

Английское театральное искусство эпохи Возрождения

Как выглядел театр эпохи Шекспира



Панорама Лондона 17 век



Панорама Лондона 17 век



XVI в. в Англии был периодом расцвета драматургии. Английский театр отвечал народным интересам и был необычайно популярным в обстановке национального подъема. К концу XVI в. в Лондоне насчитывалось около двадцати театров; из них особенно знамениты были театр **Ричарда Бербеджа** и театр **Филипа Хенсло**.

Возрожденческий английский театр восходит к искусству бродячих актерских трупп, они показаны в «Гамлете», хотя и на более позднем этапе, уже в эпоху самого Шекспира. Наряду с профессиональными актерами в спектаклях выступала и мастеровая братия, а кроме того, университетская молодежь.

В английских университетах, как и в других старых университетах Европы, культивировались школьные театры, любительские студенческие труппы ставили на сцене классические произведения сначала латинской, а затем и греческой драматургии.

Постепенно к этому «ученому» репертуару стали прибавляться пьесы, созданные в недрах университетских кругов. Так могли возникнуть связи с профессиональным бродячим театром; актеры приглашались студентами для режиссуры и для исполнения наиболее сложных ролей, а затем лицедеи-профессионалы возвращались в свою среду, обогащенные общением с университетской молодежью:

волна античных сюжетов хлынула в английскую драматургию.



Театр прокладывал себе дорогу и в высшее общество. При английском дворе, охотно перенимавшем манеры и обиход итальянских князей с их полной развлечений придворной жизнью, стали практиковаться **большие эффектные представления-маскарады**, требовавшие **режиссуры** и большого **декоративного профессионального мастерства**.



В эпоху Возрождения происходит обособление театра, превращение его в самостоятельную организацию. Сценическое искусство из любительского превращается в профессиональное.

Возникают труппы актеров, ведущих сначала бродячее существование. Они переезжают из города в город, давая представления на ярмарках и в гостиничных дворах. Профессионализация актеров сначала обернулась для них отрицательной стороной. Их занятие не было признано достойным стать в ряду цеховых ремесел. Буржуа уже тогда считал лицедейство позорной профессией. А между тем актерам нужно было получить признанное общественное положение, иначе им грозила опасность подпасть под действие грозных законов, направленных против бродяжничества. Лишенные покровительства бюргерских корпораций, актеры вынуждены были искать его в других местах. Их спасло меценатство высшей знати. Представители аристократии соглашались принимать актеров в состав своей челяди. Это дало актерам официальное положение. Они считались слугами какого-нибудь вельможи. За это они должны были играть перед ним и его гостями в торжественных случаях. Такой ценой они получили признанное положение в обществе и покровительство закона. Они должны были носить ливрею своего господина и получали жалованье слуги - несколько пенсов в год.

Положение актеров было зафиксировано в названии трупп. Они назывались "**слуги лорда Камергера**", "**слуги лорда Адмирала**" или просто по имени покровителя - "**слуги лорда Хвидсона**". Когда на престол вступил Иаков I, право покровительствовать труппам было предоставлено только членам королевской семьи.

Соответственно труппы были переименованы в "**слуг его величества Короля**", "**слуг ее величества Королевы**", "**слуг его высочества Наследного принца**" и т. д.

Труппа, к которой принадлежал **Шекспир**, в царствование Елизаветы называлась "**слугами лорда Камергера**"; при Иакове I она стала **труппой Короля**.



Итак, три типа театров существовали в Лондоне, начиная с 70-х годов XVI столетия:

общедоступный, частный и придворный.

Придворный театр был только придатком придворных праздников.

Частный театр, принадлежавший крупным вельможам и посещаемый светской публикой, рисуется как богатое декорациями и музыкальным сопровождением зрелище. Следуя светской моде, частный театр охотно ставил репертуар иностранного происхождения — переведенные или перелицованные на английский манер испанские и итальянские пьесы. Далеко не всякому произведению английской драматургии был открыт доступ на сцену частного театра, как далеко не всякий зритель мог туда пройти.

Самым популярным и самым посещаемым зрелищем был **театр общедоступный** — очаг английского национального театра эпохи Возрождения.

Частные театры с самого начала сделались зрелищами для более зажиточной публики. Первоначально там почти всегда играли **труппы малолетних артистов**, которых в Лондоне было несколько. Эти подростки получали специальную подготовку, учились декламации и пению, и им, по-видимому, очень хорошо удавались спектакли пасторально-романтического типа.

Так, малолетние актеры были лучшими исполнителями мифологических пьес Джона Лили и пасторалей Пиля. Их часто приглашали ко двору, где они разыгрывали свой репертуар на придворной сцене.

Частные театры (или закрытые) представляли собой здания, имевшие крышу. Меньше по размеру, они вмещали не такое большое количество публики, как общедоступные (или публичные) театры. «В них был партер для благородных, спектакли происходили при свете свечей».

Особую группу составляли **труппы мальчиков-актеров**. Они возникли из певческих капелл.

Одна из первых таких трупп мальчиков в 1576 году давала представления в театре "Блек-фрайарс". Антрепренером ее был Ричард Феррант, руководителем труппы - Вильям Геннис.

В 1584 году появляется другая труппа мальчиков - из капеллы собора св. Павла. Они давали представления в театре, специально для них построенном и просуществовавшем до 1590 года. Для этой труппы писал свои комедии Джон Лили.

Около 1600 года возродилась труппа "Детей капеллы", просуществовавшая (с постоянно обновляемым составом) до 1619 года и называвшаяся впоследствии "Дети устроителя развлечений королевы". Этим маленьким актерам снабжали пьесами Бен Джонсон, Марстон, Чапмен.

Детские труппы одно время пользовались большим успехом и с выгодой для антрепренеров конкурировали с театрами взрослых актеров.



Детская труппа играет «Сон в летнюю ночь» В.Шекспира.



«Аноним», фильм режиссёра Роланда Эммериха

Считается, что **придворный театр** возник раньше других лондонских типов театра. В год вступления на престол Генриха VIII (1509) на пост заведующего увеселениями был назначен Уильям Корниш, и при дворе началось усиленное культивирование развлечений всякого рода. Около 1512 г. было показано новое зрелище, которое получило название "**масок**". Оно и сделалось любимым жанром придворных сценических постановок. Маски были заимствованы из Италии, где они носили известное уже нам название "**моресков**". В Лондоне это были порою очень сложные и пышные представления на мифологические сюжеты. Первоначально они имели балетно-пантомимный характер. Потом для них стали писаться тексты. Они сопровождались музыкою, были хорошо оформлены декорациями и костюмами и обставлены механическими эффектами. Играли при дворе и детские труппы, и актеры народных театров, и "слуги" короля, и любители из придворных.



Придворный театр

Спектакли при королевском дворе давались в банкетном зале. Для королевской семьи строился невысокий помост в центре зала, напротив сцены. Сзади сооружался помост повыше для менее почетных гостей. Сценическая площадка строилась на другом конце зала, против мест для зрителей. Она украшалась писаными декорациями. Богатое декоративное убранство придворных спектаклей отличало их от более бедного оформления сцены в частных и публичных театрах.



Придворные театры и спектакли занимают в театральном искусстве эпохи Возрождения в Англии второстепенное место. Не они были центром театральной жизни.

Они светили отраженным светом публичных театров, в которых происходило развитие как драматургии, так и сценического искусства.

Придворный театр существовал параллельно с публичными.

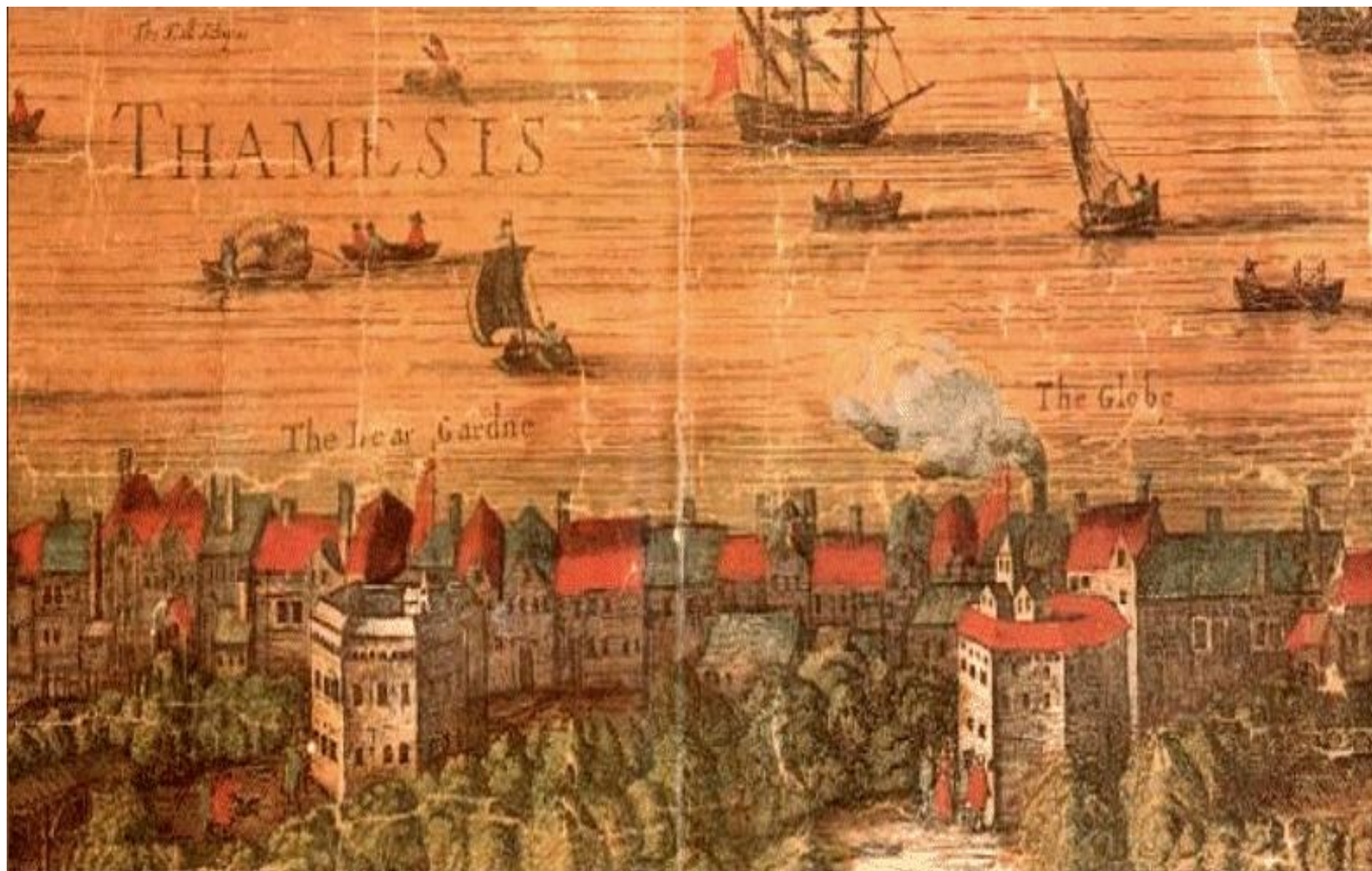
Публичные (или общедоступные) театры были средоточием театрального искусства эпохи. На их подмостках играли все великие актеры эпохи, и для этой сцены были написаны почти все шедевры драматургии того времени.

Всего в городе насчитывалось около двух десятков театральных помещений. Правда, не все они действовали постоянно. Но каждый день в Лондоне шли пять-шесть спектаклей.

Театры были сосредоточены в двух частях Лондона – к северу и к югу от стен города. Строили театры за пределами городских стен, так как туда не распространялась власть городского правления, которое смотрело на театр как на обиталище нечестивости и безбожия.



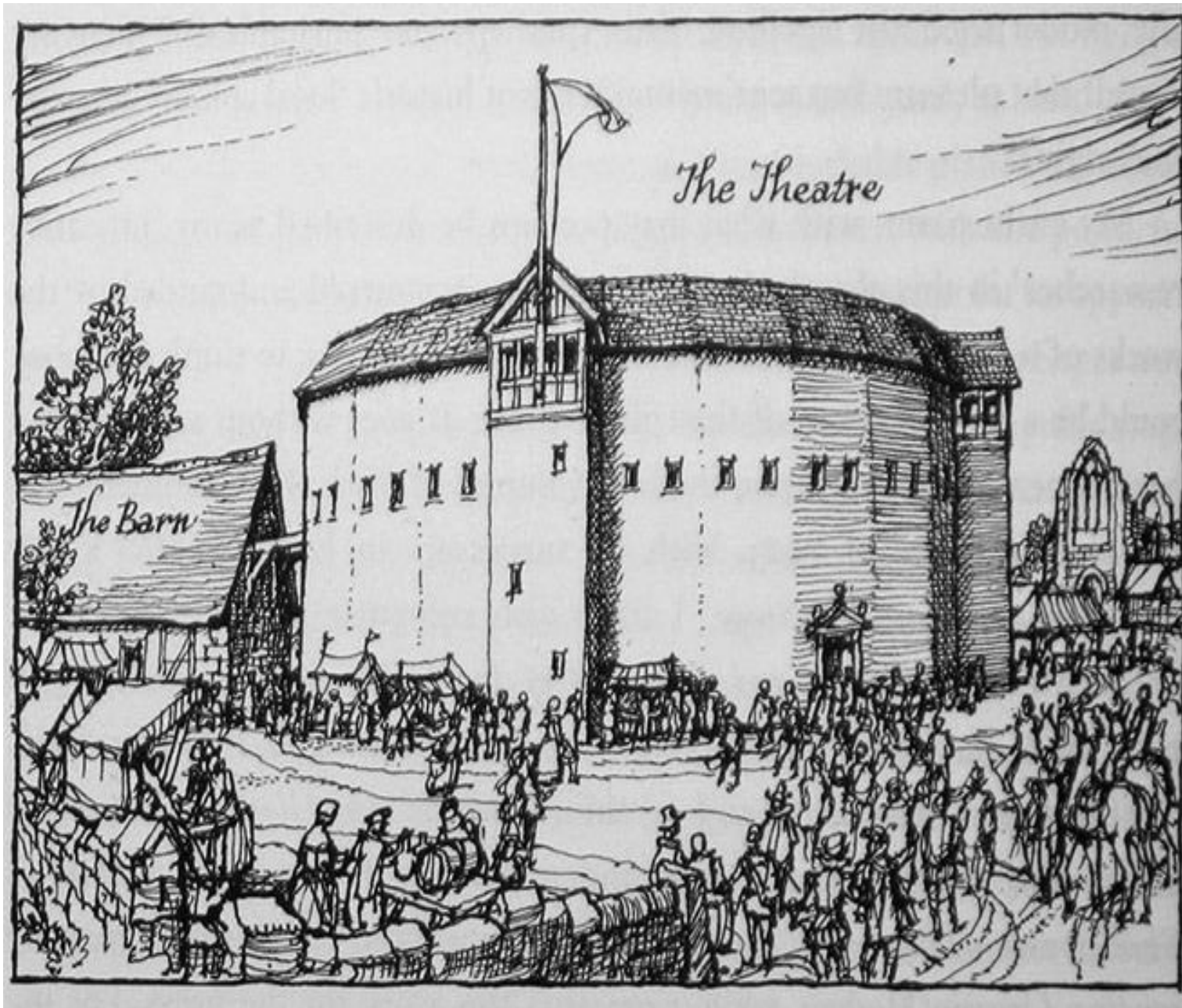
Театры для широкой публики строились в Лондоне по преимуществу за пределами Сити, то есть за пределами юрисдикции лондонского муниципалитета, ибо городская буржуазия, проникнутая пуританским духом, враждебно относилась к театрам.





Однако при всеобщей популярности на пути развития театра в Англии вставали многочисленные препятствия. Главной помехой являлись действия пуритан, считавших театр «бесовским» делом.

Театр «Театр»



Театр «Театр» в Шордиче. 1576 год

Местом для театральных представлений служили банкетные залы во дворцах короля и знати, дворы гостиниц, а также площадки для травли медведей и петушиных боев. Специальные театральные помещения впервые появились в последней четверти XVI столетия. Первое общедоступное театральное здание в Лондоне появилось в **1576** году за городской чертой, в Шордиче. Оно было построено **Джеймсом Бербеджем** по образу гостиничного двора, где прежде давали представления бродячие труппы, — из дерева, с доступными галереями и уединенными местами для привилегированной публики, а также с гардеробными и артистическими. Бербедж был уверен, что люди придут смотреть спектакли в «Театре», даже если им придется добираться туда через поля. Через год Генри Лэнмэн построил в 200 ярдах от него театр «Куртина», и вместо ожидаемой конкуренции между ними возникли партнерские взаимоотношения: в театре Лэнмэна ставились более легкие, а в «Театре» — серьезные пьесы. Со временем рядом выросло еще несколько театров: «Роза», «Лебедь») и другие.

В 1598 году владелец земли, на которой располагался «Театр», повысил арендную плату, и здание разобрали, а строительный материал использовали для сооружения нового театра на другом берегу Темзы, получившего название «Глобус».



The Ell Ships

The Gally fute

THAMESIS

The Bear Ga Театр «Медвежий сад»

Театр «Глобус»

Театр «Глобус»



История воссоздания театра «Глобус»

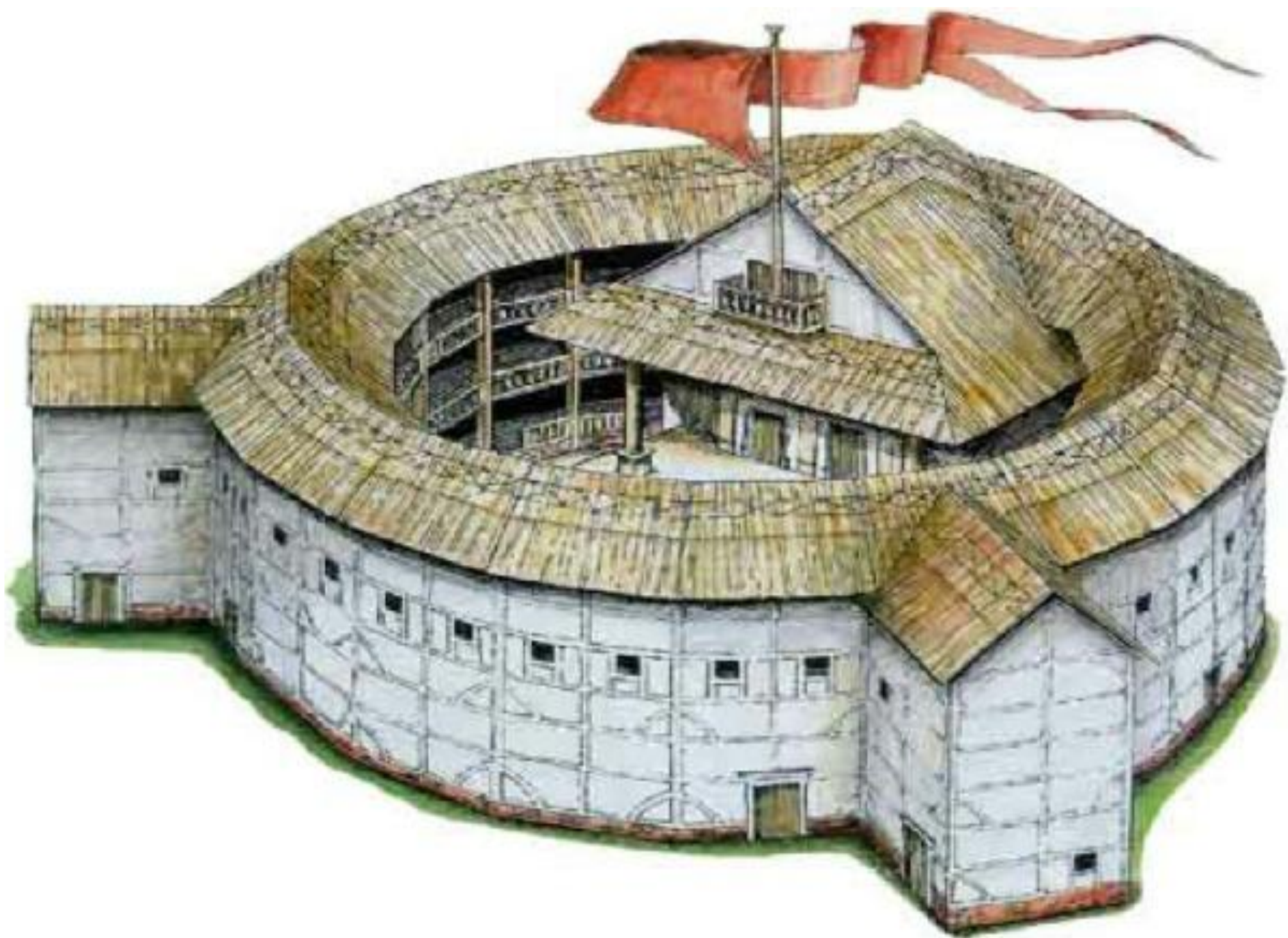
Голливудский актер заставил всех вернуться в 1599 год



Сэм Уонамейкер с моделью «Глобуса»

Американский кино- и театральный актер Сэм Уонамейкер (1919–1993), известный широкому зрителю по фильмам «Смерть на Ниле», «Воздушные приключения», «Супермен-4», приехал в 1949 году в Лондон и был чрезвычайно удивлен, что памятником шекспировскому «Глобусу» является лишь почерневшая табличка на стене пивоварни.

Уже побывав режиссером Нового шекспировского театра в Ливерпуле, в 1960-х годах в Оксфорде он находит ранние чертежи театра эпохи Якова I (позднее атрибутированные как рисунки архитектора Джона Уэбба — творческого наследника знаменитого архитектора и сценографа Иниго Джонса), которые походили на проекты «Глобуса». Спустя несколько лет Уонамейкер учреждает фонд, цель которого — воссоздать шекспировский театр на историческом месте. Естественно, никто в точности не знал, как выглядел легендарный театр. Сведения по крупицам собирались из рисованных панорам Лондона, свидетельств иностранных посетителей «Глобуса», строительных контрактов, эскиза интерьера похожего театра «Лебедь», а также по некоторым указаниям в пьесах того времени. Археологические раскопки 1989 года в районе Бэнксайд показали, что «Глобус» располагался в 20-гранном здании.





PLAYING SWAN THEATRE WITH DEUTSCHE BANK

MOV

PLAYING SWAN THEATRE WITH DEUTSCHE BANK

SWAN THEATRE PLAYHOUSE
Our unique candlelit theatre open from January 2014

NATIONAL SEASON

EVENTS AND PUBLIC TALKS

PUBLIC TOURS

MAIN ENTRANCE & BOX OFFICE
CLORE SHOP
CAFE, BARS & RESTAURANT
EXHIBITION & TOUR



ST. JOHN'S



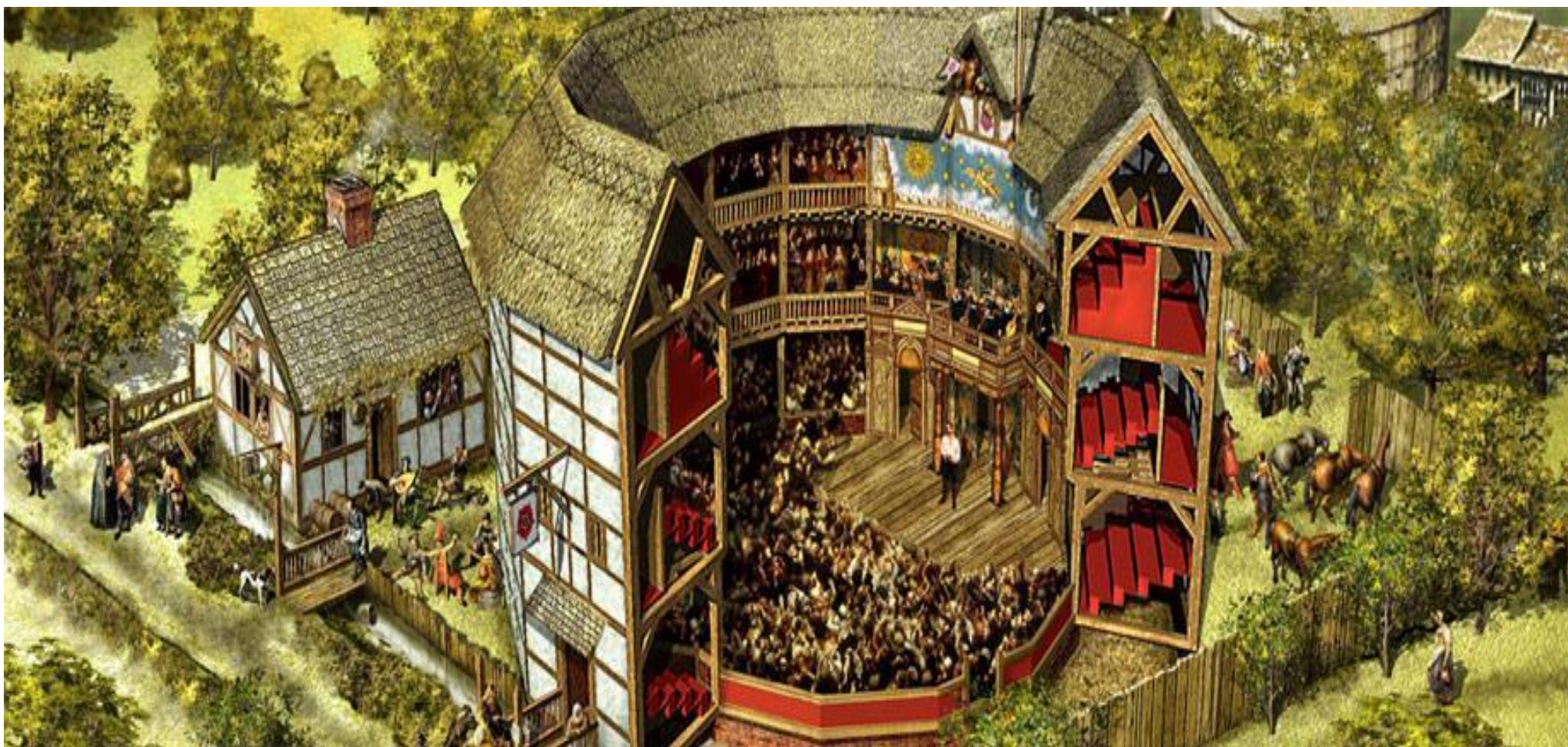
В ходе реконструкции архитекторы старались придерживаться оригинальных строительных технологий: например, дуб, из которого сделаны стены, был заготовлен и выделан в соответствии с практикой XVI века, а соломенная крыша воссоздана по образцам, найденным при раскопках.

В целом, не считая побелки и штукатурки, замешенных на современный манер, и уступок нынешней технике безопасности (дополнительные выходы, освещенные вывески, огнеупорные материалы и некоторые закулисные машины), это максимально точная реконструкция «Глобуса» образца 1599 года.

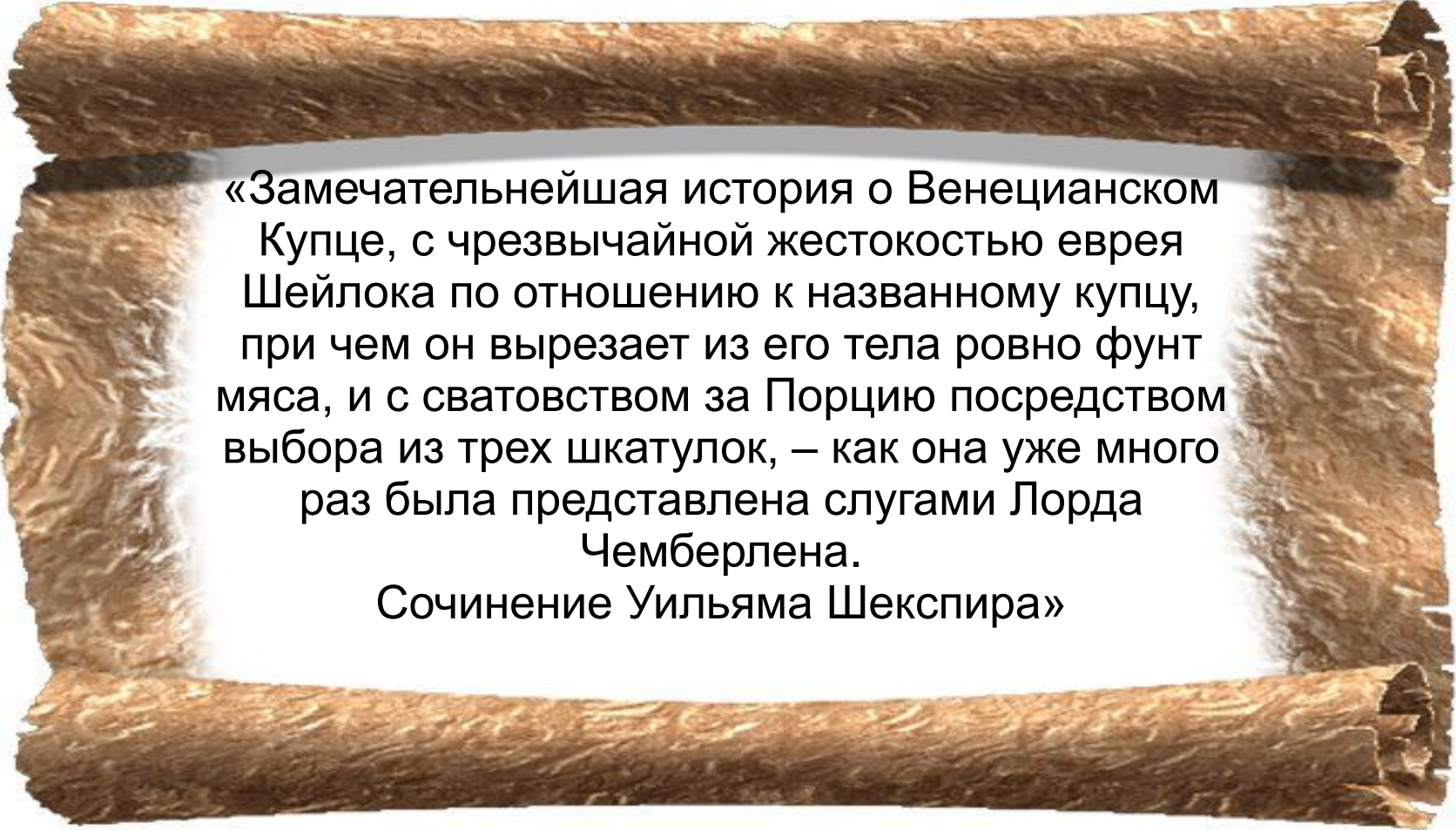


Сам Уонамейкер так и не посетил театр: он умер после возведения каркаса здания и 23 лет борьбы с английскими скептиками и поиска денег на строительство.

В 1997 году, спустя немногим больше трех лет после его смерти, театр и вспомогательные строения были завершены. Теперь в помещении используется только естественный свет, отсутствуют кресла в партере и микрофоны на сцене, а пьесы играют в неусеченном варианте.

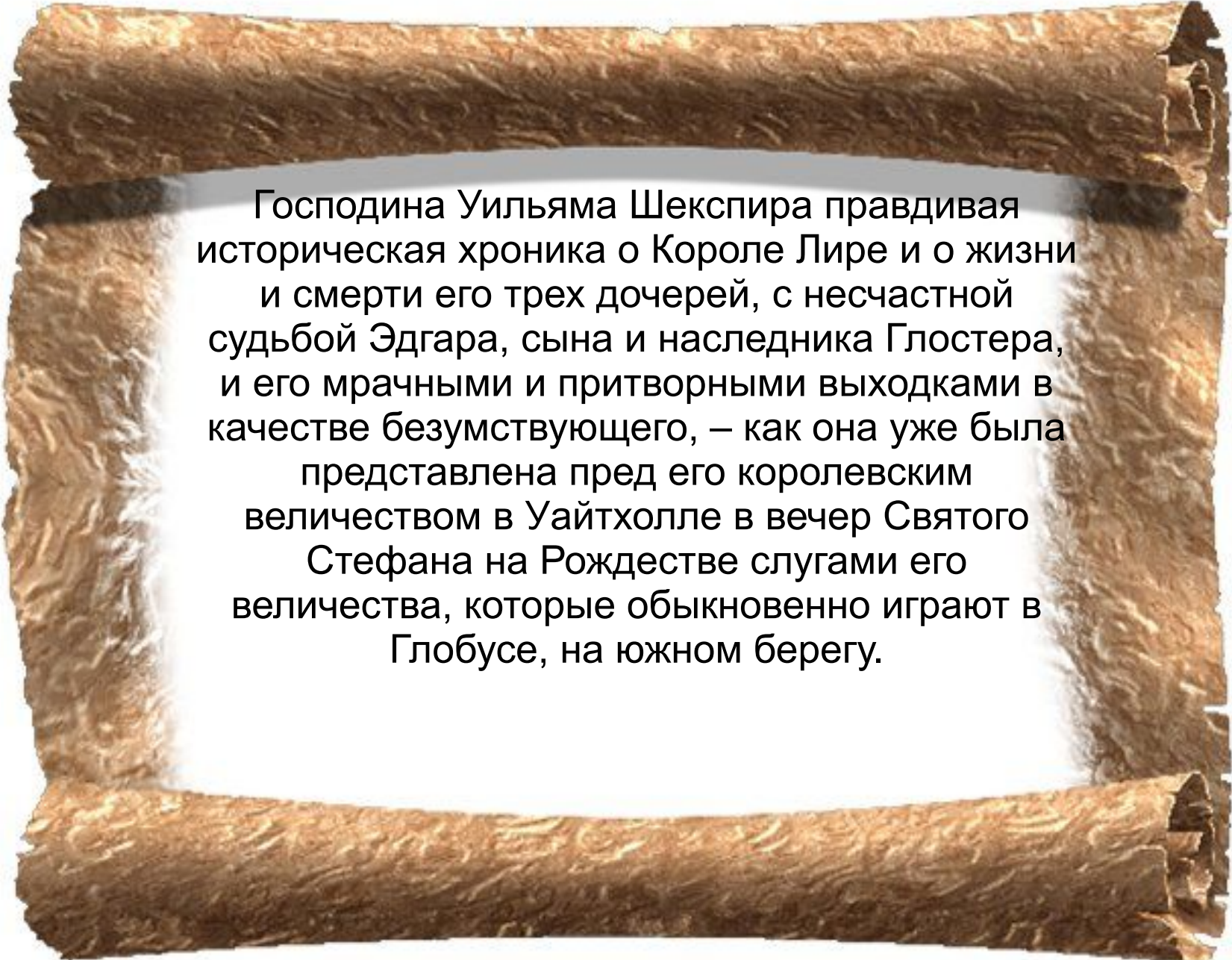


В дни спектаклей на башне театра вывешивался флаг, видный издалека. Средством оповещения служила также труба. Наконец, только что начали входить в моду печатные афиши, постепенно вытеснившие старый способ оповещения с помощью уличного глашатая. В афишах не скупилась на перечень эффектных сцен и мотивов, встречавшихся в пьесе; всегда обозначались пушечные выстрелы, если они бывали. Вот два образца афиш того времени к пьесам Шекспира:

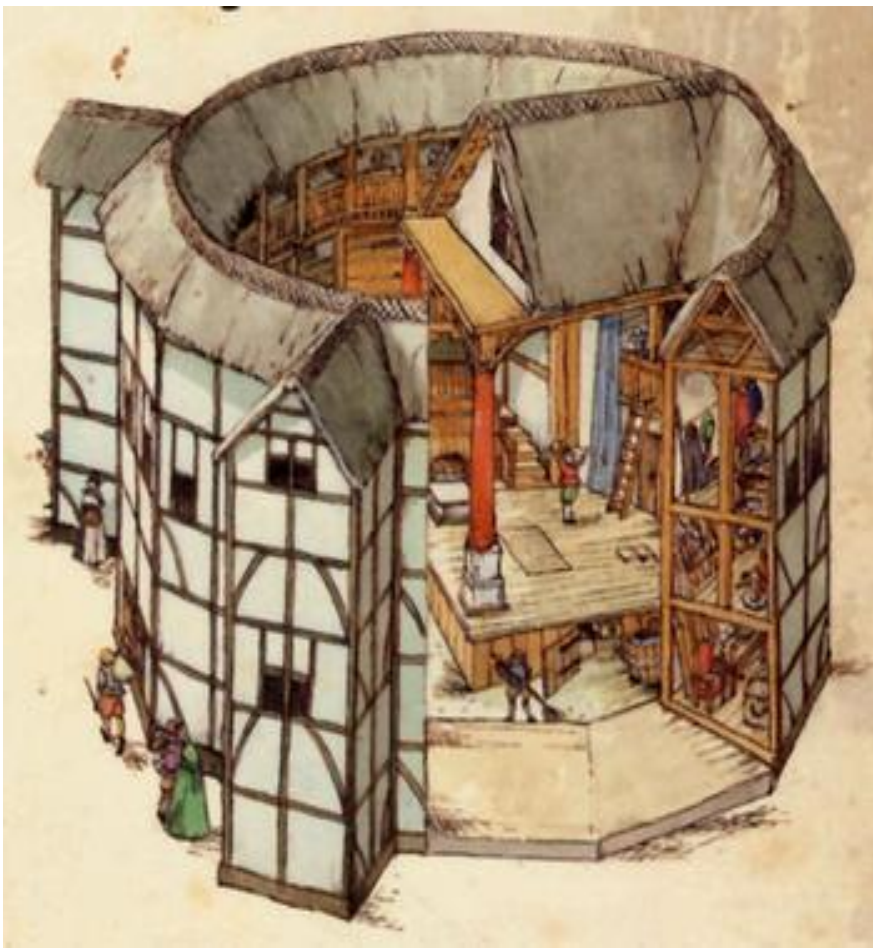


«Замечательнейшая история о Венецианском Купце, с чрезвычайной жестокостью еврея Шейлока по отношению к названному купцу, при чем он вырезает из его тела ровно фунт мяса, и с сватовством за Порцию посредством выбора из трех шкатулок, – как она уже много раз была представлена слугами Лорда Чемберлена.

Сочинение Уильяма Шекспира»

A scroll of aged, yellowish-brown parchment is unrolled to reveal a block of Russian text. The scroll is held together by dark, possibly black, binding strips at the top and bottom. The parchment has a textured, fibrous appearance with some darker spots and a slightly uneven edge. The text is centered on the white background of the unrolled scroll.

Господина Уильяма Шекспира правдивая историческая хроника о Короле Лире и о жизни и смерти его трех дочерей, с несчастной судьбой Эдгара, сына и наследника Глостера, и его мрачными и притворными выходками в качестве безумствующего, – как она уже была представлена пред его королевским величеством в Уайтхолле в вечер Святого Стефана на Рождестве слугами его величества, которые обыкновенно играют в Глобусе, на южном берегу.



Первоначально возникли публичные (иначе говоря, общедоступные) театры. Эти театры не имели крыши. В большинстве случаев они были круглой формы.

Зрительный зал был круглым или овальным.

Вдоль стен шли две или три галереи, на которых помещались более дорогие места для публики.

Есть основания полагать, что сбоку галлерей, ближе к сцене, находились одна или две ложи для знатных зрителей.

Здание театра «Глобус» окружал ров с перекинутыми через него мостками.

У входных ворот – два столба с рекламными афишами.

Над воротами была статуя Геркулеса с земным шаром на голове (отсюда и название этого театра), с надписью из Петрония: «Totus mundus histrionem agit» – **«Весь мир лицедействует»**.

После того как театр сгорел в 1613 г. от пушечных выстрелов (при исполнении «Генриха VIII»), зажегших соломенный навес, он был несколько месяцев спустя вновь отстроен, при чем навес был покрыт уже черепицей, а всему зданию придана восьмиугольная форма.

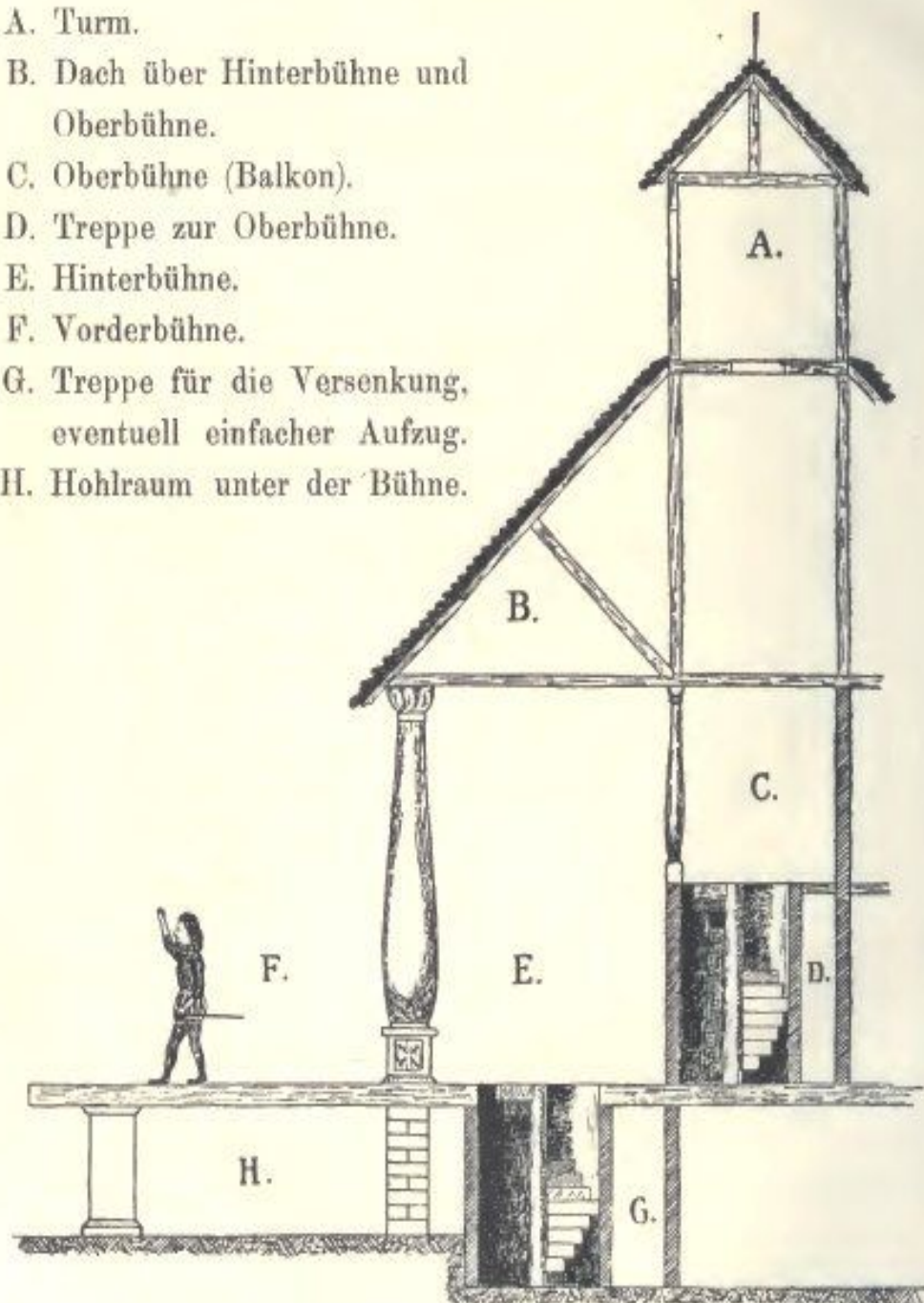
Внутри театра, по стенам его, шла круговая галерея с сидячими местами для зрителей, обыкновенно в три яруса. Небольшие части ее, прилегающие с обеих сторон к сцене, были поделены на ложи.

Одна из нижних лож, смежная со сценой, служила обычно помещением для музыкантов.

Среднее пространство внизу (наш партер), именовавшееся «ямой» или «колодцем» (pit), без сидений, занималось зрителями, стоявшими перед сценой и с боков ее.

I. Längsschnitt der Shakespeare-Bühne.

- A. Turm.
- B. Dach über Hinterbühne und Oberbühne.
- C. Oberbühne (Balkon).
- D. Treppe zur Oberbühne.
- E. Hinterbühne.
- F. Vorderbühne.
- G. Treppe für die Versenkung, eventuell einfacher Aufzug.
- H. Hohlraum unter der Bühne.



Английская сцена эпохи Шекспира (реконструкция Бродмейера)



Основная масса публики стояла в партере. Знатные лица, не желавшие смешиваться с толпой горожан, ремесленников, моряков и солдат, наполнявших партер, устраивались либо на галереях, либо даже на сцене, где им ставились низенькие трехногие табуретки. Плата со всех взималась при входе. Желавшие занять места на галерее платили за это дополнительно, так же как и зрители, сидевшие на сцене. Последние платили больше всех.



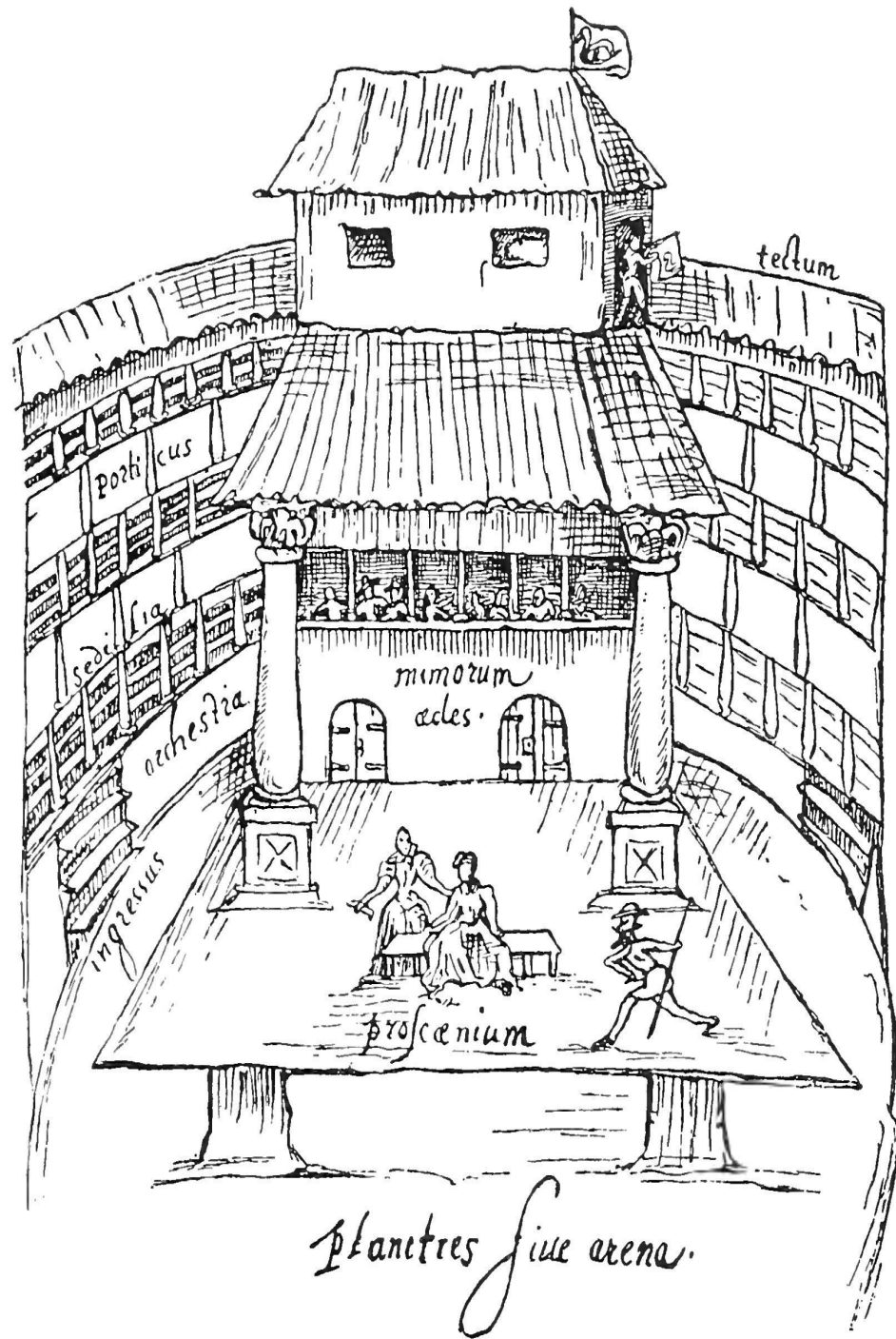
Сценическая площадка вдавалась в зрительный зал, публика окружала ее с трех сторон. Позади сцены находились артистические уборные, склады костюмов и реквизита. Сцена представляла собой помост высотой примерно в один метр над полом зрительного зала. Из артистического помещения был ход под сцену, где имелся люк, через который появлялись "привидения", например тень отца Гамлета, и куда проваливались грешники, предназначавшиеся для ада, например Фауст в трагедии Марло.

Просцениум был пустым. По мере надобности сюда выносились столы, стулья и прочее, но по большей части сцена английского театра была свободна от реквизита.

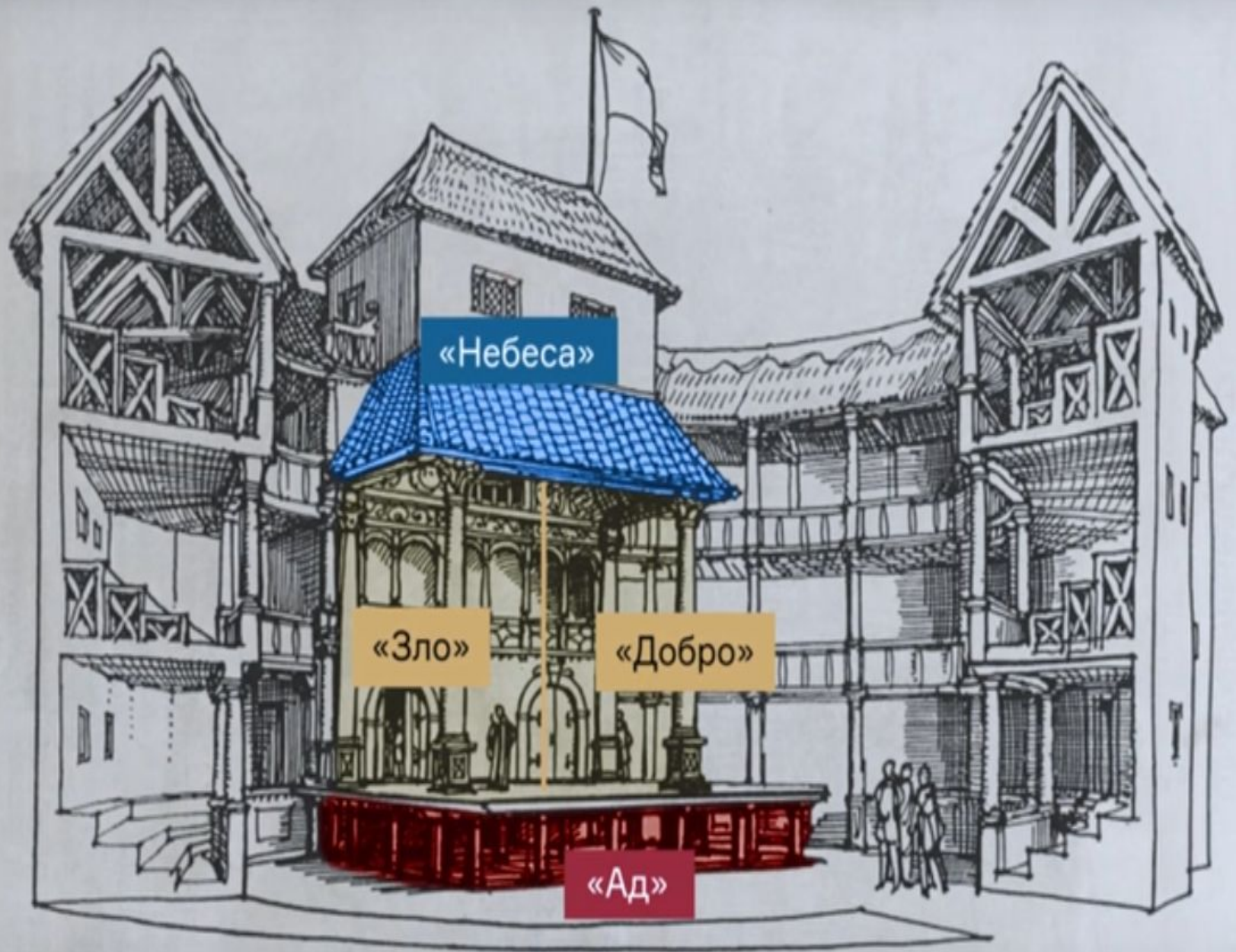
Сцена делилась на три части: переднюю, заднюю и верхнюю.

На задней сцене было две-три двери - две по бокам и одна посередине. Через них актеры входили на сцену. Как правило, входили в одну, выходили в другую дверь. Средняя дверь была закрыта занавесом, образовывавшим нечто вроде ниши. Здесь ставился трон - и тогда сцена изображала дворец. Если ставили кровать, то сцена изображала спальню.

В нише пряталась Гермиона в виде статуи (в "Зимней сказке" Шекспира). За занавесом прятался Полоний, которого закалывал Гамлет; отсюда же Клавдий с Полонием подслушивали беседу датского принца с Офелией.







«Верхняя сцена» (на балкончике второго этажа) - здесь разыгрывались те явления, которые по тексту пьесы происходили на высоте: на горе, башне, трибуне, городских стенах, в спальне (которая в жилых домах той эпохи помещалась всегда в верхнем этаже дома).

«Нижняя сцена» - на просцениум выносились все те явления, которые происходили на открытом месте (и потому требовали наименьшего количества реквизита и бутафории): на площади, улице, в поле, в саду; таковых было в пьесах того времени значительное большинство. (На просцениум все же помещали иногда кое-что из реквизита, напр, скамью, стол. То, что во время игры на задней или на верхней сцене постороннее лицо выносило эти вещи на просцениум, подготавливая на глазах у зрителей следующую сцену там (совершенно так же, как делается теперь в цирках), было необходимостью, с которой легко мирились.)

На **задней сцене** (в глубине «нижней сцены») исполнялись но преимуществу явления, происходившие внутри дома, но иногда также и такие, которые, происходя на открытом месте, требовали психологически углубленного положения, отдаленности от зрителя, в особенности когда в них появлялись и исчезали сверхъестественные существа (дух отца Гамлета, три ведьмы в «Макбете»); люк находился именно под задней сценой: появление духа на открытом просцениуме разрушало бы иллюзию даже у снисходительного зрителя того времени.



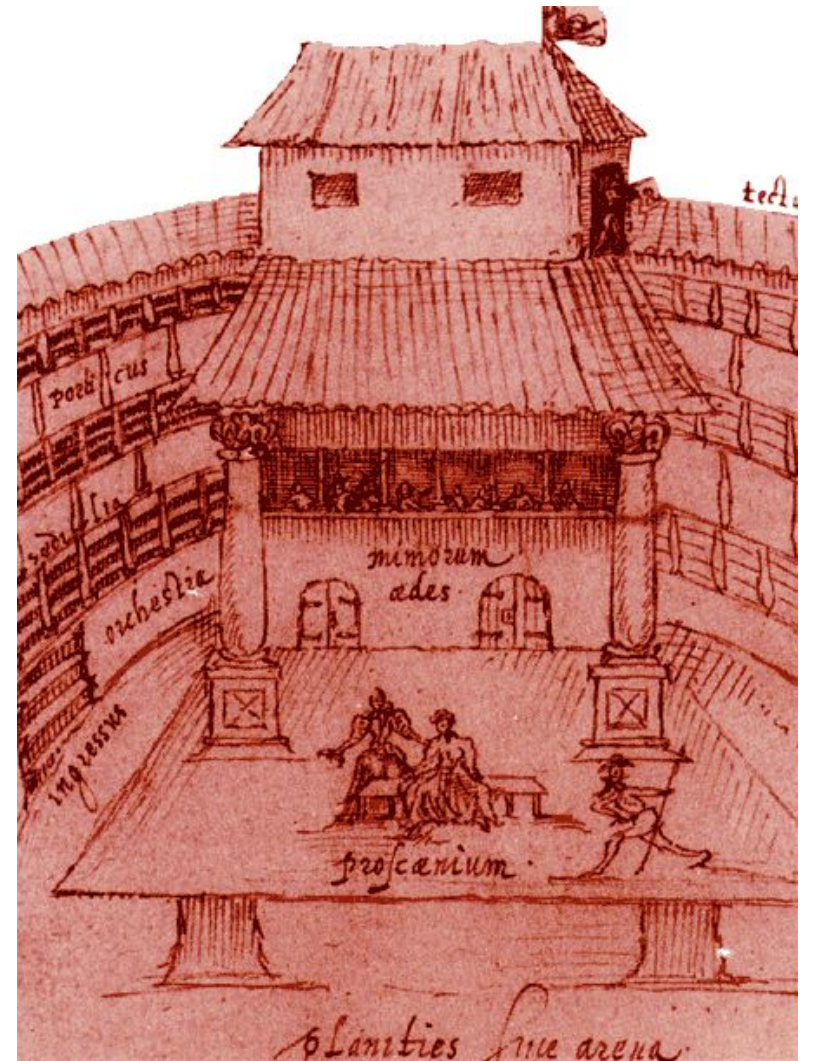
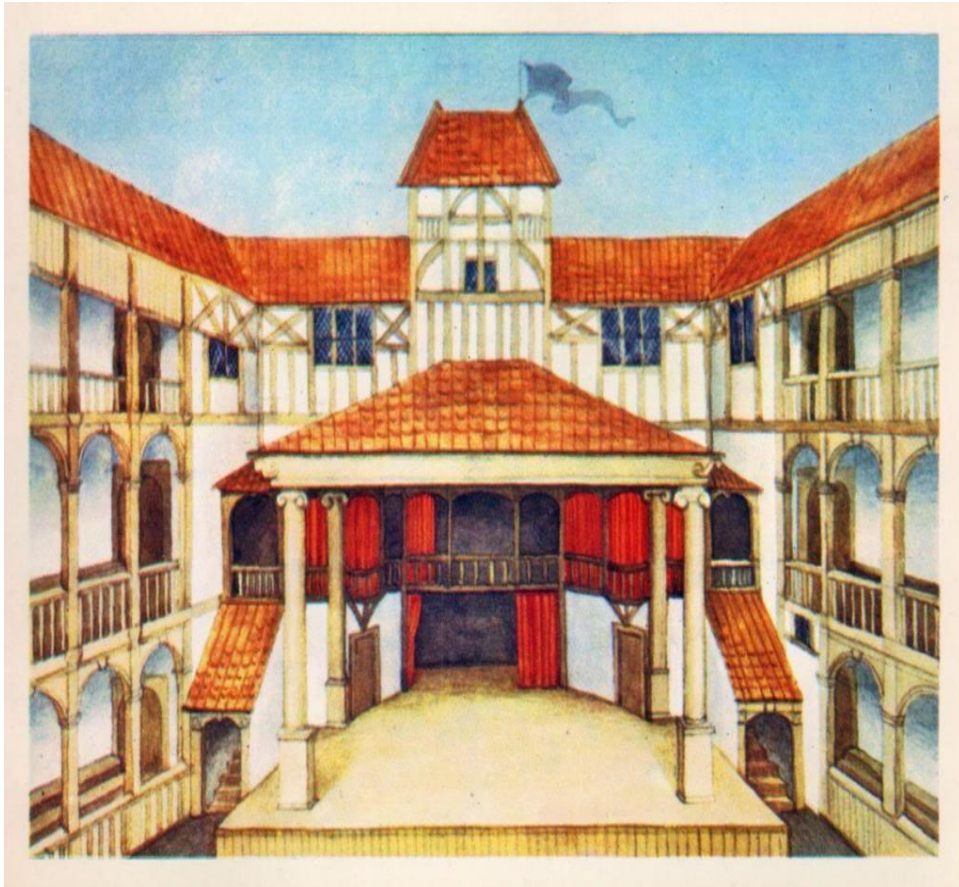


Над задней сценой находился балкон, составлявший верхнюю сцену. В хрониках Шекспира на балконе появлялись персонажи, и предполагалось, что они находятся на стене замка. Верхняя сцена была трибуной форума в "Юлии Цезаре" и "Кориолане". Она же изображала спальню Джульетты.



Раскрытая дверь на фоне задней сцены могла изображать палатку (в «Ричарде III») или склеп с гробницей Джульетты, куда Ромео не входит глубоко, скорее остается на пороге, чтобы был слышен, хотя бы и глухо, его голос.

Выше верхней сцены помещалось строение, называвшееся "хижиной". Оно и напоминало ее по форме. Здесь было одно или два окна, которые служили для тех сцен, где по ходу действия персонажи вели разговор из окна, как Джульетта во втором акте трагедии. Когда в театре шло представление, на крыше "хижины" вывешивался флаг, который был далеко виден и служил как бы оповещением, что в театре давался спектакль.



Ниже "хижины" находился навес, прикрывавший сверху заднюю сцену. Он был укреплен на двух колоннах. Известно, что в некоторых случаях навес драпировался черной материей, что должно было служить обозначением мрачно-трагического характера действия. Предполагают, что при представлении комедий навес драпировался голубой материей. Во всяком случае, навес считался как бы небом над сценой.

Известно, что при одной из постановок здесь было устроено приспособление для того, чтобы посредством блоков спускать с "небес" на землю трон. Это техническое приспособление, видимо, запомнилось. На него намекает Бен Джонсон в прологе к комедии "Всяк в своем нраве": "У меня не будет... скрипучего трона, спускающегося вниз на потеху мальчишкам". Кстати, Джонсон перечисляет и другие сценические эффекты, применявшиеся в театрах того времени: "ядро, которое катают, чтобы вы представили себе гром", "буйно грохочущий барабан, возвещающий наступление бури". Инвентарь театрального реквизита труппы лорда Адмирала, работавшей на предпринимателя Генсло, содержит перечисление следующих предметов: кровати, деревья, скамьи, столы, троны, виселица, котел (в который падает Барабас в "Мальтийском еврее" Марло), троянский конь, адская пасть, дерево с золотыми яблоками, "холст с Солнцем и Луной", холст с изображением Рима.

Адская пасть, кожаный топор, котел для еврея и мшистые берега — лишь немногие из предметов, которые были необходимы для спектаклей по пьесам времен Шекспира

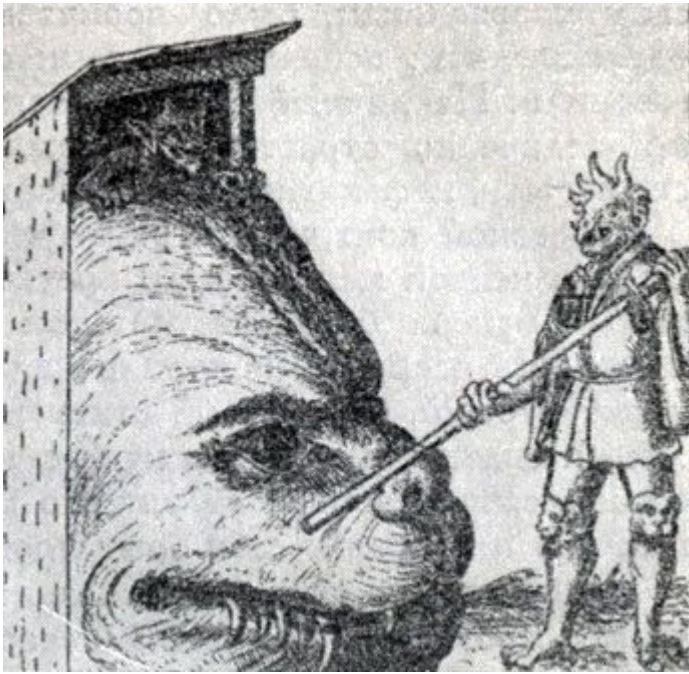


Мистерия страстей в Валансьене. 1547 год

В 1598 году ростовщик, владелец публичных домов и театральный антрепренер Филипп Хенсло составил опись реквизита труппы лорд-адмирала Чарлза Говарда — благодаря этому сегодня в общих чертах можно представить внутреннее устройство театральных постановок той эпохи. Вот эта опись:

- 1) 1 скала, 1 клетка, 1 гробница, 1 адская пасть.
- 2) 1 гробница Гвидо, 1 гробница Дидоны, 1 кровать с балдахином.
- 3) 8 пик, 1 пара лестниц для Фаэтона.
- 4) 2 колокольни, 1 набор колоколов, 1 маяк.
- 5) 1 теленок для пьесы «Фаэтон» с мертвыми ногами.
- 6) 1 держава и 1 золотой скипетр, 3 дубинки.
- 7) 1 марципан и город Рим.
- 8) 1 золотое руно, 2 ракетки, 1 лавровый куст.
- 9) 1 деревянный топор, 1 кожаный топор.
- 10) 1 деревянный балдахин, голова старого Магомета.
- 11) 1 львиная шкура, 1 медвежья шкура, руки и ноги Фаэтона и колесницы Фаэтона, голова Аргуса.
- 12) Трезубец Нептуна и венок.
- 13) 1 шест, деревянная нога Кента.

- 14) Голова Ириды и радуга, 1 маленький алтарь.
- 15) 8 шлемов, уздечка Тамерлана, 1 деревянная кирка.
- 16) Лук и колчан Купидона, холст с Солнцем и Луной.
- 17) 1 кабанья голова и 3 головы Цербера.
- 18) 1 жезл, 2 мшистых берега, 1 змея.
- 19) 2 опахала из перьев, стойло Беллендона, 1 дерево с золотыми яблоками, дерево Тантала, 9 железных щитов.
- 20) 1 медный щит, 17 рапир, 4 деревянных щита, 1 доспехи.
- 21) 1 вывеска для матери Красной Шапочки, 1 ставень.
- 22) Крылья Меркурия, портрет Тассо, 1 шлем с драконом, 1 щит с 3 львами, 1 деревянная чаша.
- 23) 1 цепь драконов, 1 позолоченное копье.
- 24) 2 гроба, 1 бычья голова.
- 25) 3 тамбурина, 1 дракон для «Фауста».
- 26) 1 лев, 2 львиные головы, 1 большая лошадь с ногами, 1 волынка.
- 27) 1 колесо и стойка для осады Лондона.
- 28) 1 пара железных перчаток.
- 29) 1 митра папы.
- 30) 3 императорские короны, 1 простая корона.
- 31) 1 корона призрака, 1 корона с солнцем.
- 32) 1 машина для обезглавливания в «Черной Джоанне».
- 33) 1 котел для (Мальтийского) Еврея.



Часть пьес, в которых использовался перечисленный реквизит, до нас не дошла. Но о предназначении некоторых предметов исследователи догадываются: их роль в спектаклях можно реконструировать.

Например, адская пасть, унаследованная от средневековых мистерий, могла использоваться в финале «Фауста» Кристофера Марло — в нее отправляли нераскаявшихся грешников, для чего в нужные моменты разводили огонь.

Гвидо, Дидона, Нептун, Ирида, Цербер, Тантал, Меркурий — персонажи пьес на античные сюжеты, которые в ту эпоху часто ставились в английском театре. Множество специфических предметов требовала утраченная, но известная по описаниям пьеса Томаса Деккера «Фаэтон» — в частности, теленка «с мертвыми ногами»: он, вероятно, был нужен для сцены жертвоприношения. Кожаный топор был аксессуаром шута, а шкуры служили костюмами для актеров, изображавших диких животных. Скалы, гробницы и мшистый берег должны были обозначать место действия. Уздечка требовалась коню Тамерлана из одноименной пьесы Марло, а большая лошадь с ногами могла изображать троянского коня. Наконец, предположительно, в котле в пьесе Марло «Мальтийский еврей» Варрава топил врагов в кипящей смоле, а в результате сварился сам

Писанных декораций было очень мало, и они были еще довольно примитивны. Использовалось только то, что нужно было непосредственно для действия. О многом зрителям приходилось догадываться. Театр старался помочь им всеми доступными тогда средствами.

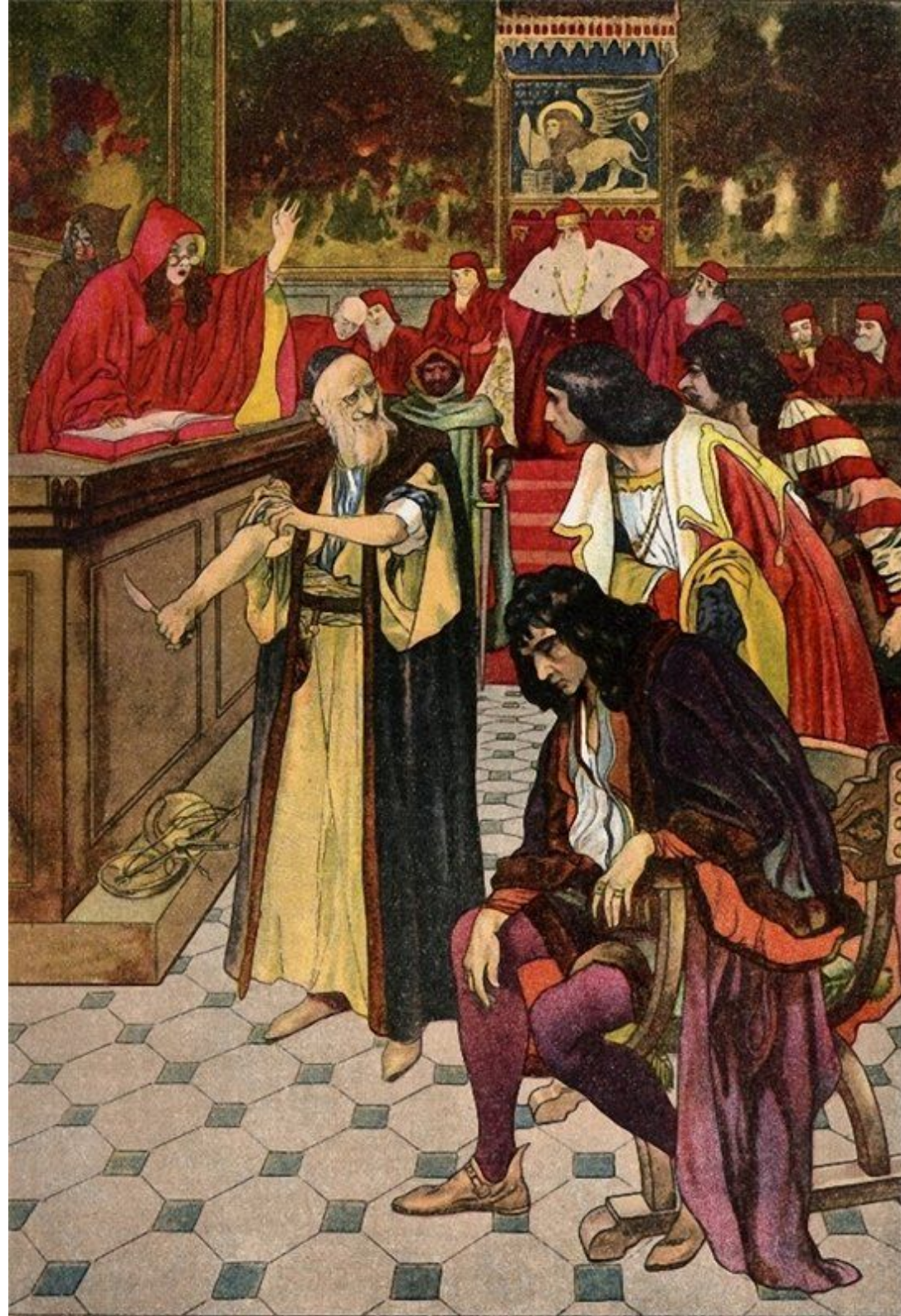
Над сценой вывешивался плакат с названием пьесы. В некоторых случаях к колонне, поддерживающей навес, или к дереву, вынесенному на сцену в кадке, прикреплялась дощечка с обозначением места действия. Но надписи помогали мало, так как большая часть публики была неграмотной. Поэтому главным средством ознакомления зрителя относительно места, времени и других обстоятельств действия были речи персонажей.

Пролог знакомил действующих лиц с общим содержанием пьесы (см. пролог к "Ромео и Джульетте") или даже с событиями, которые показываются в каждом из актов (см. прологи к отдельным актам "Генриха V" Шекспира). Действующие лица называли друг друга по имени, репликами давали знать о появлении нового действующего лица, рисовали обстановку места действия.

Шейлок: Кто это идет?

Бассанио: Вот и синьор Антонио.

("Венецианский купец", действие I,
сцена 3)



Так же давали знать и о том, где происходит действие.

Виола: Друзья мои, что это за страна?

Капитан: Иллирия, синьора.

("Двенадцатая ночь", действие I, сцена 2)



Обстановка действия следующим образом обрисована в речи Лоренцо, открывающей последний акт комедии "Венецианский купец":

Как ярк лунный свет... В такую ночь,
Когда лобзал деревья нежный ветер,
Не шелестя листвою...*



Или в "Юлии Цезаре" в словах Брута:

С такою силой молнии сверкают,
Что я могу при свете их читать.
(Действие II, сцена 1)



Многое в театре того времени было **условным**. Одно и то же место изображало то одну часть поля, то другую, то площадь перед зданием, то помещение внутри его. Перемены места действия обозначались приходом и уходом действующих лиц, из речей которых зрителю должно было становиться ясным, где находятся в данный момент персонажи.

Повидимому, первоначально **спектакли шли без антрактов**. Впоследствии в некоторых текстах пьес появляются ремарки, позволяющие предположить, что были введены **антракты, заполненные музыкой**. Оркестр состоял из флейты, свирели, виолы, гобоя, рожка, старинного маленького «органа» и барабана

Спектакли происходили днем, при естественном освещении. Они начинались сразу же после полудня и длились два - два с половиной часа. О предстоящих спектаклях публика извещалась посредством **плакатов на столбах и стенах** домов, а также герольдами, которые с барабаном или трубой обходили улицы, выкрикивая сообщение о готовящемся представлении. По окончании спектакля исполнялся танец джиги; иногда актерам и публике предлагалось помолиться за здоровье монарха:

Эпилог. ...Я пожелаю вам доброй ночи. И затем я преклоняю колени - для того, чтобы помолиться за королеву. ("Генрих IV, часть II)

Для усиления выразительности театр Возрождения пользовался как простыми навыками средневекового театра: горе — воздетые к небу руки, злорадство — «адский» смех, — так и приемами античной ораторской манеры: жесты рук, кистей рук и пальцев.

Образцы такой жестикуляции приводятся в трактатах **Джона Булвера** «Хирология» и «Хирономия» 1644 года.





- A — упрощаю.
 B — умоляю.
 C — рыдаю.
 D — удивляюсь.
 E — рукоплещу.
 F — негодую.
 G — порицаю.
 H — отчаиваюсь.
 I — предаюсь безделью.
 K — выражаю грусть.
 L — показываю свою невинность.
 M — радуюсь выгоде.
 N — возвращаю свободу.
 O — защищаю.
 P — торжествую.
 Q — требую тишины.
 R — приношу клятву.
 S — решительно утверждаю.
 T — подаю голос.
 V — отвергаю.
 W — приглашаю.
 X — отсылаю.
 Y — угрожаю.
 Z — попрошайничаю.



A — дарю. В — подаю помощь.
С — гневаюсь. D — показываю,
что у меня нет.

E — не одобряю. F — готов
сразиться. G — полагаюсь,
твёрдо надеюсь.

H — препятствую. I —
рекомендую (вверяю). K —
услужливо веду. L — выдаю
свое нетерпение. M —
озабоченно размышляю. N —
стыжусь. O — обожаю
(поклоняюсь). P — уверяю. Q
— выражаю раскаяние. R —
боюсь вызвать негодование. S
— ручаюсь. T — мирюсь. V —
выражаю недоверие и
неприязнь.

W — почитаю. X — сдержанно
приветствую. Y — показываю,
что нечист на руку. Z —
благословляю

Наиболее выдающимся актером эпохи был **Ричард Бёрбедж** (1567 - 1619), сын Джемса Бербеджа, глава труппы, для которой писал свои пьесы Шекспир.

Таким образом, театр "Глобус" строился на союзе лучшего драматурга с лучшим актером эпохи. Бербедж был неизменным исполнителем главных ролей в пьесах Шекспира.

В "Кратком очерке английской сцены" (1660), составленном Ричардом Флекно, дается следующая характеристика Бербеджа: "Он был восхитительный Протей, так совершенно перевоплощавшийся в своей роли и как бы сбрасывавший свое тело вместе со своим платьем; он никогда не становился самим собой, пока не кончалась пьеса... Он имел все данные превосходного оратора, оживлявшего



каждое слово при его произношении, а свою речь - движением. Слушавшие его зачаровывались им, пока он говорил, и сожалели, когда он смолкал. Но и в последнем случае он все-таки оставался превосходным актером и никогда не выходил из своей роли, даже если кончал говорить, но всеми своими взглядами и жестами все время держался на высоте исполнения роли".

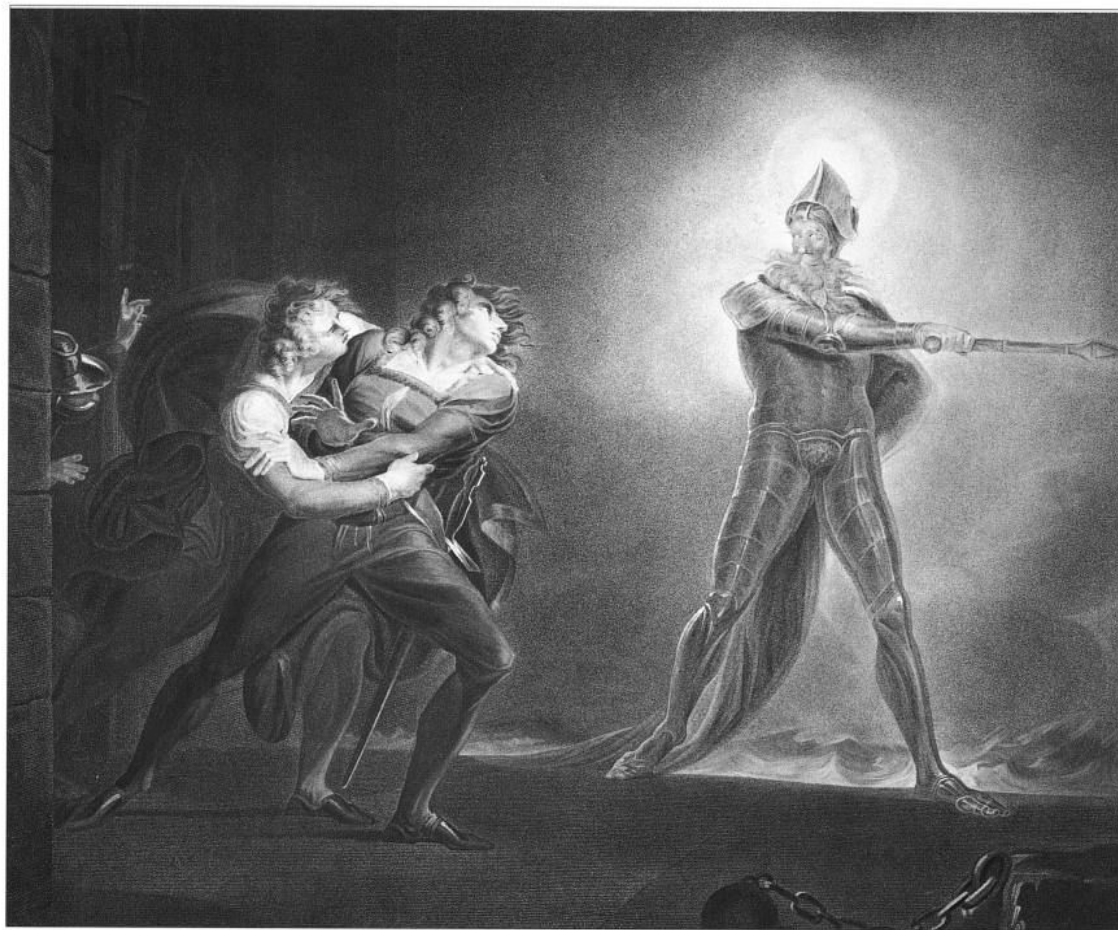
Труппа того времени обычно включала от восьми до четырнадцати человек. **Все роли, включая женские, исполнялись мужчинами.** Для ролей девушек театры воспитывали мальчиков. Это, между прочим, было одной из причин того, что драматурги часто создавали пьесы, где по ходу действия девушки должны были выступать переодетыми в мужское платье (см. комедии Шекспира "Два веронца", "Двенадцатая ночь", "Как вам это понравится").

Пьесы того времени включали такое количество действующих лиц, которое намного превышало состав труппы. Поэтому одному и тому же актеру обычно приходилось исполнять в спектакле две, а то и три роли.

Во многих исторических драмах битвы изображались посредством выступления на сцене четырех актеров, из которых два представляли одну армию, а два - другую. В массовых сценах толпа также изображалась четырьмя актерами, например в трагедии "Юлий Цезарь" Шекспира.

Если еще и нельзя говорить в это время о полном формировании актерских амплуа, то все же несомненно, что среди актеров труппы намечалась некоторая специализация, состоявшая, в том, что роли раздавались соответственно данным того или иного актера.

Так, о самом **Шекспире** известно, что он играл роли королей, благородных стариков, например роли Тени отца Гамлета в "Гамлете" и старого Адама в комедии "Как вам это понравится".



Четко определилось лишь амплуа комика - шута. Оно было унаследовано театром Возрождения от средневекового театра. Шуты сначала не были связаны с текстом пьесы, и их функция заключалась в том, чтобы развлекать публику между действиями. Постепенно, однако, для них нашлось место в самой пьесе. Драматурги стали вводить их в качестве участников основного действия драмы. Лили и Грин первые ввели это, Шекспир последовал их примеру. Образы шутов фигурируют не только в комедиях, но и в трагедиях. Однако шутов нелегко было удержать в границах текста, написанного драматургом, ибо, чтобы смешить публику, они позволяли себе много отсебятины.





Крупнейшими комиками того времени были **Кемп и Ричард Тарльтон**. О Тарльтоне современники говорили, что "одни и те же слова, произнесенные другими актерами, едва вызывали улыбку у самого веселого человека, произнесенные же им - заставляли хохотать самых грустных людей".

Комики, шуты сыпали прибаутками, пели веселые песни, плясали. Они должны были быть мастерами в исполнении **джиги** - финального танца, который следовал за окончанием пьесы.

Вильям Кемп славился тем, что он мог плясать джигу много часов подряд. Кемп был шутком-балагуром, любившим всякого рода буффонаду. Вероятно, именно его имел в виду Шекспир, когда вкладывал в уста Гамлета осуждение отсебятин, которые позволяли себе шуты. Он не ужился в труппе лорда Камергера и покинул ее.

Его место занял **Роберт Армии**, актер, обладавший литературными наклонностями и написавший книгу "Дурак о дураках". Комедийное мастерство Армина было более тонким, чем у Кемпа. Он был первым исполнителем роли шута Оселка в "Как вам это понравится", и для него была написана роль шута в "Короле Лире".



Роберт Армии



Шут и король Лир. Сцена из "Короля Лира"

От актера того времени требовалось не только умение исполнять роли, но умение плясать, фехтовать, петь. Сцены поединков, которыми изобилуют пьесы Шекспира и его современников, представляли собой настоящие демонстрации фехтовального искусства.

Изучение текста пьес Шекспира и его современников показывает, что спектакль той эпохи характеризовался большим динамизмом. Эпизоды сменяли один другой с необыкновенной быстротой. На сцене происходило непрерывное движение. Одни персонажи входили, другие уходили, почти каждая встреча их представляла собой драматическое столкновение - столкновение характеров, страстей, мнений, интересов и, наконец, прямую борьбу - поединки и битвы.

На зрителя обрушивался поток событий, то значительных и трагических, то повседневных и смешных. С самого начала публика была захвачена динамикой спектакля, ни на миг не прерывавшегося. Актеры не давали зрителям ни минуты скучать. Каждое действие, каждая сцена, каждый эпизод должен был возбуждать внимание, будоражить чувства, увлекать, вызывать сочувствие или негодование, развлекать, печалить, забавлять или смешить.



При всем динамизме действия в спектакле были значительные **эпические элементы**, так как многое зрителю рассказывалось-описывалось место действия, сообщалась предистория героев, давалась характеристика персонажей, пояснялись различные обстоятельства, сопровождавшие события, наконец, в речах же раскрывался и внутренний мир героев. Отсюда вытекала **важнейшая особенность актерской игры того времени**. Так как действующие лица многое рассказывали, то актеры должны были обладать мастерством декламации.

Однако им была **чужда неподвижная статуарность**, возобладавшая впоследствии, в период господства классицизма. Актерское искусство Возрождения характеризовалось пластичностью игры. Актеры не только говорили, но и действовали, двигались, жестикулировали. Так, Ричард III мечется по сцене, Ромео катается по полу, Шейлок точит нож, Гамлет прыгает в могилу Офелии, Отелло душит Дездемону, Лир безумствует, Глостеру выкалывают глаза, и он бродит слепой по сцене, леди Макбет смотрит на свои руки, запятнанные кровью, - можно привести сотни сценических положений из пьес Шекспира, требовавших от актера пластического выражения внутренних эмоций.

В этом театре не было резкой грани между сценой и зрительным залом. Актеры разговаривали со зрителями, злодеи поверяли им свои коварные замыслы, герои - свои высокие помыслы, шуты бросали свои остроты в публику, а та отвечала на все это возгласами негодования, ободряющими криками, раскатистым смехом. Сцена и жизнь сливались, ибо страсти героев бурлили и кипели в этой разношерстной толпе купцов, дворян, ремесленников, матросов, солдат, крестьян и бродяг, окружавших подмостки театра

