог Глостер.

**Глостер**

Здесь нынче солнце Йорка злую зиму
В ликующее лето превратило;
Нависшие над нашим домом тучи
Погребены в груди глубокой моря.
У нас на голове — венок победный;
Доспехи боевые — на покое;
Весельем мы сменили бранный клич
И музыкой прелестной — грубый марш.
И грозноликий бой чело разгладил;
Уж он не скачет на конях в броне,
Гоня перед собой врагов трусливых,
А ловко прыгает в гостях у дамы
Под звуки нежно-сладострастной лютни.
Но я не создан для забав любовных,
Для нежного гляденья в зеркала;
Я груб; величья не хватает мне,
Чтоб важничать пред нимфою распутной.
Меня природа лживая согнула
И обделила красотой и ростом.
Уродлив, исковеркан и до срока
Я послан в мир живой; я недоделан,—
Такой убогий и хромой, что псы,
Когда пред ними ковыляю, лают.
Чем в этот мирный и тщедушный век
Мне наслаждаться? Разве что глядеть
На тень мою, что солнце удлиняет,
Да толковать мне о своем уродстве?
Раз не дано любовными речами
Мне занимать болтливый пышный век,
Решился стать я подлецом и проклял
Ленивые забавы мирных дней.
Я клеветой, внушением опасным
О прорицаньях пьяных и о снах
Смертельную вражду посеял в братьях —
Меж братом Кларенсом и королем.
И если так же справедлив и верен
Король Эдвард, как я лукав и лжив,
Сегодня будет Кларенс в заключенье,
Ибо предсказано, что буква Г
Убьет наследников Эдварда. Мысли,
На дно души нырните! — Вот и Кларенс!

Входят Кларенс под стражей и Брекенбе.

Набор второй (для работы женской группы) **Фрагмент 1-й
«Ромео и Джульетта»**

**Джульетта**

Неситесь шибче, огненные кони,
К вечерней цели! Если б Фаэтон
Был вам возницей, вы б давно домчались
И на земле настала б темнота.
О ночь любви, раскинь свой темный полог,
Чтоб укрывающиеся могли
Тайком переглянуться и Ромео
Вошел ко мне неслышим и незрим.
Ведь любящие видят все при свете
Волненьем загорающихся лиц.
Любовь и ночь живут чутьем слепого.
Прабабка в черном, чопорная ночь,
Приди и научи меня забаве,
В которой проигравший в барыше,
А ставка — непорочность двух созданий.
Скрой, как горит стыдом и страхом кровь,
Покамест вдруг она не осмелеет
И не поймет, как чисто все в любви.
Приди же, ночь! Приди, приди, Ромео,
Мой день, мой снег, светящийся во тьме,
Как иней на вороньем оперенье!
Приди, святая, любящая ночь!
Приди и приведи ко мне Ромео!
Дай мне его. Когда же он умрет,
Изрежь его на маленькие звезды,
И все так влюбятся в ночную твердь,
Что бросят без вниманья день и солнце.
Я дом любви купила, но в права
Не введена, и я сама другому
Запродана, но в руки не сдана.
И день тосклив, как накануне празднеств,
Когда обновка сшита, а надеть
Не велено еще. Но вот и няня
С вестями от Ромео, а тогда
Любой язык красноречив, как небо.

**Фрагмент 2-й
«Гамлет»**

**Офелия**

Где Дании краса и королева?

(Поет.)

А по чем я отличу
Вашего дружка?
Плащ паломника на нем,
Странника клюка.

(Королеве.)

Да ну вас! Вот я дальше вам спою.

(Поет.)

Помер, леди, помер он,
Помер, только слег.
В головах зеленый дрок,
Камушек у ног.

(Королеве.)

Да ну вас...
Белый саван, белых роз
Деревцо в цвету,
И лицо поднять от слез
Мне невмоготу.

(Королю.)

Мне живется хорошо, награди вас Бог. Говорят, сова была раньше дочкой пекаря. (Согласно средневековой легенде, дочка пекаря, отказавшаяся дать Христу хлеба, была превращена в сову. — А. Н.) Вот и знай после этого, что нас ожидает. Благослови Бог вашу трапезу!

Об этом не надо распространяться. Но если бы вас спросили, что это значит, скажите:

(поет)

С рассвета в Валентинов день
Я проберусь к дверям
И у окна согласье дам
Быть Валентиной вам.
Он встал, оделся, отпер дверь,
И та, что в дверь вошла,
Уже не девушкой ушла
Из этого угла.
Вот, не побожась, сейчас кончу.

Надеюсь, все к лучшему. Надо быть терпеливой. Но не могу не плакать, как подумаю, что его положили в сырую землю. Надо известить брата. Спасибо за доброе участие. — Поворачивай, моя карета! Покойной ночи, леди. Покойной ночи, дорогие леди. Покойной ночи, покойной ночи. (Уходит.)

**Фрагмент 3-й
«Макбет»**

Инвернес. Замок Макбета. Входит леди Макбет, читая письмо.

**Леди Макбе**т. «Они повстречались мне в день торжества; и я убедился достовернейшим образом, что они обладают большим, чем смертное знание. Я сгорал желанием расспросить их дальше, но они превратились в воздух и в нем исчезли. Не успел я опомниться от изумления, как явились королевские посланцы, величая меня Кавдорским таном, титулом, которым эти вещие сестры меня только что приветствовали, предуказав грядущее восклицанием: «Здравствуй, будущий король!» Это я почел нужным сообщить тебе, дорогой соучастнице моего величия, дабы ты не лишилась своей доли радости, оставаясь в неведении того, какое величие тебе обещано. Положи это себе на сердце и будь счастлива».

Ты — Гламис, Кавдор, и ты будешь тем,
Что сказано. Но я боюсь, что нрав твой
Чрезмерно полон благостного млека,
Чтоб взять кратчайший путь. Ты ждешь величья.
Ты не лишен тщеславья, но лишен
Услуг порочности. Ты жаждешь сильно,
Но жаждешь свято. Ты играешь честно,
Но рад нажиться. Ты хотел бы взять
То, что взывает: «Сделай — и достигнешь!»
И ты скорей боишься сделать это,
Чем хочешь, чтобы это не свершилось.
Приди. Мой дух тебе вольется в уши,
И мой язык сметет бесстрашно все,
Чем загражден тот обруч золотой,
Которым рок и неземная помощь
Тебя венчают. Хриплый ворон
Прокаркал злополучный въезд Дункана
Под сень моих бойниц. — Слетайтесь, духи
Смертельных мыслей, извратите пол мой,
От головы до ног меня насытьте
Жестокостью! Сгустите кровь мою,
Замкните входы и пути раздумью,
Чтоб приступы душевных угрызений
Не потрясли ни замысла, ни дела.
Приникните к моим сосцам и пейте,
Как желчь, их молоко, вы, слуги смерти,
Где б ни витал ваш сонм, незримый взору,
Вредя живым! — Приди, густая ночь,
И запахнись в чернейший дым геенны,
Чтобы мой нож, вонзясь, не видел раны
И небо не могло сквозь полог мрака
Воскликнуть: «Стой!»

Входит Макбет.
О Гламис! Мощный Кавдор!
Предызбранный к еще славнейшей доле!
Твое письмо восхитило меня
Над бедным настоящим, и во мне
Настало будущее. О, никогда
Над этим утром солнце не взойдет!
Мой тан, твое лицо подобно книге
С недобрым смыслом. Чтобы все ошиблись,
Смотри, как все; придай радушье глазу,
Руке, устам; смотри цветком невинным,
Но будь под ним змеей. Нам нужно гостя
Достойно встретить; ты доверишь мне
Великую заботу этой ночи;
Все наши ночи и все дни в грядущем
Она подарит блеском всемогущим.

Обсуждая маски, дети, по сути, углубляются в анализ текста и понимание личности героя. Важно, чтобы они постепенно увидели, что Глостер не только жесток и коварен, но и редкостно умен и скорбен. Что Джульетта при всей своей страстности прекрасно образованна, знает греческую мифологию, например, и отлично владеет слогом. Что Бирон не только влюблен и умен, но и лукав, хитер и изобретателен в своем желании нарушить клятву. И так далее. Чтобы передать все эти оттенки душевных качеств, можно пользоваться разными оттенками одного и того же цвета. А можно сочетать разные. Например, бледно-алые губки могут прятать в уголках желтые штрихи. О чем нам это скажет? А если будет сочетаться с синевой век и желтыми штрихами в уголках глаз? Или синим лбом, испещренным желтыми морщинами? Или белыми? Или зелеными? Обо всем этом очень полезно поразмышлять.

В последние пять минут урока хорошо бы в кругу или за партами быстро обменяться впечатлениями о том, какие новые мысли и чувства о творчестве Шекспира нас посетили сегодня.

**УРОК № 5–6**

**Пространство театра**

В конце XVI века складываются несколько типов театрального пространства, которые потом станут основой развития всей мировой театральной архитектуры. Эти пространства сочетают в себе качества сакральной храмовой архитектуры, черты постоялого двора, а также дворца и открытой площади. Самая простая модель театрального пространства у испанцев — корраль, или патио, а попросту, дворик. У итальянцев пространство сложнее — это выписанная или выстроенная перспективная декорация. Самая сложная конструкция у англичан: замкнутый многоугольник, сцена в форме трапеции, открытая широкой частью к зрителям, с замысловатой системой колонн, крыш и балконов на игровой площадке. Каждая из этих конструкций очень сильно влияет на игру актеров и восприятие зрителей, на композицию всего сценического действия. Но представить себе это устройство умозрительно почти невозможно. Чтобы понять, нужно поиграть с реальными пространствами.

**ИГРА 1**

Класс делится на шесть рабочих групп. Две группы получают схематичный рисунок с изображением трех видов итальянской перспективной декорации (улица с домами, зал с колоннами, пейзаж с деревцами). Две группы получают схематичный рисунок испанского корраля и две группы — схематичные рисунки английских театров «Глобус», «Лебедь», «Фортуна» и «Роза».

**ЗАДАНИЕ**

1. Рассмотрите внимательно конструкции предложенных вам театров эпохи Возрождения и прочитайте прилагающееся к рисунку описание. Отнеситесь внимательно к тому, где на сцене располагались внутренние покои дома, где — парадные залы, где — улица. Подумайте о том, что именно было видно разным группам зрителей при том или ином расположении фигур актеров.

2. Вспомните символику цвета, о которой шла речь на прошлом занятии.

3. Прочитайте сцену из трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта».

4. Перенесите на лист формата А3 рисунок театрального пространства и поселите в него героев отрывка. Иными словами, зарисуйте мизансцену — расположение фигур актеров на сценической площадке. На рисунке должно быть видно, где находится в этой сцене Джульетта и где Ромео. Рисуя фигуры героев, подумайте и о том, в какую цветовую гамму они одеты, как меняется смысл картинки, которую видят зрители, при том или ином решении мизансцены.

Через 15 минут все работы попарно вывешиваются на доску. Над каждой парой пишется название страны, которой принадлежат представленные театральные здания. Сначала каждая группа совещается о том, каков смысл в каждой из предложенных мизансцен, какую информацию мы получаем из разных цветовых решений и какова эмоциональная окраска каждой из представленных работ. Участники каждой группы по очереди сообщают о своих впечатлениях, а представители авторских групп поясняют свое решение. После этого в свободном порядке ученики высказываются о том, что они узнали из этой работы об особенностях театра эпохи Возрождения.

 **РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ

ОПИСАНИЕ 1**

Оформление ученых спектаклей в **Италии** было унифицированным:

• трагедия — дворцовая площадь или зал с колоннами в перспективном изображении;

• комедия — городская улица с домами в перспективном изображении;

• пастораль — роща с ручьем и грот, в котором живут действующие лица, с деревьями в перспективном изображении.

Декорация ставится на поднимающийся планшет сцены. Живопись, архитектура и скульптура занимают всю глубину сцены, задник продолжает перспективную декорацию. Актерам остается только просцениум. Чтобы не нарушать иллюзию масштабной соразмерности, между зрительскими рядами и сценой оставляли значительное пустое пространство. Актерам не разрешалось приближаться ко второму и третьему планам.

Перспективную декорацию, видимо, изобретает архитектор Донато Браманте в начале XVI века, а применяют ее впервые театральные художники Феррары и Рима.

**ОПИСАНИЕ 2**

Представления **испанского театра** давались в городе в корралях, а в деревне — на простом деревянном настиле. Появление корралей, специально построенных для театральных представлений и имеющих до двух тысяч мест, относится уже к 1630-м гг. До этого представления давались в патио — гостиничном дворе. В патио могли быть поставлены скамейки для «чистой» публики перед самой сценой. А дальше — стоячие места. На галереях второго этажа в закрытых ложах-комнатах сидели изолированные от других зрителей женщины и священнослужители. За стоячие места в партере платили в двадцать раз меньше, чем за закрытую ложу.

В специально построенных зданиях крышей были покрыты галереи и площадка сцены. Над центральной площадкой мог быть натянут тент для защиты от дождя и солнца и для улучшения акустики.

Сценический помост выдавался вперед. Арьерсцена (то есть задняя часть сцены) изображала внутренние покои. Из боковых дверей могли выезжать фуры (невысокие тележки на колесиках), где находились элементы декораций, изображавшие внутренние покои дома. Использовались также вращающиеся тумбы со сменными шпалерами (картинками в рамах), обозначающие смену места действия.

**ОПИСАНИЕ 3**

Конструкция **английского театра** представляет собой многоугольник крытых галерей. Сцена-трапеция расширяется в сторону зрителя, за просцениумом — две колонны, которые поддерживают сценическую крышу. Под ней сценическое небо, где располагаются машины и подъемники. На заднике — балкончик, а под ним дверь, ведущая на арьерсцену — в заднее помещение, изображающее внутренние покои.

Есть предположение, что самые дорогие места были над сценой в закрытой ложе. Из нее ничего не было видно, и аристократы приходили туда слушать высокий текст, а не смотреть площадное действо. Недалеко от сцены — дорогие ложи с подушечками, где зрители не только смотрят спектакль, но и имеют возможность демонстрировать себя. В партере места стоячие — для простонародья.

Во время действия носили еду и напитки.

Место перед колоннами обозначает открытое пространство — улицу. Средняя сцена — обычно торжественная зала с королевским троном или креслом хозяина дома. Арьерсцена — альков, спальня, интимная комната. Декорации елизаветинского театра условны. Здесь может стоять табличка со словами «лес» или «море», а могут находиться дерево или парус, обозначающие то же самое.

Голубой занавес и голубой флажок на крыше указывают на то, что играется комедия; черный занавес и черный флажок — трагедия. Флажок видно из города, он служит своеобразной афишей. Спектакли начинались в 14 часов пополудни.

После 1607 г., когда на престол взошел Иаков I, театры стали перебираться в крытые помещения.

 **Фрагмент 1-й
«Ромео и Джульетта»**

Сад Капулетти. Входит Ромео.

**Ромео**

Но что за блеск я вижу на балконе?
Там брезжит свет. Джульетта, ты как день!
Стань у окна, убей луну соседством;
Она и так от зависти больна,
Что ты ее затмила белизною.

На балконе показывается Джульетта.

Стоит, сама не зная, кто она.
Губами шевелит, но слов не слышно.
Пустое, существует взглядов речь!
О, как я глуп! С ней говорят другие.
Две самых ярких звездочки, спеша
По делу с неба отлучиться, просят
Ее глаза покамест посверкать.
Стоит одна, прижав ладонь к щеке.
О чем она задумалась украдкой?
О, быть бы на ее руке перчаткой,
Перчаткой на руке!
 **Джульетта**

Ромео, как мне жаль, что ты Ромео!
Отринь отца да имя измени,
А если нет, меня женою сделай,
Чтоб Капулетти больше мне не быть.

**Ромео**

Прислушиваться дальше иль ответить?

**Джульетта**

Лишь это имя мне желает зла.
Ты б был собой, не будучи Монтекки.
Что есть Монтекки? Разве так зовут
Лицо и плечи, ноги, грудь и руки?
Неужто больше нет других имен?
Что значит имя? Роза пахнет розой,
Хоть розой назови ее, хоть нет.
Ромео под любым названьем был бы
Тем верхом совершенств, какой он есть.
Зовись иначе как-нибудь, Ромео,
И всю меня бери тогда взамен!
 **Ромео**

О, по рукам! Теперь я твой избранник!
Я новое крещение приму,
Чтоб только называться по-другому.

**Джульетта**

Кто это проникает в темноте
В мои мечты заветные?

**Ромео**

Не смею
Назвать себя по имени. Оно
Благодаря тебе мне ненавистно.
Когда б оно попалось мне в письме,
Я б разорвал бумагу с ним на клочья.

**Джульетта**

Десятка слов не сказано у нас,
А как уже знаком мне этот голос!
Ты не Ромео? Не Монтекки ты?
 **Ромео**

Ни тот ни этот: имена запретны.

**Джульетта**

Как ты сюда пробрался? Для чего?
Ограда высока и неприступна.
Тебе здесь неминуемая смерть,
Когда б тебя нашли мои родные.

**Ромео**

Меня перенесла сюда любовь,
Ее не останавливают стены.
В нужде она решается на все,
И потому — что мне твои родные!
 **Джульетта**

Они тебя увидят и убьют.

**Ромео**
Меня плащом укроет ночь. Была бы
Лишь ты тепла со мною. Если ж нет,
Предпочитаю смерть от их ударов,
Чем долгий век без нежности твоей.

**Джульетта**

Мое лицо спасает темнота,
А то б я, знаешь, со стыда сгорела,
Что ты узнал так много обо мне.
Хотела б я восстановить приличье,
Да поздно, притворяться ни к чему.
Ты любишь ли меня? Я знаю, верю,
Что скажешь «да». Но ты не торопись.
Ведь ты обманешь. Говорят, Юпитер
Пренебрегает клятвами любви.
Не лги, Ромео. Это ведь не шутка.
Я легковерной, может быть, кажусь?
Ну ладно, я исправлю впечатленье
И откажу тебе в своей руке,
Чего не сделала бы добровольно.
Конечно, я так сильно влюблена,
Что глупою должна тебе казаться,
Но я честнее многих недотрог,
Которые разыгрывают скромниц,
Мне б следовало сдержаннее быть,
Но я не знала, что меня услышат.
Прости за пылкость и не принимай
Прямых речей за легкость и доступность.

**Ромео**

Мой друг, клянусь сияющей луной,
Посеребрившей кончики деревьев...

**Джульетта**

О, не клянись луною, в месяц раз
Меняющейся, — это путь к изменам.

**Ромео**

Так чем мне клясться?

**Джульетта**

Не клянись ничем
Или клянись собой, как высшим благом,
Которого достаточно для клятв.

**Ромео**

Клянусь, мой друг, когда бы это сердце...

**Джульетта**

Не надо, верю. Как ты мне ни мил,
Мне страшно, как мы скоро сговорились.
Все слишком второпях и сгоряча,
Как блеск зарниц, который потухает,
Едва сказать успеешь «блеск зарниц».
Спокойной ночи! Я тебе желаю
Такого же пленительного сна,
Как светлый мир, которым я полна.

**Ромео**

Но как оставить мне тебя так скоро?
 **Джульетта**

А что прибавить к нашему сговору?

**Ромео**

Я клятву дал. Теперь клянись и ты.

**Джульетта**

Я первая клялась и сожалею,
Что дело в прошлом, а не впереди.

**Ромео**

Ты б эту клятву взять назад хотела?

**Джульетта**

Да, для того, чтоб дать ее опять.
Мне не подвластно то, чем я владею.
Моя любовь без дна, а доброта –
Как ширь морская. Чем я больше трачу,
Тем становлюсь безбрежней и богаче.

Голос кормилицы за сценой.
Меня зовут. Я ухожу. Прощай. –
Иду, иду! — Прости, не забывай.
Я, может быть, вернусь еще. Постой-ка.

(Уходит.)
 **Ромео**

Святая ночь, святая ночь! А вдруг
Все это сон? Так непомерно счастье,
Так сказочно и чудно это все!

На балкон возвращается Джульетта.

**Джульетта**

Еще два слова. Если ты, Ромео,
Решил на мне жениться не шутя,
Дай завтра знать, когда и где венчанье.
С утра к тебе придет мой человек
Узнать на этот счет твое решенье.
Я все добро сложу к твоим ногам
И за тобой последую повсюду.

**Кормилица** (за сценой)

Голубушка!
 **Джульетта**

Иду! Сию минуту! –
А если у тебя в уме обман,
Тогда, тогда...

**Кормилица** (за сценой)

Голубушка!

**Джульетта**

Немедля
Оставь меня и больше не ходи.
Я завтра справлюсь.

**Ромео**

Я клянусь спасеньем.
 **Джульетта**

Сто тысяч раз прощай.

(Уходит.)

Важно, чтобы дети обратили внимание: в конструкции английского театра Ромео и Джульетта не могли видеть лиц друг друга. Напомним: они и до этого их не видели, так как на балу были в масках. А теперь Ромео стоит «на улице», за передней колонной сцены. А Джульетта — в самой глубине сцены, наверху, на внутреннем балконе.

В конструкции испанского театра отдаленность героев может быть мнимой, если балкон Джульетты находится на передвижной площадке — фурке, а может быть реальной, если героиня на арьерсцене, а герой на авансцене. А в конструкции итальянского театра проблема размещения героев в этой сцене практически не решаема, поскольку герои могут стоять только на авансцене. Вопрос лишь в том, далеко или близко друг от друга.

Естественно, все это влияет на взаимоотношения персонажей, на силу их взаимного стремления. В английском театре герои больше чем где бы то ни было пребывают в сфере мечты и фантазии друг о друге и больше чем где бы то ни было стремятся к преодолению реально разделяющего их пространства. Чтобы ярче это почувствовать, можно смоделировать мизансцены в пространстве класса и попросить одну и ту же пару встать во все три типа мизансцены, посмотреть друг на друга и произнести по одной реплике:

**Джульетта**

Кто это проникает в темноте
В мои мечты заветные?

**Ромео**

Не смею
Назвать себя по имени. Оно
Благодаря тебе мне ненавистно.

Пусть участники эксперимента поделятся впечатлениями о том, как менялись их ощущения во всех трех случаях.

Разумеется, следующая игра проводится на новом уроке. Хорошо, если занятия сдвоены, потому что тематически они едины и второй развивает и усложняет тему первого.

**ИГРА 2**

Класс делится на две равные группы, каждая занимает половину класса. Группы создают друг напротив друга из парт и стульев модель пространства театра «Глобус»: как его сценическую, так и зрительскую часть. Для лучшего представления об этом пространстве можно в дополнение к картинкам показать соответствующие кадры из фильма «Влюбленный Шекспир». Модель, построенная в классе, должна быть прочной, действующей, так как в ней далее нужно будет разместить актеров и зрителей, которые собрались на «Гамлета».

 **ЗАДАНИЕ**

Объединившись в две творческие группы, разделите класс на две зоны и выстройте в каждой модель пространства шекспировского театра, которую можно будет затем обжить в реальном действии. А для этого еще раз внимательно перечитайте «Описание 3» из игры 1.

Прочитайте отрывок из пьесы Шекспира «Гамлет» и обсудите, где в пространстве шекспировского театра кто из героев находится.

Определите, где в зрительном зале находятся реальные и сценические короли и королевы: в зале — королева Елизавета, на сцене Клавдий и Гертруда и бродячие актеры, играющие короля и королеву в сцене отравления. Затем расположите на сцене остальных сценических героев отрывка сообразно их действиям и целям.

Подумайте, где располагаются самые грамотные зрители — университетские умы, ценители высокого текста, а где простолюдины.

Теперь распределите между собой роли и займите соответствующие места в пространстве, замерев в живой картине. Вспомните текст и проследите свои чувства и ощущения по отношению к другим участникам картины.

**Фрагмент 2-й
«Гамлет»**

Зал в замке. Гамлет и Горацио. Датский марш. Трубы. Входят король, королева, Полоний, Офелия и другие члены свиты.

**Король**. Как здравствует принц крови нашей, Гамлет?

**Гамлет.** Верите ли — превосходно. По-хамелеонски. Питаюсь воздухом, начиненным обещаниями. Так не откармливают и каплунов.

**Король**. Это ответ без связи, Гамлет. Он ко мне не относится.

**Гамлет**. А ко мне и подавно. (Полонию.) Милорд, вы играли на сцене в бытность свою в университете, не правда ли?

**Полоний**. Играл, милорд, и считался хорошим актером.

**Гамлет**. Кого же вы играли?

**Полоний**. Я играл Юлия Цезаря. Меня убивали в Капитолии. Брут убил меня.

**Гамлет**. С его стороны было брутально убивать такого капитального теленка.— Готовы актеры?

**Розенкранц**. Да, милорд. Они ждут вашего приказания.

**Королева**. Поди сюда, милый Гамлет, сядь рядом.

**Гамлет.** Нет, матушка, тут магнит попритягательней.

**Полоний** (вполголоса королю). Ого, слыхали?

**Гамлет**. Леди, можно к вам на колени? (Растягивается у ног Офелии.)

**Офелия**. Нет, милорд.

**Гамлет**. То есть, виноват: можно голову к вам на колени?

**Офелия**. Да, милорд.

**Гамлет**. А вы уж решили — какое-нибудь неприличие?

**Офелия**. Ничего я не решила, милорд.

**Гамлет**. А ведь это чудная мысль — лежать у ног девушки!

**Офелия**. Что такое, милорд?

**Гамлет**. Ничего.

**Офелия.** Принц, вы сегодня в ударе.

**Гамлет**. Кто, я?

**Офелия**. Да, милорд.

**Гамлет**. Господи, ради вас я и колесом пройдусь! Впрочем,что и остается, как не веселиться? Взгляните, какой радостный вид у моей матери, а всего два часа, как умер мой отец.

**Офелия.** Нет, принц, полных дважды два месяца.

**Гамлет**. Как! Так много! Ну, тогда к дьяволу траур! Буду ходить в соболях. Силы небесные! Умер назад два месяца и все еще не забыт! Тогда есть надежда, что память о великом человеке переживет его на полгода. Но только пусть жертвует на построение храмов, а то никто не вспомнит о нем, как о деревянной лошадке, у которой на могиле надпись:

«Где ноги, где копыта.
Заброшена, забыта».

Играют гобои. Начинается пантомима. Входят участвующие в пантомиме король и королева. Они проявляют нежность друг к другу. Королева обнимает короля, а он ее. Она становится на колени перед ним с изъявлениями преданности. Он поднимает ее и кладет ей на плечо голову. Потом ложится в цветнике на дерн. Видя, что он уснул, она уходит. Тогда входит отравитель, снимает с него корону, целует ее, вливает в ухо короля яд и уходит. Возвращается королева, видит, что король мертв, и жестами выражает отчаяние. Снова входит отравитель с двумя или тремя похоронными служителями, давая понять, что разделяет ее горе. Труп уносят. Отравитель подарками добивается благосклонности королевы. Вначале она с негодованием отвергает его любовь, но под конец смягчается. Уходят.

**Офелия**. Что это означает, принц?

**Гамлет.** «Змея подколодная», а означает темное дело.

**Офелия.** Наверное, пантомима выражает содержание предстоящей пьесы?

Входит Пролог.

**Гамлет**. Сейчас мы все узнаем от этого малого. Актеры не умеют хранить тайн и все выбалтывают.

**Офелия**. Он объяснит значение показанной вещи?

**Гамлет**. Да, и любой вещи, которую вы ему покажете. Не стыдитесь только показывать, а он без стыда будет объяснять, что это значит.

**Офелия.** Вы злюка, вы злюка! Я буду смотреть пьесу.

**Пролог**

Пред нашим представленьем
Мы просим со смиреньем
Нас выслушать с терпеньем.

**Гамлет.** Что это, пролог или надпись на колечке?

**Офелия**. Действительно, коротковато, милорд.

**Гамлет**. Как женская любовь.

Входят два актера, изображающие короля и королеву.

 **Король** на сцене

Душа моя, прощанья близок час.
К концу подходит сил моих запас.
А ты и дальше в славе и любви
Существованья радостью живи.
Другой супруг, как знать…
 **Королева** на сцене

Не суесловь.
Предательством была бы та любовь.
Убей меня за новым мужем гром!
Кровь первого да будет на втором!

**Гамлет** (королеве). Сударыня, как вам нравится пьеса?

**Королева.** По-моему, леди слишком много обещает.

**Гамлет**. О, но она сдержит слово!

**Король**. Вы знаете содержание? В нем нет ничего предосудительного?

**Гамлет**. Нет, нет. Все это в шутку, отравление в шутку. Ровно ничего предосудительного.

**Король**. Как название пьесы?

**Гамлет**. «Мышеловка». Но в каком смысле? В фигуральном. Пьеса изображает убийство, совершенное в Вене. Имя герцога — Гонзаго. Его жена — Баптиста. Вы сейчас увидите. Это препакостнейшая проделка. Но нам-то что до того? Вашего величества и нас, с нашей чистой совестью, это не касается. Пусть кляча лягается, если у нее зашиблены задние ноги. Наши кости в порядке.

Входит Луциан.

Это некто Луциан, племянник короля.

**Офелия**. Вы хорошо заменяете хор, милорд.

**Гамлет**. Начинай, убийца! Ну, чума ты этакая! Брось свои безбожные рожи и начинай. Ну! «Взывает к мести каркающий ворон».

**Луциан**

Рука тверда, дух черен, крепок яд,
Удобен миг, ничей не видит взгляд.
Теки, теки, верши свою расправу,
Гекате посвященная отрава!
Спеши весь вред, который в травах есть,
Над этой жизнью в действие привесть!

(Вливает яд в ухо спящего.)

**Гамлет.** Он отравляет его в саду, чтобы завладеть престолом. Имя герцога — Гонзаго. История существует отдельно, образцово изложенная по-итальянски. Сейчас вы увидите, как убийца достигает любви жены Гонзаго.

**Офелия**. Король встает!

**Гамлет.** Испугался хлопушки?

**Королева**. Что с его величеством?

**Полоний**. Прекратите пьесу!

**Король**. Посветите мне. Скорей на воздух!

Все. Огня, огня, огня!

Уходят все, кроме Гамлета и Горацио.

Когда обе картины придуманы, одна группа «отмирает» и идет смотреть работу соседей. Потом они меняются. Во время просмотра зрители комментируют открывшийся им смысл и то, как они понимают решение, выбранное коллегами. Затем группа, которая представляет работу, объясняет, почему именно такое пространственное решение было принято, и каждый участник картины рассказывает о том, какие чувства и ощущения он испытывает, пытаясь вообразить себя в предлагаемых обстоятельствах и логике действия персонажа. Учитель помогает наводящими вопросами, одновременно предлагая группе чуть-чуть скорректировать мизансцену.

Например, девушку, принявшую роль Офелии, можно спросить:

• Что ты чувствовала, когда принц при всех родственниках и придворных положил голову тебе на колени?

• А если при этом вспомнить, что вчера вечером он заявил, что не любит и никогда не любил тебя, сказал, что все женщины развратны, а мужчины еще хуже и посоветовал идти в монастырь? Что-то в твоих ощущениях изменится?

• В этой ситуации тебе хочется сесть поближе к королеве Гертруде или, наоборот, отодвинуться от нее?

• Чей взгляд в этой ситуации тебе тяжелее всего: твоего отца Полония, короля Клавдия, друга Гамлета — Горацио? Или чей-то еще? От кого бы ты хотела заслониться?

• А чей взгляд тебя поддерживает? Чей взгляд ты бы хотела поймать?

А теперь, еще раз прочувствовав и обдумав все это, уточни свою позу, послушай, что подсказывает тело. Можно предположить, что поза Офелии станет более напряженной, что она спрячет взгляд от наблюдателей и одновременно уведет его от Гамлета, слегка подастся к тем, от кого чувствует поддержку и защиту.

Такую игру желательно провести со всеми персонажами. Может быть, при работе с одной группой обратив больше внимания на одних героев, а при работе с другой группой — на других.

Очень важно следить, как чувствуют себя зрители. Что видит напротив себя, на одном уровне с собой реальная королева в зале и что она должна чувствовать? Что видят в непосредственной близости от себя зрители партера? С чьей точкой видения сливается их взгляд? Кто из героев и как берет их себе в свидетели при разном решении сценического пространства? Как считывают мизансцену зрители боковых и центральных лож нижнего и верхнего яруса? Один ли спектакль они смотрят? И если не совсем, то в чем отличие?

В конце урока дети в свободном порядке высказываются о том, какие открытия в театре Шекспира они сделали для себя сегодня. Эти открытия могут касаться и драматургии, и пространства, и работы актеров, и особенностей зрительского восприятия, и чего-то еще, что трудно предугадать и предусмотреть.

**УРОК №7**

**Театральная культура Испании**

Урок, посвященный театральной культуре Испании, построен на работе с научными текстами. Мы старались отобрать и обработать их таким образом, чтобы они были не слишком длинными, но и не слишком короткими, не слишком трудными, но и не слишком простыми. Рабочие материалы этого урока созданы на основе монтажа и вольного пересказа статей и монографий С. Мокульского, Г. Бояджиева и В. Силюнаса. В предложенных текстах встречается немало незнакомых школьникам слов, но если они не объяснены, то их смысл можно понять из контекста. Нам кажется, что для работы на этом уроке детям не стоит давать словарь, важно подтолкнуть их к внимательному чтению и самостоятельному толкованию. А если уж какие-то слова останутся совсем непонятными, пусть их запишут, а дома поищут значения в словарях или Интернете.

Вся работа построена на том, что детские группы работают с одними и теми же текстами, но в разное время и по разным заданиям, а потом результаты их работы сводятся в общем кругу. Для работы всем необходимы листы формата А4, ручки, цветные карандаши, скрепки.

**ИГРА 1**

Класс делится на три большие группы, например по рядам. А внутри каждой группы заранее выделяются по три подгруппы. Каждая группа получает для работы один из трех предложенных текстов в трех экземплярах. Первая группа — фрагмент № 1, вторая — фрагмент № 2 и третья — фрагмент № 3. И все три группы получают одинаковое первое задание, которое они должны выполнить в течение пяти минут и прикрепить к тексту. Затем группы меняются текстами с прикрепленными творческими работами по часовой стрелке. Теперь у первой группы текст № 3, у второй — текст № 1, а у третьей — текст № 2. Все три группы получают одинаковое второе задание, которое они должны выполнить в течение пяти минут и прикрепить к тексту.

После этого группы в третий раз меняются текстами с прикрепленными к ним теперь уже двумя творческими работами (предыдущей группы и своей). У первой группы появляется текст N 2, у второй — текст № 3, а у третьей — текст № 1. И опять все получают одинаковое задание и выполняют его за пять минут. После этого все группы работают совместно, обсуждая результаты выполнения последнего задания. Желательно, чтобы это обсуждение заняло не больше 15 минут.

**Фрагмент 1-й**

**Реконкиста,** война испанцев с маврами, начавшаяся в VIII веке, была завершена в 1492 г. В этом же году открыта Америка и родился испанский театр.

Мавры захватили почти весь Пиренейский полуостров, кроме гор. Центром мавританского государства была Кордова. Реконкиста сместила все сословные отношения в Испании: сеньоры без земли фактически перестали быть феодалами, крестьяне награждались дворянским званием кабальеро за подвиги в освободительной войне. Законы крестьянской общины могли распространяться и на господина. Кастильские крестьяне первыми в мире были официально освобождены от крепостной зависимости.

Перелом в пользу испанцев произошел в 1212 году. В 1236 г. пала Кордова, в 1248 — Севилья. В руках мавров осталась только Гранада. И тут началась крестьянская война с господами, которые хотели вернуться к прежним феодальным отношениям. В 1476 г. произошло восстание в Фуэнте Овехуне. Короли в борьбе за централизацию власти встали на сторону народа.

Однако после победы испанцев над маврами начался террор инквизиции и преследование иноверцев. 1492 г. — изгнание евреев, 1515 г. — изгнание мавров. 1480 г. — создание инквизиции под руководством Торквемады. Все эти события приходятся на время правления Фердинанда и Изабеллы. Их внук Карл V получил в наследство Нидерланды, все немецкие княжества и Милан. Под властью Испании к тому времени уже были Америка и Неаполь. Когда в 1556 г. он отрекся от престола, восстали все земли, которые он завоевал. Карл был религиозным фанатиком и не любил театра. Единственное театральное действо, которое он устроил уже после отречения, — инсценировка собственных похорон с отправлением всех религиозных обрядов.

Филипп II, сын Карла, пытался продолжить дело отца по созданию единого католического царства через международные заговоры:

1567 г. — заговор Марии Стюарт в Англии и кровавое подавление восстания в Нидерландах;

1572 г. — Варфоломеевская ночь в Париже;

1588 г. — гибель у берегов Англии «Непобедимой Армады»;

1598 г. — запрет на театральные представления.

Весь XVII век длятся непрерывные кровавые восстания. Эскориал возводится в эту эпоху. Это резиденция испанских королей, совмещающая в себе королевские покои, храм и усыпальницу, которой отдано главенствующее место.

**Фрагмент 2-й**

**Театральная культура** Испании отличалась своеобразием. Если в XIII–XV вв. во Франции городские общины заботились о постановках мираклей, моралите и мистерий, то в Испании в эти века христианские представления были невозможны из-за господства магометан. Магомет воспрещал искусства, в которых есть изображение человека, ибо это оскорбляет Бога. Основными публичными зрелищами стали казни и коррида.

**Коррида** — большой, хорошо структурированный спектакль. На арену выпускают быка с ленточками, вплетенными в холку. Тореро с плащами дразнят его, а матадор смотрит — изучает противника. Пикадоры на параде выходят пешими, а в бою с быком — в седлах. Бандерильеро кидают в шею быка бандерильи — короткие копья, украшенные лентами. В кульминации зрелища матадор стоит в центре круга и вертит мулетой, за которой идет по кругу бык. Круг сужается. Матадор должен точно угадать момент, когда шпага одним ударом убьет быка.

**Религиозные представления** давались на христианских землях Испании с XIII века при церквах. В кодексе 1260 г. короля Альфонса X отмечалось, что представления в традициях праздника дураков следует изгнать из церкви. Однако в кодексе сказано, что наказывать светских лиц, которые это играют, — нельзя.

**Хугляры**, площадные забавники, в Испании участвовали даже в церковных процессиях.

**Итальянские авторы** Боккаччо, Данте, Петрарка оказали на искусство Испании большое влияние. Римлянина Сенеку испанцы полюбили за то, что он был родом из Кордовы, но на сцене подражали больше всего эклогам другого римского поэта — Вергилия.

**Романсеро** — песни о героях Реконкисты — основной пласт народной культуры Испании. Они пелись с X века. Любимый народный герой песен — Родриго Диас (Сид Кампеадор) — уроженец Кастилии, родился в 1040 г. и умер в возрасте 54 лет. «Песнь о Сиде» сложена в XII веке. Песенный Сид оппонирует грандам, которых волнует не освободительная война, а собственная выгода. А вот враги — мавры — уважительно относятся к Сиду, ценя его отвагу и милосердие.

**Маска,** дворцовый театрализованный праздник, в Испании XVII в. была популярна так же, как и в Англии. Ее играли аристократы-любители и пажи. Она распространилась при Филиппе III. Большим любителем этого жанра был его фаворит герцог Лерма. Маски писали крупнейшие драматурги, в том числе Лопе де Вега. В 1644–1651 гг. объявлялись длительные периоды траура с запретом публичных представлений. Большинство профессиональных трупп за это время исчезли, а оставшимся велено стать королевскими. Теперь в моде длительные представления — по 7 часов, с чудесами, танцами, песнями, для этих представлений пишет тексты Кальдерон, используя сюжеты «Метаморфоз» Овидия. Зрительный зал и сцена четко не разграничены. Король сидит на троне, приближенные — на подушечках, дамы — на стульях. Кавалеры стоят у них за спиной. Появление и уход зрителей — церемониал и часть спектакля.

**Спектакли** заменяли газету при Филиппе IV. В них, правда, показывали только хорошие политические новости. «Осада Бреды» Кальдерона написана именно в таком духе, «Возвращенная Бразилия» Лопе де Веги тоже. Филипп IV не только любил театр, но и был актером-любителем. Он отвел для представлений специальный дворец Буэн Ретиро.

**Фрагмент 3-**й

**Во время праздника Корпус Кристи** наблюдался наибольший наплыв публики в театр. Публика в Испании отличалась исключительным темпераментом. Поклонники театра приходили в корраль за несколько часов до представления и начинали выяснять отношения. Вопросы о том, какая труппа лучше, какая актриса кому больше нравится, решались в рукопашном бою, поэтому в театре находилась стража, вооруженная розгами и алебардами.

**Положение актеров** было непростым. С одной стороны, они получали очень большие деньги, поскольку испанцы страстно любили свой театр и считали делом чести переплатить за билет. Но с другой — актеры не могли потратить свои деньги, потому что принадлежали к низшему сословию и их траты были регламентированы законом. Они покупали роскошные костюмы — лучше, чем у дворян (испанские актеры были законодателями европейской моды). Но носить их актеры могли только на сцене. За появление в таком костюме в городе могли казнить. Лишние деньги они тратили на благотворительность. Они были первыми, кто учредил пенсионный фонд для постаревших или получивших травмы актеров, для актерских детей-сирот.

**Порядок представления** определялся характером публики. Публика вела себя так шумно, что для того, чтобы начать спектакль, нужно было как-то обратить внимание на сцену. Поэтому представление начиналось с музыкального номера — маленького ансамбля, тихой песни. За ним следовал лоа — монолог Первого актера, рассказывающего о своей профессии и демонстрирующего свои умения: перевоплощение, пение, трюки. Цель лоа — расположить к себе публику.

Первая хорнада содержала завязку. После нее те же актеры, не прерывая действия, переодевались в буффонные костюмы и играли интермедию. Это была грубая фарсовая сценка, во время которой публика отдыхала от серьезного действия. Потом играли вторую хорнаду — кульминацию основной истории. Затем следовало баиле — интермедия пасторального типа с плясками и песнями. Потом третья хорнада — развязка. Она традиционно кончалась пиром. Он мог быть радостным, свадебным или носить характер тризны. Но в любом случае переходил в национальные танцы.

И тогда начиналась мохиганга — танцевальный апофеоз спектакля. Мохиганга могла длиться столько же времени, сколько и весь остальной спектакль, пока зрители аплодируют. Все части представления играли одни и те же актеры.

Священники и строгие моралисты все время стремились запретить танцевальные номера из-за их открытого эротизма. Но сами же прелаты признавались в письмах друг другу, что это зрелище доставляет им много радости.

В испанском театре не было деления на комедию и трагедию, тут преобладали смешанные жанры, драмы плаща и шпаги рассказывали главным образом о дворянах, а народные драмы — о крестьянстве. Большие драмы и маленькие интермедии писали все **великие драматурги Испании: Сервантес, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерон.**

**Аутос сакраменталес** — главный священный жанр. Много таких пьес написал Кальдерон. На летнем празднике Корпус Кристи ставились в основном аутос Кальдерона. Аутос игрались в каждом приходе, чаще всего на трех повозках. Идея Евхаристии (соединения с Богом) в аутос могла передаваться не только библейскими сюжетами, но и «Орфеем» или современными событиями. Так, например, принц Уэльский сватался к Марии Испанской, но не согласился перейти в католицизм и получил отказ. За это англичане хотели завоевать порт Кадис, но не смогли. В аутос, посвященном этому событию, выступали принц Тьмы и Вера. В обороне города Вере помогает Церковь, и делает она это причащением хлебом и вином.

Повозки аутос — целые трехэтажные дома на колесах. Они аллегоричны. Например, каждая может изображать стихию, а также содержать в себе противоположные стихиям добродетели: Власть, Мудрость, Любовь. Так в аллегориях разыгрывается сотворение мира. Стихии дерутся, а добродетели их усмиряют и упорядочивают.

Кальдерон повторяет в мистериальной форме аутос сюжет своей пьесы «Жизнь есть сон». Человек возносится на верхний ярус, но, отравленный Дьяволом, попадает в заточение — вниз. Разум и Свободная воля не могут помочь ему разорвать цепи. Тогда появляется Мудрость. Враги падают к ее ногам. Благодать приносит человеку свет. И стихии снова начинают служить ему: Вода дает Крещение, Земля — Хлеб, Воздух и Огонь превращаются в Слово и Любовь Господа.

**Задание 1**. Прочитайте текст внимательно, но быстро, озаглавьте его, обсудите вместе картинку, которая могла бы стать его эмблемой. Пусть часть группы нарисует эту картинку. Другая часть разборчиво выпишет на отдельном листочке все слова, которые характеризуют эмоции, возникшие у вас по ходу чтения. А третья часть на другом листочке запишет основную мысль или ассоциацию, которая родилась в вашем сознании и воображении, когда вы знакомились с текстом. Итак, через пять минут у вас появились три листочка, которые вы прикрепляете к тексту и передаете другой группе по часовой стрелке.

**Задание 2**. Прочитайте текст внимательно, но быстро и познакомьтесь с работой коллег, прикрепленной к тексту. Пусть первая часть группы создаст глоссарий — выпишет все новые для вас слова, встречающиеся в тексте, и попытается дать им короткое толкование. Вторая часть группы, опираясь на рабочий текст и творческую работу предыдущей группы, используя их слова-эмоции, мысли и ассоциации, создает подпись к их картинке. Эта подпись должна быть девизом, разборчиво написанным в форме белого, то есть нерифмованного, но ритмически организованного стиха. Третья часть группы выписывает из текста только три основных факта или основные идеи, по выбору. Итак, через 5 минут у вас есть три листочка, которые вы прикрепляете к тексту и передаете другой группе по часовой стрелке вместе с работой предыдущей группы.

**Задание 3.** Прочитайте текст внимательно, но быстро и познакомьтесь с работой коллег, прикрепленной к тексту. Пусть каждая подгруппа придумает к фрагменту, с которым она сейчас работает, по одному вопросу и разборчиво запишет его на отдельном листочке. Первая часть группы придумывает вопрос на фактическое усвоение материала. Например: «Мы запомнили, как называется война испанцев с маврами. А кто из вас помнит?» Вторая часть группы придумывает вопрос на понимание текста. Например: «Мы поняли, почему между основными действиями в испанском спектакле нужно было вставлять музыкальные номера, а вы поняли?» Третья часть группы придумывает вопрос об эмоциональной окраске текста. Например: «Нам кажется, что во время корриды мы бы испытывали страх, а какие чувства испытывали бы вы?» Итак, через 5 минут у вас есть три листочка с вопросами, сложенные вчетверо, которые вы готовы бросить в шляпу учителя.

Вопросы собираются в шляпу, а затем гонцы от каждой подгруппы вслепую вытягивают из шляпы по одной бумажке. Желательно, чтобы это был чужой вопрос. Каждая подгруппа имеет возможность 30 секунд посовещаться и в течение одной минуты предложить свою версию ответа.

**ИГРА 2**

Все команды обеспечены цветными карандашами и ватманом, цветной бумагой разных цветов, ножницами и клеем. Каждая группа получает три текста (фрагменты 4, 5 и 6-й) — по одному тексту на подгруппу. Каждая подгруппа читает свой текст, а затем включается в общую работу, итогом которой должен стать рисунок дерева развития испанского театра эпохи Возрождения. Все три дерева вывешиваются в классе. Выставка сохраняется в течение всего времени, пока изучается эпоха Возрождения. По окончании занятий, посвященных Испании, дерево можно дорисовать.

 **ЗАДАНИЕ**

Задача всей группы, учитывая знания, полученные в предыдущей части урока, а также информацию, содержащуюся в текстах, полученных теперь, создать на ватмане дерево развития испанского театра. Дерево может быть выполнено в смешанной технике рисунка и аппликации.

**ПОРЯДОК РАБОТЫ**

• Каждая подгруппа читает один из доставшихся фрагментов. Проследите, чтобы на чтение у вас ушло не более двух минут.

• Группы делятся информацией и впечатлениями от вновь прочитанного (не более двух минут).

• Группа решает, что является корнями дерева, что его стволом, что основными ветвями кроны, что маленькими веточками, а что листочками. Что, где и как располагается. Не забудьте оставить место для неизвестного вам пока материала, с которым вы встретитесь на следующих уроках. На формирование замысла — две минуты.

• Решите, кто какую часть рисунка, аппликации и надписей выполняет, и создавайте свое дерево. Через две минуты оно должно быть готово.

 **Фрагмент 4-й**

**Первые испанские драматурги** тесно связаны с Реконкистой. И эта тема не остается закрытой для драматургов эпохи расцвета.

Хуан дель Энсина в 1492 г. устроил первое театральное представление в честь взятия Гранады. От этой даты принято отсчитывать рождение испанского национального театра.

Фернандо де Рохас написал огромную драматическую поэму «Селестина» в 21 действии. Сюжет таков: юноша Калисто любит богатую и знатную девушку Мелибею, а сводня Селестина помогает им соединиться. Но она сама гибнет из-за жадности, и из-за нее гибнут влюбленные. Эта драматическая поэма была написана очень реалистично, но на сцене не ставилась из-за своей громоздкости.

Жиль Висенте писал в традициях аутос, священного представления. «Трилогия о лодках» была написана им около 1517 г. В двух лодках гребцы: ангел и дьявол. Они решают, какой душе в чью лодку садиться. Крестьянин и рыцари Реконкисты попадают к ангелу. Ростовщик, адвокат, придворный, монах, сводник — к дьяволу. Императора и папу только сам Христос спасает от лодки дьявола. Судьи-перевозчики напоминают, что именно император и папа отвечают за весь народ.

Антонио Феррейра и Луперсио Архенсола пишут ученые трагедии в духе римского драматурга Сенеки. Здесь во имя правды и веры выкапывают и коронуют трупы, вырезают сердца, выносят на подносах головы мучеников, омывают руки кровью любовников. И все это делается по классицистическим правилам, вычитанным из Аристотеля: единство времени, места и действия, строгое деление на жанры, торжественный стих.

Хуан де ла Куэва вырос из традиций ученой трагедии. Но был уже скорее учеником испанской, нежели латинской школы. В его творчестве правильные пьесы смешиваются с пасторалями и мираклями, превращаясь в фантасмагорию. Он написал пьесы на основе «Песен о Сиде». В XVII в., используя его опыт, французский драматург Пьер Корнель написал легендарную пьесу «Сид».

Бартоломео Торрес Наварро учился в Италии у создателей ученой комедии. Живя в Италии, он писал пьески-наблюдения. «Людская» — о доме кардинала. «Солдатня» — о том, как вербуют в солдаты, беззастенчиво обещая разрешить мародерствовать даже в церкви. Война предстает в пьесе как средство для циничной наживы. Наварро положил начало жанру комедии «плаща и шпаги». В 1517 г. он издал сборник. В предисловии традиционно, в аристотелевском духе, трактовал вопросы драматургии. Но вот необходимость деления на жанры отверг. Утверждал, что сюжетом может служить как реальная история, так и вымысел. В его произведениях и в пьесах более поздних испанских драматургов стали смешиваться трагедия и комедия, традиционные сюжеты и авторский вымысел. Книги Наварро были запрещены инквизицией. На родине он не жил, поэтому его пьесы не увидели испанской сцены.

 **Фрагмент 5-й**

**Великая испанская драматургия** начинается с **Лопе де Руэды** (1510–1565). Он стал тем драматургом, который реально повлиял на развитие испанской профессиональной сцены. Он родился в Севилье и умер в Кордове. Вначале был ремесленником, потом главой труппы скоморохов, где играла в том числе его жена. Умел говорить многими голосами.

Мигель де Сервантес Сааведра увидел спектакль Лопе де Руэды в 14 лет. Он рассказывал, что подмостки настилали в деревне прямо на скамьи, а гримерку отгораживало от зрителей одеяло, одновременно служившее задником. За ним актеры без аккомпанемента пели романсы, пока одевались в костюмы. Костюмами служили белые пастушеские наряды, отделанные золотом. В руках у актеров были посохи.

В начале представления звучали пастушеские диалоги, потом интермедии, героями которых были негритянка, мошенник, дурак и крестьянин-бискаец. Представление очень понравилось юному Сервантесу. И когда много лет спустя он снова увидел труппу Руэды, она понравилась ему снова.

Руэда писал и комедии. В основе его комедий лежали сюжеты ученых итальянцев. В них появился любимый тип испанской героини — активная деятельная девушка. Она могла быть одета и в женское, и в мужское платье, но вела себя неизменно мужественно и добивалась своей цели.

«Армелина» дает представление об этих пьесах. Действие происходит в Карфагене. Кузнец пытается насильно выдать замуж приемную дочь. Нептун укрывает ее на дне морском. Она оказывается дочерью венгерского дворянина, который воспитал потерянного сына кузнеца. В конце комедии дети женятся.

Наиболее известны коротенькие пьесы Руэды — интермедии.

«Маска» повествует о том, как крестьянин находит актерскую маску. Хозяин убеждает его, что это лицо убитого, пугает крестьянина, являясь в ней и изображая призрак.

«Страна Хауха» (Хауха — реальная провинция в Перу и одновременно несуществующая страна дураков) высмеивает доверчивых лентяев, которые стремятся уехать в Америку, надеясь, что там можно легко прожить не работая. Крестьянин несет кастрюлю каши жене, посаженной в тюрьму за сводничество, а два мошенника, которые встречают его около тюрьмы, хотят есть. Они рассказывают крестьянину, что в Хаухе человеку платят деньги за то, что он спит, и бьют за то, что он работает. Присутствуют в рассказе молочные реки, вертела с дичью в триста шагов длиной, ящики со сластями. После рассказа мошенников у крестьянина в руках остается пустая кастрюля, потому что, по очереди рассказывая, они так же по очереди ели кашу.

«Олива» — история о том, как крестьянин Торувио сажает отросток оливы, а жена в мечтах уже продает плоды от целой оливковой рощи, которая вырастет тут через тридцать лет. Муж и жена требуют от дочки, чтобы она продавала плоды по той цене, которую каждый из них считает разумной. Мать хочет продавать дороже, а отец — дешевле, и оба доводят девочку до слез. На вопли приходит сосед и, чтобы унять их, просит продать ему оливы по любой цене. Только тогда все понимают, что никаких олив еще нет.

Лопе де Руэда проложил дорогу множеству драматургов. К тому моменту, когда восходит звезда Лопе де Веги, в Испании работают более ста драматургов и написано более десяти тысяч пьес.

**Фрагмент 6-й**

**Одна из самых интересных фигур в испанской драматургии — Мигель де Сервантес Сааведра** (1547–1616). Он родился в небогатой семье недалеко от Кастильи. Учился. Юношей отправился на заработки в Италию, в 1570 г. завербовался в солдаты. Европа воевала с турками, которые в 1453 г. заняли Константинополь, а затем Персию, Сирию, Армению, Месопотамию, Палестину, Египет, Буду и Пешт (нынешний Будапешт), Вену и высадились на Кипре. Сервантес отважно сражался, продолжал сражаться даже будучи раненым — с двумя пулевыми ранениями: в грудь и в плечо. В итоге его левая рука оказалась парализованной (как говорят испанцы, «во славу правой»).

26 сентября 1575 года по дороге домой победоносная гондола «Солнце» была атакована алжирскими пиратами, и Сервантес попал в плен. В Алжире под властью Гасан-паши томились 25 тысяч пленных христиан. Ежедневные казни — это было развлечение для местных жителей. Через четыре года Сервантеса выкупили из неволи.

«Алжирские нравы» — пьеса, написанная о годах плена. Ее премьера состоялась в 1580 г. В ней есть реалистические, романтические и сказочные мотивы, бытовые сцены невольничьего рынка, где разлучают родных. Главное — романтическая история Аурельо и Сильвии, юных мужа и жены, на которых посягают султан Юзиф и султанша Зара. Служанка Фатьма напускает на юношу чары. Основная линия — организация побега героев. Среди пленных христиан в пьесе есть и герои веры, и отступники, предающие соотечественников.

«Нумансия» — пьеса о героическом испанском городе. Завоевание Испании давалось Риму очень тяжело. И последней точкой была крепость на горной окраине — Нумансия, которая держалась двадцать лет: 8 тысяч войска против 60 тысяч. И вот в 134 г. до н. э. туда посылают отряд Сципиона Африканского — внука одного из самых знаменитых римских полководцев. С момента появления под стенами Сципиона начинается действие пьесы «Нумансия». Сципион решает уморить город голодом. Люди, отрезанные осадой от воды и пищи, решают покончить с собой, чтобы не сдаться в рабство. Последним гибнет мальчик, поднявшийся на башню, показавший Сципиону ключи и бросившийся с ними вниз, внутрь городских стен. А две Девы Рек предрекают гибель Рима и грядущее величие Испании.

Интермедии Сервантеса переведены на русский язык великим русским драматургом А. Н. Островским.

«Саламанкская пещера» написана в жанре фарса. Хозяйка и служанка провожают хозяина и ждут в гости дьячка и цирюльника, но является незваный студент, просящийся на ночлег. А как только приходят дорогие гости, возвращается и хозяин, у которого по дороге сломалась телега. Гостей прячут в кладовку вместе с припасенной для пира провизией, а находчивый студент разыгрывает роль мага. Он представляет гостей дьяволами Саламанкской пещеры и угощает хозяйку едой из ее же собственной корзинки.

«Театр чудес» — пьеса отчаянно смелая, потому что это пародия на инквизицию в годы ее разгула. Шарлатан, представляющийся магом, говорит, что чудеса на его представлении увидят только «чистокровные», а те, в ком течет кровь мавров и евреев, а также те, кто является незаконнорожденным, не увидят ничего. На сцене ничего нет, но все якобы видят Самсона, рушащего колонны храма, разъяренного быка, бушующие стихии. Все стараются друг перед другом, лезут на стулья и визжат. Наконец на сцене появляется офицер, которому надо расквартировать полк. Зрители радостно принимают его за чудо, которое они наконец-то на самом деле видят. Ему не удается преодолеть их заблуждение до тех пор, пока он не бросается на них со шпагой.

Интермедии Сервантеса содержат в себе черты театрального стиля барокко: здесь появляются темы театра в театре, магии и иллюзии, хотя эти темы и решены в не характерной для барокко в целом манере горькой иронии.

 **БИБЛИОГРАФИЯ**

Гилилов И. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна великого Феникса. — М.: Режиссер. Актер. Театр. 1996.

Барг М. А. Шекспир и история. — М.: Наука, 1973 (Серия «Из истории мировой культуры»).

Бартошевич А. В. «Мирозданию современный». Шекспир в театре XX века. — М.: ГИТИС, 2002.

Дживелегов А. К. Искусство итальянского Возрождения. — М.: ГИТИС, 2007.

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

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

История зарубежного театра: в 9 т. // Под общ. ред. И. Мокульского. — Л., 1946–1986.

Козинцев Г. Пространство трагедии. Дневник режиссера. — М.: Искусство, 1973.

Силюнас В. Испанский театр XVI–XVII веков. — М.: РИК «Культура», 1995.

**УРОК № 8**

**Главная тема театра**

**испанского Возрождения**

Класс делится на три или шесть рабочих групп. Каждая группа получает одинаковый набор из трех текстов. Это отрывки из пьес испанского драматурга Лопе де Веги. Каждая группа должна прочитать все три текста и выделить одно ключевое слово, которое является главным для всех трех фрагментов. Через 9 минут, когда чтение отрывков будет завершено и слово выбрано, по хлопку педагога все произнесут это слово хором, но не громко, а вполголоса. Тогда в хоре будут слышны все варианты ответов.

**РАБОЧИЙ МАТЕРИАЛ

Фрагмент 1-й
«Учитель танцев»**

 **Альдемаро**

Я вас тревожу, дорогая.
Не смел бы беспокоить вас,
Когда б не личный ваш приказ:
Пришел, его я исполняя.
Вот вам ответ. С ним вместе шлет
Свою любовь и поклоненье.
 **Флорела**

Мой бог! Какое оскорбленье!
Как отомстить? Вот, вот, вот, вот!

(Рвет письмо в клочки.)

**Альдемаро**

Что значит...

**Флорела**

Я в негодованье.
Подумайте! Узнала я,
Что в эту ночь сестра моя
Ему назначила свиданье.

**Альдемаро**

Да, это так.
 **Флорела**

Он думать смеет,
Что это я к нему пойду
И на свидании в саду
Сегодня мной он овладеет!

**Альдемаро**

Он неминуемо узнает,
Кто был в объятиях его.
 **Флорела**

Но честь моя не допускает
И подозренья одного.
И если ты не понимаешь,
Как горько я оскорблена,
Твоя любовь ничтожней сна
И чести ты совсем не знаешь.
 **Альдемаро**

Я — Альдемаро из Лерина:
Алькальд почтенный — мой отец,
Высокой чести образец,
Хоть замок наш — одна руина,
Наш род был знатен и богат,
Теперь, увы, он только знатен!
Но чести долг всегда мне свят —
На нашем имени нет пятен.
Я — Альдемаро из Лерина:
За вашу честь я постою
Не менее, чем за свою,
Даю вам слово дворянина!

**Флорела**

Тебе я верю, и вдвоем
Мы средство мщения найдем.

**Альдемаро**

Вот мысль!
 **Флорела**

Что, что?
 **Альдемаро**

Постой немного... Я знаю как!
 **Флорела**

Но ради бога,
Скажи скорей!

**Альдемаро**

Я вижу путь:
Он пишет ей в своем письме,
Что ночью он возьмет преграду
И, перебравшись за ограду,
Он будет ждать ее во тьме.
Но помешаем мы их плану:
Мы ей письмо передадим,
Но — заменив его другим,
И пусть он ждет там Фелисьяну!
А мы напишем ей, что он
В сад выйти ночью не решится,
Что погубить ее страшится,
Придет же только под балкон.
Ты поняла? И Фелисьяна
Пусть ждет его хоть до утра.

**Флорела**

Так и дождешься ты, сестра,
Героя своего романа!
Спасти ее мой долг прямой,
Чтоб нашу честь не запятнала:
Ее во что бы то ни стало
Спасу я от нее самой!
Ступай, пиши! Да, без сомненья,
Для нас иного нет пути:
Ведь если надо честь спасти,
И ложь бывает во спасенье.

Альдемаро уходит.

**Фрагмент 2-й
«Звезда Севильи»**

Дон Санчо Ортис один.

**Дон Санчо**

Скорее к Бусто! Я в смятенье!
Захватывает дух от счастья, от волненья!
Но, сердце между них деля,
Как непростительно забыл я короля!
Скорей бумагу я открою:
Кого мне предстоит убить моей рукою?
Чье имя здесь стоит?

(Читает.)

«Табера Бусто должен быть убит».
О боже мой! Что я прочел?
Вся наша жизнь — игра азарта...
Кто стасовал, кто чем пошел...
Одна невыгодная карта —
Источник горести и зол.
Жизнь, жизнь, жестокая игра!
Блаженство было мне открыто...
Миг — и судьба, как ночь, темна...
Один лишь ход — и карта бита...
И с нею жизнь моя убита!
Перечитать! Рука дрожит...
Глаза, быть может, обманули?
Но ошибиться я могу ли?
Нет! Слишком ясно здесь стоит...

(Читает.)

«Табера должен быть убит».
Погиб! Погиб! Что делать мне?
Ведь с королем я клятвой связан!..
Пощады нет его вине,
Исполнить клятву я обязан,
Так мне и долг и честь велят.
Он, он, ее любимый брат!
Такой удар моей невесте!
Но короля приказ ведь свят,
Его исполнить — дело чести...
Однако можно ли забыть
Всей жизни золотую нить?
Всю дружбу и любовь былую?
Нет, нет, я Бусто жизнь дарую!
Он должен жить! Он должен жить!..
Но неужели же нарушу
Я клятвы чести королю,
Его величье оскорблю?
Нет! Погублю я жизнь и душу,
Но чести я не погублю!
Любовь и честь... О, как жестоко
В борьбе изнемогает дух!
Как выбрать мне одно из двух?..
Люблю я страстно и глубоко,
Но — честь должна быть без упрека.
Быть может, Бусто жизнь оставить,
А самому свой путь направить
В чужие, дальние края,
Где королю служил бы я?
Но нет, к чему с собой лукавить!
Ведь короля приказ гласит...

(Перечитывает.)
«Табера должен быть убит».
Зачем его убить он хочет?
Мне ум недоброе пророчит:
Эстрелья! Гибель ей грозит.
Король пленен звездой моею,
И вот со своего пути
Он хочет Бусто отмести.
Но отказать ему посмею,
Эстрелью я хочу спасти.
Хочу? Но я хотеть не смею!
Я рыцарь долга, чести раб!
Я должен, да, и я сумею
Расстаться с волею своею...
Так! Решено! Не буду слаб!
Долой мученья и сомненье!
Ведь слово короля — закон,
Хотя б несправедлив был он...
Увы! Мой долг — повиновенье,
Я быть убийцей принужден.
Я должен быть его орудьем.
Король велел— свершай скорей!
Он прав всегда, хоть будь злодей.
Карает высшим правосудьем
Одно лишь небо королей!
Умрет. Нет выхода другого.
«Табера должен быть убит...»
Кто за него промолвит слово,
«Живи, Табера!» возгласит
И от убийцы защитит?
О страшный мой удел! Ужель я
Навеки должен потерять
Тебя, красавица Эстрелья?
Что делать мне, где силы взять?

**Фрагмент 3-й
«Овечий источник»**

 **Хуан Рыжий**

Наш век таков, что четырех поместий
Не хватит на приданое, ей-ей.
На это смотрят, как на дело чести,
И у дворян и у простых людей.

**Крестьянин**

Что командор? Не учинил бы мести.
 **Хуан Рыжий**

Ведь как Лауренсью оскорбил, злодей!

**Крестьянин**

Бывал ли кто бесстыдней и блудливей?
Повесить бы его на той оливе!

Те же, командор, Ортуньо и Флорес.

**Командор**

Храни вас небо, господа!

**Рехидор**

Прошу, сеньор.

**Командор**

О, не трудитесь.
Останьтесь так!

**Эстеван**

Сеньор! Садитесь
На ваше место, как всегда.
А нам нетрудно постоять.

**Командор**

Пожалуйста, прошу вас сесть.

**Эстеван**

Мы вам оказываем честь.
В ком чести нет, тот оказать
Ее не может.

**Командор**

Сядем в круг.
Минутку с вами потолкую.

**Эстеван**

Сеньор! Вы видели борзую?
 **Командор**

Я знаю по рассказам слуг,
Алькальд, что это просто чудо:
Такая легкость на бегу!

**Эстеван**

Сказать по совести могу:
Собачка бегает не худо.
У вора не такая прыть
Или у труса в день сраженья.

**Командор**

Велите ей без промедленья
Одну зайчиху мне словить.
Так из-под ног и скачет прочь,
Когда за ней ни погонюсь.

**Эстеван**

Да где ж она? Словить берусь.

**Командор**

Здесь близко. Это ваша дочь.
 **Эстеван**

Как? Дочь моя? Лауренсья?

**Командор**

Да.

**Эстеван**

И вы ее словить хотите?

**Командор**

Вы дочку вашу пожурите.

**Эстеван**

За что?
 **Командор**

Она со мной горда.
Другая столь же миловидна, —
Вот здесь как раз ее супруг, —
А, не кичась, нашла досуг
Со мной встречаться.
 **Эстеван**

Очень стыдно.
И вас, сеньор, не похвалю:
Такие речи неучтивы.

**Командор**

Какой мужик красноречивый!
Ты, Флорес, этому вралю
Дай Аристотеля прочесть,
Его Политику.
 **Эстеван**

Сеньор!
Мы жить хотим, как до сих пор,
Чтя вашу честь и нашу честь.
В Фуэнте Овехуне много
Живет достойнейших людей.

**Леонело**

Вот беззастенчивый злодей!
 **Командор**

Но чем, скажите, ради бога,
Я вас обидел, рехидор?

**Рехидор**

Вы недостойно говорите,
Вы чести нас лишить хотите,
И слушать это нам — позор.
 **Командор**

Вы притязаете на честь?
Вот кавалеры Калатравы!
 **Рехидор**

Иные носят крест кровавый,
А кровь у них, коль их поскресть,
Мутнее нашей.
 **Командор**

Может быть,
Я вашу кровь грязню, мешая
Ее с моей?

**Рехидор**

Раз кровь дурная,
Она не может не грязнить.

**Командор**

Дурна она иль не дурна,
А вашим женам это лестно.

**Эстеван**

Сеньор! Такая речь бесчестна.
Все это — клевета одна.

**Командор**

Как скучно с этим мужичьем!
Ах, то ли дело города!
Там знатным людям никогда
Нет никаких помех ни в чем.
Мужья там польщены весьма,
Когда к их женам ходят гости.

**Эстеван**

Ну нет, сеньор, вы это бросьте!
У нас достаточно ума.
И в городах есть Бог всевышний,
И есть карающий закон.

**Командор**

Уйдите! Хватит!

**Эстеван**

Это он
Кого же гонит? Кто здесь лишний?

**Командор**

Я говорю вам: удалитесь!
Очистить площадь! Сей же час!

**Эстеван**

Сейчас уйдем.

**Командор**

Не все зараз.

**Флорес**

Я умоляю вас, сдержитесь!

**Командор**

Они на сходку всем селеньем
Сберутся за моей спиной.
 **Ортуньо**
Сеньор, терпенье!

**Командор**

Боже мой!
Я удивлен своим терпеньем.
Пусть все по одному идут
И разойдутся по домам.
 **Леонело**

Мой бог! Не верится глазам!
 **Эстеван**

Кто как, а я пройду вот тут.

Крестьяне уходят.

Как правило, подавляющее большинство догадывается, что речь идет о слове «ЧЕСТЬ». И действительно, честь — главная тема испанской драматургии эпохи Возрождения. Но если прозвучали и другие слова, очень полезно пока что бегло обсудить, какое место они занимают в прочитанных отрывках и в целом в испанской драматургии. Любовь, добродетель и добродетельное деяние, оскорбление, месть, смерть, правосудие, имя, род… Потом у нас будет возможность поговорить об этом подробнее.

А теперь, когда мы знаем, что главная тема — ЧЕСТЬ, каждая из трех групп (или пары групп) концентрируется на работе с одним из отрывков. Первые работают с «Учителем танцев», вторые — со «Звездой Севильи», третьи — с «Овечьим источником». Каждая группа должна вычитать из своего текста как можно больше оттенков понимания чести. Нужно создать своеобразный перечень.

ЧЕСТЬ для героев отрывка — это:

1. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Чем больше толкований обнаружит группа и чем больше пунктов будет в перечне, тем лучше. Группы соревнуются, кто найдет больше оттенков. И можно сказать сразу, что меньше семи вариаций на тему как результат работы даже не рассматривается.

Затем каждая группа по кругу читает по одному значению, и так по кругу мы движемся до исчерпанности всех списков. Уже названное другими группы отмечают у себя галочками, чтобы не повторяться. А то, чего в списках отдельной группы нет, вносится туда при прочтении. Таким образом, каждая группа фиксирует все, что наработано другими. Получается примерно следующее:

• Честь как девичья чистота

• Честь как защита дамы

• Родовая, фамильная честь (в том числе крестьянская)

• Дворянская честь

• Честь как воинская доблесть

• Честь как соблюдение закона

• Честь как сохранение обета дружбы

• Честь как верность вассала сюзерену

• Честь короля как честь нации

• Честь как исполнение слова

• Честь совершения добродетельного поступка

• Честь как следование закону собственной совести

Теперь, когда максимальное количество оттенков обозначено, каждая группа должна попытаться разместить все эти понятия о чести на листе в каком-то определенном порядке, воспроизведя графически такую систему координат, которая с точки зрения группы близка автору. Учитываются все три прочтенных отрывка. Может быть, понятия чести выстроятся в вертикальной иерархии, но скорее всего появятся более сложные фигуры. Ведь важно осмыслить, как каждое из понятий о чести соотносится с другими.

Можно подсказать детям, что для создания адекватной их ощущениям картинки удобно использовать образно-символические системы: формы живой природы, архитектуры, оружия, аксессуаров и др. Скажем по секрету, что в нашей практике чаще всего встречались попытки разместить представления Лопе де Веги о чести в таких системах, как многолучевая звезда или цветок, лестница или ступенчатый зиккурат, клинок, заключенный в овал. Это не исключает множества других вариантов. Далее каждая группа стремится объяснить свой рисунок и доказывает свою точку зрения ссылками на текст.

На этом этапе работы всем вместе предлагается подумать, чем же должен, по мнению Лопе де Веги, руководствоваться человек, если все представления о чести приходят в жесткое противоречие, как в случае с Санчо Ортисом. Честь служения королю пришла в противоречие с честью служения побратиму, честь служения прекрасной даме — с честью данного слова. Как выбрать? Чем руководствоваться?

Довольно часто, предъявляя ступенчатую модель, группы говорят о том, что внизу, в основании лестницы, лежит фамильная, родовая честь, потому что именно в семье закладываются основы воспитания вообще и представления о чести в частности. На эту родовую надстраиваются девичья, женская честь, честь служения даме — это все «домашние», элементарные виды чести, без которых человек не может повзрослеть и выйти в мир. А потом появляется честь побратимства и честь данного слова — это первый выход в малый социум. Потом честь служения сюзерену, честь повиновения закону и оберегание чести короля и нации. Это большой социум.

Из всего этого вырастает честь добродетельного поступка, честь служения закону собственной совести, которая подотчетна только Богу. Это удобная модель, потому что в ней сразу ясно, что истинный герой для Лопе де Веги тот, кто способен самостоятельно принять решение и нести за него ответственность. Но и в других моделях это рано или поздно обнаруживается.

В завершение урока важно поговорить о том, какие представления о чести, какие нюансы ее понимания существуют сегодня. Актуален ли сегодня разговор о чести и о какой? Могли бы сегодня быть интересны пьесы Лопе де Веги и какая из трех, с отрывками из которых мы познакомились, была бы с точки зрения группы наиболее интересна.

**УРОК № 9–10**

**Портреты титанов Возрождения**

**(Шекспир и Лопе де Вега)**

Наше последнее занятие рассчитано на сдвоенный урок. Во время путешествия по театру Возрождения мы прикоснулись к творчеству двух великих драматургов, двух титанов Возрождения — Лопе де Веги и Шекспира. Пришло время узнать немного больше и об их жизни, точнее о легендах, созданных вокруг их биографий. Тем более что эпоха Возрождения не ставит жестких барьеров между жизнью и творчеством, и где одно переходит в другое — кто знает.

Начнем мы по старшинству – с Лопе де Веги.

**ИГРА 1**

Класс делится на две рабочие группы. Каждая группа получает конверт с набором фрагментов биографии Лопе де Веги и карточкой с названиями его произведений. Группам отводится 3 минуты на то, чтобы ознакомиться с биографией Лопе и разложить фрагменты в том порядке, в каком покажется логичным. После этого группы получают следующее задание: наиболее запомнившимся фрагментам биографии написать заглавие, используя названия пьес Лопе де Веги или создавая свое по их образу и подобию. На это группам дается 7 минут.

Затем команды по очереди загадывают друг другу три названия. Задача соперников — отгадать, какой период жизни Лопе де Веги загадан, и кратко пояснить свое решение.

**Набор «Лопе Фелис де Вега Карпьо»
(25 ноября 1562 — 27 августа 1635)**

1. Родился в семье обедневших идальго. Мать принадлежала к захудалому дворянскому роду. Отец был золотошвеем и поэтом-любителем. Родители сумели дать сыну хорошее образование. Был прозван соотечественниками чудом природы. «Чудо» в пять лет пело, танцевало, фехтовало и сочиняло стихи. Между 10 и 12 годами перевел с латинского на испанский поэму, написал несколько четырехактных комедий.

2. В 14 лет бежал с приятелями из школы, чтобы стать рыцарем. Однако вся компания была поймана и водворена на место. Юношей учился в коллегии иезуитов, в Королевской академии, в университете Алькалы и, вероятно, в Саламанкском университете. Сфера его интересов: математика, астрономия, гуманитарные науки. Он знает несколько языков: португальский, итальянский, французский, а также начала греческого.

3. Лопе де Вега восхищался игрой актеров комедии дель арте. Сам он во время праздников любил надевать костюм и маску Панталоне.

4. В 1583 г. участвовал солдатом в войне с Португалией. В 1588 г. на кораблях «Непобедимой армады» отплывает к берегам Англии. Он оказался среди тех немногих, кому посчастливилось вернуться.

5. В Мадриде Лопе де Вега работал на театрального антрепренера. У драматурга начался роман с его дочерью Еленой. Елена была замужем, но ее муж уехал в Америку и не возвращался. Елена любила поэта, но спустя четыре года изменила ему с племянником кардинала. Сначала Лопе не поверил слухам и дрался с дворянином, оскорбившим Елену. Потом убедился в ее неверности и написал несколько памфлетов. Отец Елены обвиняет его в том, что Лопе распускает слух, будто Елену продали, чтобы прокормить семью, затем в том, что он пишет пасквильные письма в Америку и требует расправы мужа над женой. В результате Лопе сажают в тюрьму, а потом высылают из Мадрида. Через несколько месяцев в Валенсии, против воли родителей девушки, он женится на дочери известного художника.

6. В 1595 г. умирает в родах его жена, а через очень короткий промежуток времени от болезни умирают две его малолетние дочери. Лопе де Вега переживал эти события тяжело. Он был хорошим отцом и заботливым семьянином и одновременно увлекающимся человеком. После смерти первой жены Лопе де Вега вернулся в Мадрид и вторично женился. Вторая жена — дочь мясника. Она родила ему троих детей. При этом параллельно у него была еще одна семья — от актрисы Микаэлы де Лухан он имел еще пятерых детей.

7. В 1613 г. умирает вторая жена и любимый сын Карлитос. Дочь уходит в монастырь с очень строгим уставом. Во время свиданий она может видеть отца через зарешеченное окошечко, а он ее нет. Именно после этого Лопе принимает сан священника.

8. Последняя любовь посетила Лопе де Вегу, когда ему было 54 года. Марте де Наваррес исполнилось 26. Она была очень хорошо образованной женщиной, писала стихи, играла на различных музыкальных инструментах. В 1632 г. она внезапно ослепла, потеряла рассудок и умерла. Вскоре после смерти Марты в морском походе погибает сын Лопе де Веги Феликс. Семнадцатилетнюю дочь Антонию Клару похищает Кристобаль Тенорио, фаворит герцога Оливареса.

9. В разные годы Лопе де Вега работает секретарем у различных высокопоставленных особ. А с 1610 г. он секретарь у герцога Сессы, от имени которого он, как и положено трубадуру, пишет стихи красавицам.

10. Лопе очень любил праздники и придумывал оформление триумфальных арок и карнавальных повозок. В 1622 г. он руководит поэтическими состязаниями в Мадриде и превращает весь город в огромный театр. Город наполняют пирамиды, алтари, статуи, аллегорические фигуры. Девушки кидают из повозок фрукты и цветы и брызгают на прохожих духами. И одновременно с этим Лопе занимается благотворительностью: лечит больных в монастырских больницах, выкупает узников, помогает беднякам.

11. Лопе де Вега пишет невероятно много. Говорят, что всего он создал 1800 произведений, из которых 400 — религиозные аутос, 300 поэм и 1100 пьес. Из них сохранились только пятьсот, но и такого количества пьес нет больше ни у одного драматурга. Неудивительно, что стихи из личных писем попадают в пьесы, а отрывки из пьес — в личные письма.

**КАРТОЧКА С НАЗВАНИЯМИ ПЬЕС**

«Собака на сене», «Дурочка», «Учитель танцев», «Звезда Севильи», «Валенсианская вдова», «Раба своего возлюбленного», «Девушка с кувшином», «Глупая для других, умная для себя», «Чудеса пренебрежения», «Ревнивая к себе самой», «Наказание — не мщение», «Сам у себя под стражей», «Государь, сброшенный со скалы», «Разумный в своем доме», «Награда за порядочность», «Жатва», «Путешествие души», «Истинная ложь», «Изобретательная влюбленная», «Уехавший остался дома».

**ИГРА 2**

Команд по-прежнему две, но состав их лучше поменять. Теперь мы будем знакомиться с жизнью Уильяма Шекспира. Обе команды получают для ознакомления текст. Время на ознакомление — 2 минуты.

**Уильям Шекспир — величайшая и загадочнейшая фигура
театра английского Возрождения**

С одной стороны, есть реально существовавший человек из города Стратфорда-на-Эйвоне — Уильям Шекспир (или Шакспер). С другой, на сегодняшний день существует более сотни версий о том, кто писал шекспировские пьесы. Среди возможных авторов называются, в частности, Кристофер Марло, английская королева Елизавета I и английский король Иаков, Френсис Бэкон и многие другие.

Одной из самых распространенных и доказательных версий всегда была ретлендовская. Эта версия предполагает, что основным автором пьес является Роджер Мэннерс V граф Ретленд, которому активно помогали в творчестве жена Елизавета Сидни и ее тетка Мэри Сидни Пембрук (по другой версии соавтором Ретленда был также Ф. Бэкон).

Спор об авторстве произведений Шекспира начался в XVIII веке, когда оказалось, что о жизни великого драматурга ничего неизвестно и начали собирать материал для его биографии. Основные причины, по которым возникли сомнения в том, что пьесы были написаны человеком из Стратфорда, актером и пайщиком «Глобуса»:

• отсутствие университетского образования;

• отсутствие рукописей;

• шесть предположительно шекспировских автографов, не похожих друг на друга и очень малоразборчивых;

• странное завещание, очень подробное в хозяйственной части и ничего не говорящее о литературном наследии;

• отсутствие реакции общества на смерть этого известного человека в 1616 году.

Современные исследователи, проанализировав тексты пьес Шекспира пришли к следующим выводам.

Автор шекспировских произведений обладал богатейшим активным словарным запасом в мире: двадцать тысяч слов, тогда как у Гюго — девять тысяч, у Бэкона — восемь, у Теккерея — пять, а у обычного человека — две тысячи.

Этот человек должен хорошо знать географию, медицину, корабельное дело, музыку и фольклор, владеть несколькими языками — читать не переведенного на английский язык Мишеля Монтеня, непереведенные итальянские новеллы и пьесы; прятавшиеся от любых посторонних глаз дневники Френсиса Бэкона.

Но кем бы ни был великий бард – гениальным самоучкой из Стратфорда или человеком, скрытым под маской, важно другое: прошло четыре века со времен Шекспира, а мы все разгадываем и никак не можем разгадать эту загадку.

Итак, участники вкратце ознакомлены со знаменитым шекспировским вопросом. Теперь одна команда будет играть за Шакспера (человека из Стратфорда), а другая за графа Ретленда (человека под маской). Обеим группам предлагается конверт, где смешаны карточки двух наборов.

**НАБОР «УИЛЬЯМ ШАКСПЕР»
(1564–1616)**

• Сын ремесленика из Стратфорда-на-Эйвоне. Учился в грамматической городской школе.

• В 1582 г. женится на дочке приходского священника Анне Хеттуэй, которая намного старше его. В семье несколько детей, сын Шекспира умер одиннадцати лет отроду.

• Предположительно в 1585 г. исчезает из Стратфорда и достоверно появляется в Лондоне в 1592–1593 гг. Работал изо всех сил. За короткий срок ему удалось заработать достаточно, чтобы обеспечить свою семью и помочь разорившемуся отцу.

• Актер труппы «Слуги лорда Камергера». Первоначально держал у дверей театра лошадей богатых зрителей во время представления, потом играл роли в массовках и эпизодах. Стал театральным предпринимателем. Занимался финансовыми делами в родном Стратфорде.

• Шакспер добивался дворянского герба для того, чтобы восстановить честь отца, приобрести право именоваться джентльменом и дать своему сыну более высокое общественное положение, чем то, какое было у него самого, когда он вступал в жизнь.

• Умер в 1616 г. в Стратфорде, куда по неясным причинам удалился в 1612 году.

**Набор «Граф Ретленд по прозвищу Shake-speare
(потрясающий копьем)» (1576–1612)**

• Средний ребенок графского рода, воспитывался в королевском колледже для детей-сирот, чьи родители имели особые заслуги перед государством. Затем учился в Кембридже, Оксфорде и Падуе.

• В 1599 г. женился на Елизавете Сидни (1585–1612) — дочери первого английского поэта Филиппа Сидни. Состоял с ней в платоническом браке.

• Школьный друг графов Эссекса и Саутгемптона. Видный дипломат и придворный Елизаветы I, выполнявший вместе с Эссексом посольские (иногда, возможно, тайные) миссии.

• В 1600 г. участвует в бунте Эссекса против пуританского засилья при дворе, заточен в Тауэр.

• В 1601 г. освобожден из Тауэра после казни Эссекса (который был не только его другом и фаворитом королевы, но и отчимом Елизаветы Сидни) прикованным к постели и не способным иметь детей.

• Умирает в 1612 г., похоронен женой Елизаветой, которая исчезает через 10 дней после похорон.

Группы должны отделить «зерна от плевел», то есть вычленить карточки своего набора. Далее участникам дается 1 минута, чтобы разложить свои карточки в какой-либо логике, затем каждая группа зачитывает свои карточки. Другая группа зачитывает параллельные из другой биографии.

Участники должны попытаться подойти к вопросу об авторстве Шекспира с творческой стороны и найти «улики» в произведениях великого поэта и драматурга.

На следующем этапе игры каждая команда делегирует нескольких человек в команду судей «Музы Истории». Таким образом, у нас должно образоваться три команды. Каждая группа получает набор текстов. В этот набор входят сонеты Шекспира № 32, 55, 59, 62, 66, 68, 69, 76, 77, 101, 107, 121, 123 в переводе С. Маршака. Задача: за 20 минут найти три четверостишия (или двустишия), подтверждающие прямо или косвенно позицию группы: автор шекспировских пьес — гениальный самоучка из Стратфорда; автор шекспировских пьес скрыт под маской. Группа «Музы Истории» ищут в сонетах позицию, которая смогла бы примирить и тех и других.

По окончании рабочего времени команды «за» и «против» поочередно оглашают три свои версии. Задача Муз: выслушать позиции сторон и решить, какая из трех собственных заготовок примирит противников, и вынести вердикт.

Все участники игры тянут перемешанные карточки из наборов. На каждой карточке – и цитата, и ее автор.

**ИГРА 3**

**НАБОР «ЦИТАТЫ ИЗ ШЕКСПИРА»**

**Бенедикт.** Скажи: в каком ключе надо тебе подпевать, чтобы попасть в тон твоей песне?

**Гамлет**. Если обходиться с каждым по заслугам, кто уйдет от порки?

**Селия**. Ну-ка, остроумие, куда держишь путь?

**Макбе**т

Кто может быть разумен и взбешен,

Горяч и трезв в одно и то же время?

**Розалинда**. Что ты думаешь, например, о том, чтобы влюбиться?

**Офелия**. Разве для красоты не лучшая спутница порядочность?

**Шу**т. Не нравится? А была ли на свете красавица, которая бы не дулась на свое зеркало?

**НАБОР «ЦИТАТЫ ИЗ ЛОПА ДЕ ВЕГИ»**

**Лусенсьо**

Кто скажет женщине открытей,

Мила она иль не мила,

Чем этот вот кусок стекла?

**Диана**

А это кто такой, всех выше,

Там, за окном, торчит на крыше?

**Бусто.** При чем тут честь? К чему лукавить?

**Рикаредо**

Вот угораздило влюбиться!

Что ж думаешь ты предпринять?

**Диана** (в сторону)

Будь проклята, людская честь!

Нелепый вымысел, губящий

То, что сердцам всего дороже!

Кто выдумал тебя?

**Белардо**

И как вас поздравлять? Курбетом

Иль грациозным пируэтом?

А стоит ли еще того?

**Магистр**

Кто из людей в младые лета

Оплошностей не совершал?

На выполнение следующего задания у ребят будет 5 минут. Те, кто вытянул вопросы Шекспира, думают, как бы на эти вопросы ответил Лопе де Вега, и записывают свои ответы. Соответственно те, кто вытянул вопросы Лопе, отвечают на них с точки зрения Шекспира. (Напоминаем еще раз: это задание выполняется индивидуально.) После ответа на вопросы группа «Шекспира» и группа «Лопе» соединяются, чтобы внутри группы ознакомиться со всеми вопросами и ответами. На это уйдет еще 5 минут. Затем учитель организует диалог между Шекспиром и Лопе де Вегой. Одна группа зачитывает свой вопрос и ответы на него. Вторая группа совещается 15 секунд и зачитывает тот вопрос из своего набора, который кажется наиболее уместным в данный момент. Так, пока все вопросы не кончатся.

**ФИНАЛ УРОКА**

Те пары, которые отвечали на один вопрос, пишут строку сонета на тему «Титаны Возрождения». Если в классе 28 человек, у нас получится четырнадцать строк – столько же, сколько должно быть в сонете. Теперь мы в последний раз делимся на две группы. Первая будет складывать получившиеся строки в сонет (пусть стихи в нем будут нерифмованные, но зато мы попытаемся соблюсти смысловую структуру сонета: три четверостишия и завершающие две строки). Вторая группа займется тем, что из предложенной галереи неподписанных портретов выберет два. На одном из них предположительный портрет Шекспира, каким он представляется учащимся после сегодняшнего урока, а на другом — Лопе. В заключение демонстрируются портреты и зачитывается получившийся сонет.

На этом наше краткое знакомство с «человеком эпохи Возрождения» будем считать законченным.

**Мятежная юность театра**

**Заключение**

Какой след оставил театр эпохи Возрождения в дальнейшей истории и судьбе мирового театра? Думается, именно такой, какой юность оставляет в судьбе и характере человека. Там источник сил, к которым обращаются художники театра, чтобы пробить дорогу новому, там узлы противоречий и проблем, которые они не могут разрешить по сей день.

В XVIII веке великий английский реформатор сцены Дэвид Гарик и его немецкий собрат Фридрих Шрёдер будут буквально «таранить» Шекспиром окостенелые формы классицистического театра. Он и только он, по мнению многих художников сцены той поры, способен вернуть на подмостки подлинную жизнь человеческого духа, свободу и величие мысли.

Романтики также объявят английских и испанских поэтов своими вождями и предтечами, и первые представления пьес этих сокрушителей основ будут сопровождаться в театрах настоящими побоищами. Пьесы Гюго покажутся порядочной публике так безобразно непричесанными, что она начнет с гудения и топанья ногами, а закончит раздиранием париков!

В XIX веке драматург Александр Пушкин, опередивший возможности современного ему театра более чем на два века, непонятый и нереализованный на сцене до сего дня, писал, что учиться искусству театра нужно не у французов (Корнеля, Расина и Мольера), а у англичан и испанцев (Шекспира, Лопе де Веги, Кальдерона). Они не скованы ложными требованиями единств, не делят жизнь на трагическое и комическое, а передают ее во всей полноте. И главное — они повествуют о «судьбе человеческой и судьбе народной», о личности и истории!

По шекспировскому образцу он пишет «Бориса Годунова» и слышит общий вой театральной публики: «Пушкин исписался, погиб его талант!» Разве можно менять место действия каждые полторы страницы и носиться из патриаршего подворья в литовский кабак, оттуда в царские палаты, а затем в польский замок и так далее не переставая? Разве можно в литературной драме говорить одновременно языком народной частушки и царского указа, прозой и стихом? А главное — разве можно писать драму, где герой и его противник ни разу не сходятся лицом к лицу? Да и кто тут герой? И кто противник? А для красавца актера Василия Каратыгина, одного из самых громких хулителей «Бориса», и Шекспир дикарь, требующий обработки для встречи с цивилизованной публикой.

Да что там Каратыгин! Лев Толстой, лежа больным в Гаспре, нежно обнимает Чехова и шепчет ему в ухо: «Голубчик, я вас очень люблю, только не пишите пьес! Шекспир делал это ужасно, но вы — еще хуже!»

В XX веке один из величайших реформаторов театра, режиссер столетия Всеволод Мейерхольд кропотливо изучает опыт итальянской комедии дель арте, испанские священные аутос Лопе де Веги и Кальдерона, ибо там ему грезится идеал актерского существования. Актер там универсален, он не закабален словом, а воплощает действие. Он играет, поет, танцует, меняет маски! Театр там не прикидывается реальностью. Он праздничен, условен и в то же время все еще священен.

Современник Мейерхольда Котэ Марджанишвили не мыслит себе революционного театра иначе как театра, в репертуарной основе которого — Лопе де Вега.

Шекспир и Лопе становятся щитом, который прикрывает художников от политических требований тоталитарного режима в 1930–1940-е годы. Шекспира и Лопе нельзя обвинить в антинародности. И вот на грузинской, еврейской, русской сцене играют «Лира», «Макбета», «Отелло», «Овечий источник», «Звезду Севильи». А так ли они безобидны для власти? Если вспомнить о судьбах Михоэлса и Зускина, то не так уж и безобидны… Вот и англичане Питер Брук и Пол Скофилд ставят Шекспира, проводя откровенные параллели между злодеями трагедий и коричневой чумой.

Разумеется, не только бунтарский театр и бунтарская драматургия обогатятся опытом художников Возрождения. Откуда же милые сердцу классиков амплуа, как не из итальянской комедии масок? Откуда искусство построения конфликта? Откуда острота и стремительность диалога? Откуда выпуклость и одновременно глубина характеров? Всё, всё оттуда.

Наипрекраснейшим образом это доказали итальянцы, не поделившие в XVIII веке национальное наследие комедии масок. Два темпераментных Карло — Гоцци и Гольдони — были непримиримыми противниками в области теории театра и драмы. Гольдони полагал, что комедия дель арте бесконечно устарела, и хотел разрушить ее штампы. Гоцци почитал комедию национальной святыней и спасал от писателя-плебея. И что же? Став писать литературные драмы для комедиантов, привыкших играть маски, Гольдони увековечил их для мировой сцены. Не по сценариям бродячих трупп XVI века мы знаем Труффальдино, Бригеллу, Панталоне, Смеральдину и сумасбродных влюбленных, а по пьесам «Трактирщица» и «Слуга двух господ». А что же Гоцци? Он почти уничтожил традиционный сюжет и традиционные характеры комедии дель арте, но сохранил в своих сказках-фьябах ее праздничный, волшебный и даже мистический дух.

В определенном смысле театр эпохи Возрождения вообще не переставал развиваться. Уже в ранних пьесах Шекспира и в пьесах испанцев (даже до великого Лопе, у Сервантеса например) прорастают черты следующего стиля, который будет существовать параллельно с классицизмом, — черты барокко. Театр и драма Возрождения так плавно и естественно перейдут в театр и драму барокко, что и не скажешь точно, когда это случилось. Только в схеме учебника Шекспир до 1608 г. писал возрожденческие пьесы, а после — барочные. В жизни-то так не бывает. Все происходит постепенно, исподволь. Постепенно театр Возрождения превратился в театр барокко, а театр барокко — в театр романтический, а романтизм в XX веке оказался частным случаем реализма… Так что Возрождение продолжается!

А уж в России и подавно. Каждая поворотная точка истории в нашем отечестве отмечается постановкой «Гамлета». Дворцовые перевороты — «Гамлет» Сумарокова, трагедия декабристов — «Гамлет» Полевого в исполнении Мочалова, начало сталинского террора — спектакль Михаила Чехова, разгар террора — «Гамлет» в переводе Пастернака, закат брежневской эпохи — «Гамлет» Любимова с Высоцким в главной роли… Как-то странно ставить в этот ряд современного «Гамлета» Штайна в нашем цирке, принца на танке и с саксофоном в руках, но из песни слова не выкинешь…

Гамлет — личность, становящаяся, мыслящая, жаждущая понять себя и мир. Куда же от него денешься, если хочешь разглядеть в себе Человека?