

УДК 792

Театр и зритель в эпоху Возрождения

Ернджакян Ара Арутюнович

Кандидат искусствоведения,
заслуженный деятель искусств Армении,
народный артист Республики Армения,
художественный руководитель,
Ереванский государственный камерный театр,
0009, Республика Армения, Ереван, просп. Маштоца, 58;
e-mail: chamber_theatre@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена вопросам театральной коммуникации со зрителем в ренессансном западноевропейском театре. Автор прослеживает некоторые традиции, сохранившиеся в драме Возрождения от средневекового периода, а также называет новые театральные жанры и формы, характеризует особенности их восприятия зрителем. Отмечается активная роль зрителя в театре Ренессанса. Подчеркиваются особенности двусторонней коммуникации «актер – зритель». Автор рассматривает непосредственную, прямую коммуникацию актера со зрителем, применявшуюся в таком сугубо ренессансном жанре, как комедия дель арте, необычную форму, связанную с осмыслением контакта театра с аудиторией, например «сцена на сцене», обращение к публике, известное по прологам и эпилогам у Шекспира, Лоа или интроинто (вступление) родоначальника авторского испанского театра Лопе де Руэда (XVI в.), песенные интермедии, включавшиеся в ренессансные театральные представления и др. Делается вывод о том, что выделение личности в ренессансной драме привело к видоизменениям в сценографии, среди которых – новое открытие перспективы, что означало победу нового принципа восприятия спектакля как единого, несимультанного зрелища.

Для цитирования в научных исследованиях

Ернджакян А.А. Театр и зритель в эпоху Возрождения // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 6А. С. 71-78.

Ключевые слова

Возрождение, театр, зритель, дель арте, Шекспир, гротеск, контраст.

Введение

Констатируя недолговечность средневекового театра, нельзя не отметить, что его отдельные традиции подготовили некоторые особенности ренессансной драмы. Масштабность действия, контраст патетического и буффонного, симультанная сцена были унаследованы ренессансной драмой от мистерии, опыт обобщения и аллегоризации страстей – от моралите, резкая откровенность сатиры и острая характерность – от фарса. Фарс послужил истоком для создания комедии дель арте, а также источником вдохновения для драматургов Нового времени в Испании (Лопе де Руэда), Англии (интерлюдии Джона Гейвуда) и даже Франции (Мольер).

Многие из театральных традиций Средневековья сохранились и в раннее Новое время: так, вплоть до XVII в. в отдельных частях Европы могли быть устроены мистерии и моралите, играли фарс и соти. Элементы моралите и мистерии сохранялись в английской драме Возрождения даже в период ее высшего расцвета, в период Шекспира [Бояджиев, 1956, т. 1, 396]. В обосновании, например, необходимости постановки священного представления (*sacre rappresentazioni*) Благовещения во Флоренции в XV в. говорилось и о том, что театральные действия «столь любимы всем народом», что мистерии ставятся «во славу божественного культа» и что ставится действие «в удовольствие всего народа» [Брагина, 2005, 31].

Таким образом, социальная востребованность театра была немаловажным фактором сохранения традиционных форм.

Источники ренессансного театра

Театр Ренессанса сохранил и развил важнейшие традиции средневековой драмы, касающиеся, в частности, коммуникации актеров со зрителями: патетичность и страстность интонаций, стремительность действий, яркость средств выражения, синкретизм исполнения, а также некоторые сценические условности средневекового театра, требующие от зрителя активности воображения. Так, в одной из пьес Шекспира в прологе зритель прямо призывают:

Себе представьте вы, что в этих стенах
Заклочены два мощных государства...
Пополните все недочеты наши
Фантазией своей и, единицы
На тысячи умножив, воссоздайте
Воображаемую мощь и силу!
Речь о конях зайдет, а вы представьте,
Что слышите могучий конский топот;
Прикрасьте в мыслях наших королей
И мчитесь им вослед; переноситесь
Через тьму времен; события годов
В единый час соединяйте смело! [Бояджиев, 1956, т. 1, 507]

Важным свидетельством о восприятии зрителями трагических кровавых историй и о поучительном воздействии на них стала одна из новелл «Декамерона» Бокаччо (8-я новелла V дня). В ней рассказано, как один несчастный влюбленный стал свидетелем явления из ада, когда наказанная душа (отвергнутый возлюбленный) настигала и жестоко убивала отказавшую ему

гордячку-красавицу. Узнав, что это поучительное зрелище происходит каждую пятницу, влюбленный организывает зрительные места для своих земляков, в том числе для неприступной дамы. Итог драмы весьма поучителен: все гордячки и красавицы стали гораздо уступчивее, узнав, какая неприглядная участь может ждать их за гробом. Весьма примечательны в новелле те кровавые средства, которыми достигается потрясение аудитории. Приведем описание действия устами призрака-мстителя: «так мне и ей положили наказание: ей бежать от меня, а мне, когда-то столь ее любившему, преследовать ее, как смертельного врага, не как любимую женщину; и сколько раз я настигаю ее, столько же раз этой шпагой, которой я убил себя, убиваю ее, вскрываю ей спину, а это сердце, жестокое и холодное, куда ни любовь, ни сострадание никогда не в состоянии были проникнуть, вырываю, как ты тотчас увидишь, из тела со всеми другими внутренностями и бросаю на пожирание собакам. И не много проходит времени, как она, по решению Господнего правосудия и могущества, воскресает, как бы не умирала вовсе, и снова начинается мучительное бегство, а собаки и я преследуем ее» [Хлодовский, 2005, 8]. Мы видим в новелле прямое отражение театральных традиций времени, отличавшихся весьма яркими средствами выражения. По замечанию исследователя, «несомненно, ни Софокл, ни Еврипид, ни даже Сенека зверского убийства на сцене не допустили бы, но Джиральди Чинтио и Шекспир, автор “Тита Андроника”, не увидели бы в спектакле, организованном Настаджо, ничего особо предосудительного» [Там же, 9]. Наследуя средневековой драме, ренессансный театр был свободен от эстетических ограничений, который наложит позднее классицистическая драма; он был свободен в праве поражать и изумлять зрителей. Как говорит историк о шекспировском театре, «все в этом театре было грандиозно. Если злодейство – то без меры, если смех – то гомерический. Если трагедия – то с бесчисленным количеством жертв, если комедия – то шуткам и веселым розыгрышам не было конца. Этот театр не знал средних тонов повседневности. Все в нем было ярким, доходило до крайностей. Ни авторы, ни актеры, ни публика не боялись сочетания этих крайностей» [Бояджиев, 1956, т. 1, 521].

Важным источником ренессансного театра стала возрожденная античная драма, принеся с собой новые жанры и послужившая образцом для создания собственно возрожденческих текстов. Вместе с тем традиции привычных жанров во многом сохранялись и при воспроизведении античных сюжетов: так, «Сказание об Орфее» Анджело Полициано (XV в.), а также ряд написанных по его образцу пьес заимствовали композиционное строение из мистериальных представлений. Это говорит о том, что принцип общения со зрителем не изменялся и античная культура органично входила в театральный мир раннего Возрождения. Позднее именно потребность в постановках античных драм привела к построению первых театральных помещений, а затем и созданию типа итальянского театра [Бутовченко, 2005, 95], в котором коммуникация со зрителем строилась во многом на новых основаниях. Прежде всего театр нового типа был театром светским; дальнейшее его развитие, магистрально связанное с классицизмом и нормативными поэтиками, не касается предмета исследования данной статьи.

В городской культуре Ренессанса, развивавшей традиции всегородских праздников Средневековья, по свидетельству исследователя, «граница между публикой и актерами была еще неопределенной, достаточно зыбкой, и эта зыбкость в данном случае не просто сближает театр с жизнью и жизнь с театром» [Багровников, 2005, 150]. В театре Шекспира актеры беседовали со зрителями, злодеи поверяли им свои замыслы, герои – свои высокие помыслы,

шуты бросали остроты в публику, а та отвечала на все это возгласами негодования, ободряющими криками, раскатистым смехом.

В организованной одним из немецких тайных обществ «Игре о весеннем голубе» происходило прямое включение зрителей в театральное действие – в суд над рыцарями, укравшими голубя (символ свободы). В финале подобных представлений актеры сбрасывали театральные костюмы, обнажали мечи и призывали зрителей к революционным действиям; такое театральное представление часто являлось сигналом к крестьянскому восстанию, что предваряло сценические эксперименты Э. Пискатора в период Веймарской республики. Театр внеклассицистической традиции выходил из чисто эстетической плоскости в более широкую социальную.

Двумя взаимодополняющими тенденциями в коммуникации театра со зрителем были возрастающая техническая оснащенность сцены (в частности, в итальянском ренессансном театре) и отказ от предметности в декорациях (свойственной для английского театра). Известно, что Шекспир отказывался от наивной предметности, предпочитая апеллировать к воображению зрителей; это показывало высокое доверие к аудитории.

Зрители играли в театре эпохи Ренессанса весьма активную роль. Так, публика испанского возрожденческого театра была «беспокойна и шумлива» [Бояджиев, 1956, т. 1, 369], коммуникация была двусторонней: стоявшие в партере зрители выражали довольство или недовольство спектаклем трещотками и погремушками. Когда в 1643 г. в севильском театре инквизиция запретила постановку пьесы «Святой Христофор», публика начала ломать скамьи и стулья, рвала костюмы актеров в гримерке.

Социальная значимость и популярность театральных представлений в ренессансной Англии подтверждаются, в частности, тем, что театры считались конкурентами продовольственной торговле, о чем иронично писал драматург Томас Нэш в 1592 г.: «Что касается того, будто спектакли мешают торговле и торговцам в Лондоне, то этот довод выставляется виноторговцами, женами пивоваров и торговцев съестными припасами, воображающими, что если бы не было спектаклей, то все их посетители каждый день купались бы в пиве у них в доме...» [Там же, 405].

Драматурги Ренессанса глубоко осмысливали психологическое и образовательное воздействие театра на широкого зрителя. Драматург, автор пасторалей Дж.-Б. Гуарини (1538-1612), определяя цели искусства, писал, что «должно посредством удовольствия очищать хмурое настроение зрителей» [Там же, 196]. Английский драматург Томас Гейвуд в памфлете «Защита актеров» (1612 г.) писал: «Пьесы сделали невежд более знающими, познакомили необразованных со многими славными историями, дали возможность ознакомиться с нашими английскими хрониками тем, кто не умеет читать... побуждают людей к верности и отвращают их от всяких изменнических и коварных замыслов» [Там же, 405]. Однако в действительности народная драма, в отличие от аристократического театра, представляла гораздо более широкие возможности коммуникации, большее количество смыслов; Бен Джонсон критиковал публичный театр именно за то, что своим жанровым разнообразием и сложностью характеров он препятствует использованию драмы в целях непосредственного нравоучения.

Известнейший испанский драматург Возрождения Лопе де Вега в суждении зрителей видел главный критерий своей работы: в 1609 г. в стихотворном трактате «Новое руководство к сочинению комедий в наше время» он говорит о следовании запросам зрителя как о решающем моменте в деятельности драматурга. В частности, именно по запросам зрителей он отказывался от закона трех единств, принятого в классицистическом театре.

Формы контактов со зрителем в театре Ренессанса

В театре Ренессанса, который продолжал тенденции развития средневековой драмы, произошли и некоторые серьезные изменения. Развивалась система жанров – от театрализованных рыцарских турниров до театров масок и дель арте, от «ученых комедий» до трагедий и пасторалей.

Неопосредованная, прямая коммуникация со зрителем (взаимосвязанная и с народным характером героев, и с импровизационным началом) применялась в таком сугубо ренессансном жанре, как комедия дель арте. Комедия дель арте встречала горячий прием не только итальянских зрителей, но и за рубежом. Массимо Трояно, главный организатор и участник мюнхенского спектакля дель арте в 1568 г., вспоминал: «Сколько я ни смотрел комедий, никогда я не видел, чтобы так смеялись» [Там же, 216]. Комедия дель арте заключала в себе смыслы, в том числе этические и социальные, близкие самому широкому зрителю; кроме того, она была естественным продолжением и развитием карнавала, предусматривавшего широчайшее участие зрителя. Маски и комические типы, лацци (вставные номера), буффонада, синтез танца, музыки и слова, диалектный язык в дель арте были привычными признаками карнавального шествия и представлений. Комедия дель арте собирала широчайшую аудиторию. Н. Барбьери в 1634 г. писал о задачах и сути комедии дель арте по отношению к зрителю: «Зритель, смотря спектакль, видит свои недостатки, которые по ходу действия разоблачаются и высмеиваются. Комедия – хроника, доступная народу, картинное повествование, эпизод, представленный с жизненной ясностью. А как можно писать или показывать хронику, не говоря правды? Если бы кто-нибудь говорил о человеке, о котором идет речь, только хорошее, это было бы хвалебное слово, а не жизнь, не отображение нравов» [Там же, 249].

Ренессанс стал эпохой изобретения и такой интересной формы, связанной с осмыслением контакта театра с аудиторией, как «сцена на сцене». Его первооткрывателем стал Томас Кид, дошекспировский драматург английского Возрождения.

Полноправной частью общения со зрителем в народном, или публичном, театре было обращение к публике, знакомое нам по прологам и эпилогам у Шекспира. Во Франции, в Бургундском отеле, первом театре, начало спектакля имело форму монолога-конферанса в исполнении фарсового актера Брюскамболя.

Прямое обращение к зрителю было частью жанрового канона ауто – одноактных пьес на религиозные темы в Испании: каждая пьеса начиналась лоа (дословно – «хвала») – прологом в прозе или в стихах, представляющем собой приветствие к зрителям, краткое изложение содержания и просьбу соблюдать тишину. Лоа, или интроинто (вступление), предваряли и искусно сыгранные пьесы – фарсы родоначальника авторского испанского театра Лопе де Руэда (XVI в.).

Обращение к зрителю могло быть связано с объяснением действий драматурга. Так, в интерлюдии англичанина Г. Медуолла «Фульгенций и Лукреция» (ок. 1497 г.) один из актеров пояснял намерения автора: так как одни ищут в пьесе только забавы, а другие – серьезного содержания, то он, автор, намерен удовлетворить и тех и других.

Одним из видов обращения к зрителю были песенные интермедии, включавшиеся в ренессансные театральные представления. Так, драматургия Гильена де Кастро, современника Лопе де Веги, была наполнена народными песнями, а в перерывах между песнями герои изъяснялись словами известных романсов; его драму о Сиде историк театра характеризует следующим образом: «По существу, это не столько драматизированная хроника, сколько

драматизированный романсеро (песенник)» [Там же, 332]. А во Франции некоторые зрители вновь и вновь посещали спектакли с участием Готье-Гаргиля (XVII в.), чтобы только послушать непристойную песенку, которой он заключал каждый спектакль.

В английской драматургии не только песни были источниками и элементами сюжетов, но и сами драматические сюжеты становились основой для сочинения баллад, таких как «Король Лир и его три дочери», «Жалоба Тита Андроника», «Гернут, венецианский еврей» (XVII в.). Таким образом, коммуникация между театром и народной культурой была многообразной и двусторонней.

Песней начинались и танцем оканчивались комедии испанского Возрождения. Важно отметить, что эти песни исполнялись, вероятнее всего, не солистами, а хором, т. е. коммуникация со зрителем налаживалась теми же средствами, что и в античном театре: «Пел, вероятно, хор, окружавший пляшущих» [Там же, 372]. Джигой оканчивались спектакли публичных английских ренессансных театров.

Идеологическая революция изменила мышление людей, а вслед за ним и некоторые экзистенциальные основания драмы. Ранее, и в Античности, и в Средневековье, драма являлась осуществлением, образным воплощением мифолого-ритуального События – определенной перемены в мире, закономерности которого определялись, в общем, божественным порядком. Ренессанс, ставший эпохой преодоленного единомыслия, разрушил, по большому счету, и единую веру в истинность ритуального, объединявшую средневековую аудиторию.

Ренессанс ознаменовал победу личности, и личность стала героем драмы. Исполняемый на сцене ритуал стал ритуалом не столько социальным, сколько личностным: такова драма Гамлета, осознающего необходимость и невозможность осуществить ритуал мести. Таковы и драматические истории Тамерлана и доктора Фауста из трагедий Кристофера Марло (XVI в.).

Вместо заключения. Видоизменения в сценографии

Также выделение личности и ее взгляда было взаимосвязано и с видоизменениями в сценографии, среди которых – новое открытие перспективы. Первое упоминание о перспективе в декорации, относящееся к 1508 г. [Бутовченко 2005, 101], означало победу нового принципа восприятия спектакля как единого, несимультанного зрелища. При этом уже современниками осознанно противопоставляются площадной театр и театр со сценой и перспективой. Так, Вазари писал: «Бальдассаре сделал постановку и перспективу, которая была не хуже, а гораздо красивее той, что он сделал в другой раз и о чем говорилось выше. И за такие постановки он заслужил тем большее одобрение, что давно не ставились, так как вместо этого устраивались празднества и зрелища, и не было, следовательно, ни сцен, ни перспектив» [Бутовченко 2005, 102]. В 1510-е гг. слово «перспектива» фактически становится синонимом сценической декорации, и оно глубоко взаимосвязано с помещением представления в помещение, где не были возможны ни симультанность, ни использование городской архитектуры в качестве фона. Зритель отныне был обязан смотреть с одной точки, хотя театр барокко и маньеризма, в частности, еще долго хранил образцы симультанной сценографии (карнавал 1565 г. во время свадьбы Франческо I с Анной Австрийской и др.).

Единство реалистической, перспективной декорации было взаимосвязано с требованием единства места; это требование было также выведено теоретиками Италии как следование традициям античного театра, где не переменялись декорации. Единство места и применение перспективы говорили об изменившемся отношении человека к себе и к миру – человека,

ставшего отныне венцом творения, но вместе с тем одиноким. «Логика прямой перспективы придает изображаемому миру не только цельность и ясную обозримость, но, будучи последовательно воплощенной, одновременно создает образ, совершенный в своем центризме. Воспринимаемый глазом зрителя, он стремится создать у него ощущение центрального положения, т. е. формирует не только умозрительное представление, но и реальное ощущение антропоцентризма» [Махо, 2005, 72].

Формулировка Скалигером теории трех единств как развитие теории Аристотеля, жанровая чистота (запрет на смешение трагического и комического), использование фигур наперсников и вестников стали отличительными чертами театра классицистического, который вырос на основе театра аристократов и изначально был проникнут эстетическими (а не ритуально-мифологическими, карнавальными) установками. Коммуникация со зрителем сузилась в классицизме (и с распространением «закрытого» театра итальянского типа) до эстетического наслаждения, которое должен был получать образованный зритель, и психологического сопереживания.

Спектакль в театре итальянского типа уже не был повествованием о всемирной драме, многоуровневой и повсеместной. Спектакль стал «окном» в иную жизнь, которая могла быть примером, но уже не был актом ритуального обновления мира. Именно поэтому стало возможным трактовать катарсис как моральное поучение, и эта трактовка просуществовала не один век. И именно потому живая связь зрителя и театра была подменена во многом связью дидактической и эстетической.

Библиография

1. Багровников Н.А. Театр в графике Эрхарда Альтдорфера // Театр и театральность в культуре Возрождения. М.: Наука, 2005. С. 144-154.
2. Бояджиев Г.Н. История западноевропейского театра. М.: Искусство, 1956. Т. 1. 744 с.
3. Брагина Л.М. Постановка мистерий религиозными братствами во Флоренции // Театр и театральность в культуре Возрождения. М.: Наука, 2005. С. 28-34.
4. Бутовченко Ю.А. Формирование нового театрального пространства в Италии на рубеже XV-XVI вв. // Театр и театральность в культуре Возрождения. М.: Наука, 2005. С. 92-107.
5. Махо О.Г. Приемы театрализации и изображения современников в росписях Доменико Гирландайо (Капелла Торнабуони церкви Санта Мария Новелла во Флоренции) // Театр и театральность в культуре Возрождения. М.: Наука, 2005. С. 71-81.
6. Хлодовский Р.И. Театральность в «Декамероне» (опыт прочтения 8-й новеллы V дня) // Театр и театральность в культуре Возрождения. М.: Наука, 2005. С. 5-10.

The theatre and the audience during the Renaissance

Ara A. Erndzhakyan

PhD in Art History,
Honoured Worker of Art of the Republic of Armenia,
People's Artist of the Republic of Armenia,
Artistic Director,
Yerevan State Chamber Theatre,
0009, 58, Mashtotsa av., Yerevan, Republic of Armenia;
e-mail: chamber_theatre@mail.ru

Abstract

The article aims to study theatrical communication with the audience in the Renaissance Western European theater. The author makes an attempt to reveal some traditions, preserved in the drama of the Renaissance from the medieval period, and describe new theatrical genres and forms, characterise the features of their perception by the audience. The article points out the active role of the audience in the Renaissance theatre and deals with the features of two-way communication “actor – audience”. The author also examines direct communication between an actor and an audience, which was used in such a purely Renaissance genre as *commedia dell'arte*, an unusual form associated with the understanding of the theatre's contact with the audience. The article pays special attention to types of such communication of theatres with their audience, describes them, reveals their characteristic features and includes examples in order to illustrate them. Having described theatrical communication with the audience during the Renaissance and determined its main features, the author concludes that paying attention to personality in the Renaissance drama led to changes in the scenography, including a new perspective, which meant the victory of the new principle of perception of a play as a single, non-simultaneous spectacle during the Renaissance.

For citation

Erndzhakyan A.A. (2018) *Teatr i zritel' v epokhu Vozrozhdeniya* [The theatre and the audience during the Renaissance]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (6A), pp. 71-78.

Keywords

Renaissance, theatre, audience, *dell'arte*, Shakespeare, grotesque, contrast.

References

1. Bagrovnikov N.A. (2005) *Teatr v grafike Erkharda Al'tdorfera* [The theatre in the graphic works by Erhard Altdorfer]. In: *Teatr i teatral'nost' v kul'ture Vozrozhdeniya* [The theatre and theatricality in the Renaissance culture]. Moscow: Nauka Publ., pp. 144-154.
2. Boyadzhiev G.N. (1956) *Istoriya zapadnoevropeiskogo teatra* [A history of Western European theatre], Vol. 1. Moscow: Iskusstvo Publ.
3. Bragina L.M. (2005) *Postanovka misterii religioznymi bratstvami vo Florentsii* [Staging of mysteries by religious brotherhoods in Florence]. In: *Teatr i teatral'nost' v kul'ture Vozrozhdeniya* [The theatre and theatricality in the Renaissance culture]. Moscow: Nauka Publ., pp. 28-34.
4. Butovchenko Yu.A. (2005) *Formirovanie novogo teatral'nogo prostranstva v Italii na rubezhe XV-XVI vv.* [The formation of a new theatre space in Italy on the cusp between the 15th and 16th centuries]. In: *Teatr i teatral'nost' v kul'ture Vozrozhdeniya* [The theatre and theatricality in the Renaissance culture]. Moscow: Nauka Publ., pp. 92-107.
5. Khlodovskii R.I. (2005) *Teatral'nost' v "Dekamerone"* (opyt prochteniya 8-i novelly V dnya) [Theatricality in the *Decameron* (Day 5, Story 8)]. In: *Teatr i teatral'nost' v kul'ture Vozrozhdeniya* [The theatre and theatricality in the Renaissance culture]. Moscow: Nauka Publ., pp. 5-10.
6. Makho O.G. (2005) *Priemy teatralizatsii i izobrazheniya sovremennikov v rospisyakh Domeniko Girlandaio (Kapella Tornabuoni tserkvi Santa Mariya Novella vo Florentsii)* [Techniques of staging and depicting the contemporaries in the paintings by Domenico Ghirlandaio (the Tornabuoni Chapel in the Church of Santa Maria Novella in Florence)]. In: *Teatr i teatral'nost' v kul'ture Vozrozhdeniya* [The theatre and theatricality in the Renaissance culture]. Moscow: Nauka Publ., pp. 71-81.