ФИЛИАЛ ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ

ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

В ГОРОДЕ НАБЕРЕЖНЫЕ ЧЕЛНЫ

Кафедра социально-гуманитарных дисциплин

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА**

Реферат

Набережные Челны 2011

**СОДЕРЖАНИЕ**

Введение

1. Театры Петровского времени
2. Народный театр
3. Классицизм в России
	1. Творчество А. П. Сумарокова
	2. Творчество М. В. Ломоносова

Заключение

Список литературы

**ВВЕДЕНИЕ**

ДРАМАТУРГИЯ — основа театрального искусства. Развитие театра невозможно представить без национальной драматургии, которая способствует действенной связи между жизнью и сценой, формированию актерского искусства и воспитанию зрителей. История русского театра делится на несколько основных этапов. Начальный, игрищный этап зарождается в родовом обществе и заканчивается к XVII веку, когда вместе с новым периодом русской истории начинается и новый, более зрелый этап в развитии театра, завершаемый учреждением постоянного государственного профессионального театра в 1756 году.

Термины “театр”, “драма” вошли в русский словарь лишь в XVIII веке. В конце XVII века бытовал термин “комедия”, а на всем протяжении века –“потеха” (Потешный чулан, Потешная палата). В народных же массах термину “театр” предшествовал термин “позорище”, термину “драма” – “игрище”, “игра”. В русском средневековье были распространены синомичные им определения – “бесовские”, или “сатанические”, скоморошные игры. Потехами называли и всевозможные диковинки, привозившиеся иностранцами в XVI – XVII веках, и фейерверки. Потехами называли и воинские занятия молодого царя Петра I. Термину “игрище” близок термин “игра” (“игры скоморошеские”, “пировальные игры”). В этом смысле “игрой”, “игрищем” называли и свадьбу, и ряженье. Совершенно иное значение имеет “игра” в отношении музыкальных инструментов: игра в бубны, в сопели и т. д. Термины “игрище” и “игра” в применении к устной драме сохранились в народе вплоть до XIX – XX веков.

1. **ТЕАТРЫ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ**

Одним из важнейших мероприятий Петра было создание общедоступного театра в Москве, который должен был служить целям пропаганды петровских преобразований и воспитания зрителей. Театральные зрелища, носившие придворный характер, были известны еще с 1672 г., и устраивались они при дворе царя Алексея Михайловича. Спектакли носили религиозный характер, тем не менее после спектакля царь неизменно шел в баню «смывать грех». Новый театр должен был быть публичным, доступным широким слоям населения, иным должен был быть и его репертуар. Посольскому приказу Петр поручил подобрать за границей труппу актеров... Так, в 1702 г. появилась труппа во главе с немцем Иоганном Кунстом. Его жена Анна Кунст - первая актриса на кой сцене.

Для театральных представлений построили «комедиальную храмину» на Красной площади в непосредственном соседстве с Кремлем и храмом Василия Блаженного, что вызвало крайннее недовольство духовенства. «Театральная храмина» вмещала 400 зрителей. Плата была в зависимости от места: и 10, и 6 ,и 5, и 3 копейки, ходить в театр было «повольно» всем. Дабы усилить приток посетителей и приохотить к зрелищам большее число людей, Петр издал указ: в дни спектакля «ворот городовых по Кремлю, по Китаю-городу и по Белому городу в ночное (Я до 9 часу ночи не запирать и с приезжих указанной по воротам пошлины не имать для того, чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно». Для приезжающих было даже приказано построить рядом с ром «три или четыре избы». Было велено также отдать Кунсту в науку русских «робят», детей подьяческих и посадских, дабы они выучились «разным комедиям». Репертуар театра состоял преимущественно из пьес немецкого театра, которые, в свою очередь, переделывали итальянские един масок, иногда перерабатывали английские трагедии, написанные в духе шекспировской традиции. Театр не смог оправдать ожиданий Петра, который хотел видеть на его подмостках спектакли на современные темы, пропагандировавшие его нововедения. Заказанная им Кунсту пьеса о взятии Орешка (Шлисельбурга) не была поставлена: иностранная труппа не могла сравниться с задачами, возложенными на нее Петром.

Представления не пользовались большим успехом, так как репертуар состоял только из переводных пьес шутовского и трагедийного характера. После смерти Кунста руководителем театра стал Отто Фюрст, однако это ничего не изменило. В театре шли пьесы с античными героями: «Два завоеванные города, в ней же первая персона Юлий Кесарь», пьеса об Александре Македонском, кровавые трагедии типа «Честный изменник, в ней же первая персона арцух Фридерико фон Поплей и Алоизия, супруга ». Переводились и комедии Мольера «Драгыя смеяныя» "Смешные жеманницы») и «О докторе битом» («Лекарь поневоле»). Переводы были неудачны, но они знакомили с Мольере, который оказал влияние на русских драматургов первой половины XVIII века.

Репертуар был самый пестрый, общими чертами пьес была крайне запутанная любовная интрига. нагромождение ужасов. убийств. Всевозможных мелодраматических эффектов. Язык переводных пьес тяжелый, неуклюжий, порой непонятный, так как переводили часто буквально,- все это мешало восприятию и не могло в полную меру воздействовать на зрителя. Большой популярностью пользовалась любовно-авантюрная «Комедия о графе Фарсоне». Она отличалась запутанной любовной интригой, кознями придворных, которые погубили галантного кавалера графа Фарсона. Написана комедия была языком, типичным для Петровской эпохи: смесь славянизмов с иностранными словами, которые утверждались в быту:

Будите здравы, господа сенаторы

И высокопочтенные першпекторы.

Ныне к вам чужестранец приидох себя объявити,

Хошу у вас некоторые милости просити.

Повелите мне в вашем государстве пребывати

И кавалерские науки обучати

Общедоступный театр был закрыт в 1706 г. И хотя театр не оправдал надежд, которые на него возлагало правительство, так как не сумел наряду с пьесами традиционного репертуара ставить пьесы, которые откликались бы на современные, злободневные вопросы, тем не менее пробудившийся в эпоху Петра интерес к зрелищам способствовал дальнейшему развитию школьной драматургии.

Ставились спектакли в Славяно-греко-латинской академии в Москве, в частности была поставлена торжественная пьеса о взятии Шлиссельбурга, которая не была исполнена труппой Кунста (заказ Петра); ставились спектакли и в школах других городов. Традиция школьного театра шла из Киево-Могилянской академии, однако пьесы там были преимущественно религиозно-дидактического характера. В петровское время школьный театр, не порывая окончательно с библейским и житийным содержанием, выполнял и политические задачи, ставя преимущественно панегирические, т. е. славословные, пьесы о преобразованиях Петра. Библейские персонажи выбирались с таким расчетом, чтобы зритель ощущал аллегорическую связь между ними и современностью. Часто в этих пьесах панегирики Петру и политические намеки заслоняли религиозную основу сюжета. Такова, например, пьеса «Торжество мира православного» (1703), в которой аллегорически прославлялась победа российского Марса - Петра над Злочестием - шведам.

В своих преобразованиях в области культуры ПетрI «имел в виду не отвлеченные. а чисто практические цели... от выписанного немца Кунста царь требовал триумфальной комедии о взятии Шлиссельберга, от Московской академии он также требовал служениям интересам дня, желая, чтобы сочиняемые в ней действа были, так сказать, лицевыми ведомостями о тех баталиях и викториях, которыми создавалось могущество новой империи. «Комедии» Московской академии... вместе с проповедью служат политической злобе дня».

Восприятие школьных пьес затруднялось обилием схоластических приукрашений. Большой интерес представляет написанная несколько лет спустя, по случаю коронации Екатерины, пьес «Слава российская», поставленная в 1724 г. В московском питальном театре Николая Бидлоо («Феатр публичный в Московском гошпитале»). Спектакли в госпитальной школе охотно посещались публикой. «Слава российская», написанная учеником школы Федором Журавским, была по своему содержанию светской пьесой. Пафос ее - в прославлении молодого российского государства, вышедшего на мировую арену. Пьеса аллегорична но аллегория не носит церковного характера: Истина дает Рос] сии в помощь Нептуна, Палладу и Марса. Марс помогает сии в битвах, Паллада – в распространении знаний, Нептун - на море. С Россией, ставшей могучей, вынуждены заключать мир Швеция, Персия, Польша. Торжественный аллегоризм пьесы, ярко выраженный политический пафос служили агитационным целям. Журавским была написана и пьеса на смерть Петра - «Слава печальная», показанная зрителям 26 декабря 1725 г. Эта «плачевная трагедия» рассказывает о разносторонней деятельности царя-преобразователя, она одушевлена глубоким лирическим чувством автора, оплакивающего смерть Петра, но главное в пьесе - превознесение Петра, так много сделавшего для «осиротевшей России».

Вечность славит Петра за «любовь к отечеству», Нептун и Марс - за создание армии и флота, Паллада - за заботы о просвещении. В пьесах Ф. Журавского особенно ощущается традиция публицистических выступлений] Феофана Прокоповича.

Спектакли ставились и в придворных театрах. Таков театр в селе Преображенском, устроенный в 1707 г. сестрой Петра Натальей Алексеевной, и театр в селе Измайлове у царицы Прасковьи Федоровны. Репертуар этих театров состоял из мало - искусных инсценировок популярных житий святых и библейскинов («О Петре - златые ключи», «Об Отгоне», «О прекрасной Мелюзине»).

В промежутках между действиями, по средневековой традиции, устраивались интермедии шутовского характера. Строились они на бытовых сценах, часто - анекдотах из народной жизни. Юмор заключался в драках, потасовках, порой неприличных шутках. Действующими лицами интермедий были взяточник-судья, дьячок, шарлатан-доктор и др. Действие пьесы строилось обычно на резких контрастах. Драматизм действия сменялся шуточным фарсом. Интермедии - наиболее ранние образцы пьес комедийного жанра - писались обычно рифмованной речью.

Эта «складная проза» отличалась разговорной живостью, бойкостью:

Здесь пироги горячи

Едят голодны подьячи,

Вот у меня с луком, с перцем,

С свежим говяжьим сердцем.

Масло через край льется

И подлить еще довольно найдется.

Небось брюхо не будет ворчать:

Изволите хоть за то даром взять.

Хоть денег поубавят,

Да живот приуправят...

Верно схваченные типы, сатирические портреты, зарисованные с натуры, сценки из народного быта, речевая стихия интермедий - все это было близко и понятно народу.

В Петровскую эпоху в интермедиях стали звучать характерные для этого времени темы, приобретавшие подчас элементы социальной сатиры. В них высмеивались враги петровских реформ, ревнители старины.

Вот интермедия, в которой подьячий явился к дьячку забирать его детей в семинарию (указом 1708 г. обучение детей церковнослужителей становилось обязательным).

Дьячок сетует:

Лучше мне теперь умереть,

Нежели на это смотреть,

Как моих детей отнимают

И в серимарию на муку отбирают...

О! мои детушки сердечные!

Не на ученье вас берут, но на мученье бесконечное.

Лучше вам не родится на сей свет, а хотя и родится

1. **НАРОДНЫЙ ТЕАТР**

Наряду с рассмотренными театрами петровского времени следует иметь в виду и народный театр. Интермедии явились промежуточным звеном между высоким репертуаром театра и театром народным. Репертуар народного театра – это пьесы, созданные народом, и пьесы, которые явились переделками Книжной литературы, приспособленной к эстетическим вкусам народа. Школьная драма «Рождество» была переделана в народном театре в драму-игру «Царь Ирод», где речь шла о некоем царе-злодее. Религиозный сюжет был утрачен. Широко известна была и народная драма «Царь Максимилиан», источником которой послужила написанная по правилам школьной драмы пьеса «Венец Димитрию». В народной драме воевода Димитрий становится сыном царя и получает имя Адольф. Образ царя дан в сатирическом плане. В основе сюжета лежит конфликт между царем Максимилианом и его непокорным сыном Адольфом (намек на известный конфликт между Петром и Алексеем). Эта народная драма сохранилась и до наших дней в различных вариантах.

Народная драма отбрасывает правила, предусмотренные поэтикой школьной драмы. В ней нет актов, обязательных пролога, эпилога, нет и аллегорических персонажей. Народная драма более жизненна, в ней смешаны трагедийные и комедийные элементы, и написана она часто народным раешным стихом.

**3. КЛАССИЦИЗМ В РОССИИ**

Национальная литературная драма утверждается в России в 50-х годах XVIII столетия. Она знаменует собой новый этап в истории отечественного театра и в развитии передовой общественной мысли. Идейные основы, художественное своеобразие русской драматургии XVIII века были связаны с господствующим в искусстве того времени направлением — **классицизмом**.

Это направление разрабатывало теорию и практику искусства, беря за образец произведения античных авторов. Название свое классицизм взял от латинского classicus, что значит «образцовый». Классицизм зародился и сформировался во Франции в XVII— XVIII веках, в период становления и развития единого национального государства. Классицизм выражал идеологические и политические тенденции эпохи абсолютной монархии. Философские концепции, на которые опиралось это художественное течение, исповедовали культ разума, требовали от современников владения своими страстями, подчинения личных интересов общегосударственным целям.

Художественные произведения классицистов были проникнуты гражданственным пафосом, придерживались строгих законов в области формы. Теоретические основы и законы классицизма изложил Буало в своем стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674). Классицизм был прогрессивен резким отрицанием мистицизма, религиозных догм. На первых порах он сыграл положительную роль в упорядочении и развитии жанров, в формировании национального литературного языка. Вместе с тем политически классицизм оказался на службе у абсолютистской монархии, а его эстетические нормы скоро стали тормозом в развитии искусства.

В частности, классицизм, утверждавший приоритет всеобщего и вечного, мешал писателям сосредоточиться на реальной истории, на изображении национальных обычаев. Индивидуализированный характер подменялся в произведениях сторонников классицизма строго каноническим. Французский классицизм дал мировой культуре таких замечательных художников, как Корнель, Расин, Мольер, Вольтер. При этом необходимо учитывать, что все крупнейшие представители классицизма выходили за рамки его эстетических законов и политической, идеологической направленности. (В XVIII веке классицизм утвердился в искусстве большинства европейских стран — Англии, Германии, Италии, России.

В каждой стране он обретал свои черты под влиянием конкретной исторической обстановки данного государства. Идейно-эстетическим законам классицизма следовали литература, живопись, скульптура, театр. Остановимся на театральной эстетике классицизма. Теория классицизма требовала строгого разделения драматических произведений по жанрам. Каждый жанр имел свой круг тем и образов, свое композиционное построение, речевые особенности.

Основными жанрами были **трагедия и комедия**. Стихотворная трагедия считалась самым высоким литературным жанром. Основу ее конфликта составляла борьба между личным чувством и государственным долгом. Героями трагедий были цари, полководцы, вельможи, аристократы. Они изъяснялись возвышенным языком.

Персонажи трагедий не наделялись конкретно-историческими и национальными чертами. Даже в тех случаях, когда сюжет трагедии явно перекликался с современностью, действующие лица выступали в стилизованных греческих или римских костюмах. Комедия считалась низшим драматическим жанром и менее строго регламентировалась, а потому была более близка к реальной жизни. В ней действовали слуги, солдаты, торговцы, канцеляристы, мелкопоместные дворяне. В комедии допускались элементы пантомимы и различные приемы, заимствованные из народных фарсов и интермедий.

В целом комедия была более демократичным жанром. И состав действующих лиц, и содержание, и живость, доступность языка способствовали близости комедии к интересам народа. Значительные события, влияющие на разрешение конфликта, на судьбу героев, в пьесах любого жанра происходили за сценой. Зрители узнавали о них из длинных монологов и диалогов, что приводило к статичности действия. Драматические произведения строились с соблюдением трех единств: места, времени и действия.

«Единство места» заключалось в том, что все события пьесы происходили в одном месте: в трагедии — внутри дворца, на дворцовой площади, в ставке полководца и т. д., в комедии — в одной из комнат дома или на улице. Правило «единства времени» требовало, чтобы все события происходили в течение одних суток. И наконец, «единство действия» не допускало введения в ткань произведения никаких эпизодов и действующих лиц, непосредственно не связанных с развитием основного сюжета.

В связи с этим идея пьесы излагалась прямолинейно, схематично, без широкого охвата жизненных событий. Рационализм, почти математическая выверенность сценического произведения приводили к тому, что герой выражал лишь одну идею, одно чувство. Образы были лишены жизненной конкретности и многогранности. Строгой регламентации подвергалось и поведение актеров на сцене. Русский классицизм формировался позже западноевропейского и использовал его богатый опыт. В то же время он не стал подражательным, копирующим чужие образцы.

Классицизм в России опирался на традиции национальной культуры. Своеобразие русских классицистских трагедий обусловливалось и их связью с важнейшими историческими событиями, с передовыми общественными взглядами. Отсюда — их гражданственно-патриотическое звучание. Русская трагедия классицизма, начиная с А. П. Сумарокова, осуждает царей-тиранов, несправедливых вельмож. Не исключая интереса к античным образцам, русская трагедия берет сюжеты и из истории своей страны. Не стала лишь копией зарубежных образцов и русская комедия. Рядом с типичными для зарубежного театра образами «скупого», «картежника», «псевдоученого» в русской комедии появился «подьячий» (мелкий чиновник) — фигура, порожденная социальным укладом России и ставшая большим злом в жизни русского общества. Высмеивались галломания, невежество, грубость и жадность дворян.

**3.1 ТВОРЧЕСТВО А. П. СУМАРОКОВА**

Первым представителем русской классицистской драматургии, первым профессиональным драматургом и театральным деятелем был Александр Петрович Сумароков (1718—1777). Он сыграл большую роль в развитии отечественного сценического искусства. Литературная деятельность Сумарокова многообразна: его перу принадлежат стихотворные трактаты в форме писем, басни, сатиры, эпиграммы, исторические исследования, статьи. Но самое значительное место в его творчестве занимает драматургия, особенно трагедии.

Сумароков стал и первым директором первого публичного театра в России (1756). Как приверженец классицизма, Сумароков считал, что каждый гражданин, включая и монарха, должен подчинять себя интересам отечества. К государственной власти он предъявлял большие требования. Разумным государственным строем Сумароков считал правление просвещенного монарха, который мудро следует законам, строго распределяя обязанности между всеми сословиями. Дворяне, помещики — советники царя — должны быть гуманными и справедливыми, должны разумно управлять крестьянами.

Сумароков не выступал против крепостного права, как Радищев, то был противником жестокости и притеснений, видя во всех без исключения людях детей единой природы.

Общественные взгляды Сумарокова многое определяют в его драматургии. Ведущим конфликтом его трагедий является борьба между любовью, личным чувством и государственным долгом, честью гражданина. Следуя законам классицизма, Сумароков строго разделял героев своих трагедий на положительных и отрицательных. Положительные персонажи являлись идеальным воплощением дворянской чести, долга, разума. Сумароков считал, что театр — это школа для дворян, он призван воспитывать их нравы, чувства, вкусы.

Нравоучение распространялось и на монархов. Трагедии Сумарокова написаны в основном на исторические темы, но история трактовалась в них весьма вольно, герои были лишь условными носителями идеи, а не конкретными историческими лицами. Свою первую трагедию, написанную в 1747 году, Сумароков назвал именем главного героя — «Хорев». Хорев — брат русского князя Кия, честный и смелый юноша. Он страстно любит Оснельду, дочь киевского князя Завлоха, оставленную заложницей после победы Кия над Завлохом.

Вот уже 16 лет Кий княжит в Киеве, но Завлох не оставляет мысли вернуть свои владения и собирает войско против Кия. Кий стар, и рать поведет в сражение его брат Хорев. Хорев — носитель гуманных жизненных идеалов. Он против войны, но вынужден идти сражаться, выполнять свой долг. Победив Завлоха, Хорев обращается с ним и с покоренным войском гуманно и справедливо.

Завлох дает согласие на брак дочери с Хоревом, видя в этом союзе залог мирных отношений. Но коварный приближенный Кия Стальверх клевещет на Хорева и Оснельду, обвиняя их в измене, в сговоре с Завлохом. Кий велит казнить Оснельду. С победой возвращается Хорев, но, узнав о гибели любимой, кончает с собой. Уже в первой трагедии Сумарокова четко определяется проблематика и своеобразие его драматургии.

В «Хореве» действуют не античные герои, а персонажи, связанные с историей древней Руси. Трагедия всем своим строем осуждает несправедливые деяния правителя и его приближенных. И в другой пьесе, «Синав и Трувор» (1750), события происходят на русской земле в легендарные времена. И здесь неверные действия правителя ведут к гибели честных и самоотверженных людей. Особое звучание приобретает тема гражданского долга в трагедии Сумарокова «Гамлет» (1748).

В значительной степени отойдя от шекспировского сюжета и его философской концепции, Сумароков написал типично русскую классицистскую трагедию. Сумароковский Гамлет испытывает трагическое противоречие между любовью к Офелии и долгом мести ее отцу, Полонию, который убил благородного короля Дании. Выход из хаоса страстей Гамлет находит в осуществлении гражданского долга. Именно долг перед государством, перед народом удерживает героя от самоубийства, придает ему силы. Во главе войск, перешедших на сторону «законного принца», Гамлет врывается во дворец и убивает тирана.

Придворные, войско и народ вручают власть новому королю — Гамлету, защитнику интересов государства. Трагедия «Гамлет» воспринималась публикой с особым энтузиазмом. Сюжет пьесы перекликался с реальными событиями: в памяти у всех было восшествие на престол после дворцового переворота законной наследницы, дочери Петра I Елизаветы (1741). Сумароков много работал над своими трагедиями, облегчая их язык, укрупняя характеры героев, придавая больше драматизма некоторым эпизодам. Но самое главное — он усиливал тираноборческое звучание трагедий.

С годами нарастала оппозиционность Сумарокова по отношению к самодержавию, особенно к Екатерине II (годы ее правления — 1762—1796). Ее лицемерие и ханжество он сумел разглядеть, несмотря на умную и хитрую маскировку Екатерины под «просвещенную монархиню». В трагедии «Димитрий Самозванец», написанной в 1771 году, Сумароков выступает сторонником всеобщего восстания против извергов на троне, недостойных царского венца. Создавая эту трагедию, драматург задался целью «показать России Шекспира». Шекспировское начало нашло выражение в широкой панораме жизни, на фоне которой развертываются события.

Сгущенная, предельно напряженная атмосфера этой трагедии также сродни шекспировским пьесам. Но более всего «народные законы драмы Шекспировой» (выражение Пушкина) выявлены в том значении, которое приобрело в трагедии новое действующее лицо — народ. Его отношение к правящим верхам еще не сказывается на событиях так явно, как в «Борисе Годунове» Пушкина, но на настроения народа постоянно ссылаются действующие лица «Димитрия Самозванца». Тема народного гнева против царя, забывшего свой долг перед отечеством, проходит через всю трагедию. Если в первом действии «...смущается народ, И все волнуется, как бурей токи вод», то во втором — «...жестокости всегда на троне те ж Приводят город весь во ярость и мятеж». Развязку трагедии возвещает набатный колокол — сигнал народного восстания. Тема народа и его причастности к истории, поднятая Сумароковым, потребовала новых драматургических приемов, динамичного, темпераментного сценического действия. В финале трагедии во дворец врывается толпа — восставшие воины.

Это та сила, на которую опираются «сыны отечества» — бояре и при помощи которой свергают монарха-тирана: Избавлен наш народ смертей, гонений, ран, Не страшен никому в бессилии тиран! Таким образом, повествовательный характер драматургии, присущий классицизму, уступал место действию. События, происходящие не за сценой, а непосредственно на сцене, сообщали спектаклю динамичность, ритм. Да и монологи-размышления героев отражали душевную борьбу сильного эмоционального накала. Принцип замены рассказа показом означал эволюцию, обновление структуры классицистской трагедии.

Это подтверждают и некоторые нововведения, сделанные Сумароковым при постановке трагедии. Новым было появление междуактного занавеса. По традиции занавес давали только в конце спектакля. Опускание занавеса в конце акта и подъем в начале следующего помогал созданию внутренней атмосферы спектакля. Этому способствовало и введение звуковых эффектов.

Так, в середине последнего монолога Димитрия Самозванца есть ремарка: «Слышен колокол». Колокольный набат, сопровождавший и без того тревожную речь царя-тирана, сообщал трагедии еще более сильное эмоциональное звучание. Нагнетанию эмоций в трагедии соответствует и словесный строй ее. Монологи в «Димитрии Самозванце» написаны короткими отрывистыми фразами. Исчезает статичная плавность речи, монолог приближается к естественной разговорной манере.

Надо отметить, что стихи Сумарокова в его трагедиях — создание первоклассного поэта. Трагедия «Димитрий Самозванец» дольше всех других пьес Сумарокова удержалась в репертуаре русского театра. Белинский писал, что еще в 20-х годах XIX века эта трагедия была популярна у провинциальной публики. До создания профессионального русского театра пьесы Сумарокова исполнялись кадетами — воспитанниками Шляхетного корпуса — и входили в репертуар театра «охочих комедиантов». Сумароков как автор и преобразователь классицистской трагедии испытал влияние реформ великого русского ученого, просветителя и поэта Михаила Васильевича Ломоносова (1711—1765).

**3.2 ТВОРЧЕСТВО М. В. ЛОМОНОСОВА**

Лингвистические исследования и реформы Ломоносова явились началом становления общенационального русского языка и затронули важнейшие проблемы форм и жанров художественной литературы. Широко популярны были лекции великого ученого в Академии наук, которые он посвятил стихотворству и стилю российского языка.

Перу Ломоносова принадлежат две трагедии — «Тамира и Селим» (1750) и «Демофонт» (1751). Тема трагедии «Тамира и Селим» — борьба русского народа с монголо-татарским игом. Исход конфликта у Ломоносова не связан с действиями хорошего или дурного монарха,— ход истории влияет на судьбы государств, народов и монархов. В центре пьесы — битва па Куликовом поле, исход которой и определяет судьбы героев. Вместе с тем в структуре трагедии о Тамире и Селиме соблюдены все законы классицизма.

Действие ее статично, главные события даны лишь в изложении персонажей. Самостоятельное художественное значение имеют монологи — описания битвы на Куликовом поле, воссоздающие яркие картины исторического сражения. Трагедии Ломоносова почти не ставились, но были напечатаны и оказали определенное влияние на развитие русской драматургии, в частности драматургии Сумарокова. При создании комедий Сумароков ориентировался на законы классицизма и на творчество великого французского комедиографа Мольера. Существенное влияние оказала на комедии Сумарокова и русская народная драма, интермедия, репертуар театра «охочих комедиантов».

В комедийном жанре драматург не придерживается закона трех единств. И сама структура произведений, состоящих из отдельных быстро сменяемых эпизодов, очень напоминает интермедии и народные фарсовые представления. В комедиях первого периода, 50-х годов («Тресотиниус», «Чудовищи», «Пустая ссора»), характеры героев очерчены слабо и имена им всем даны иностранные. Комедии эти отчасти напоминают забавные сцены итальянской комедии масок, заметно здесь и влияние Мольера. Эти сочинения Сумарокова привлекали комизмом неожиданных положений, в которые попадают герои.

В основе пьес — любовная интрига или ссора родителей при выборе жениха для дочери. Споры супругов иногда кончаются потасовкой. Так, в комедии «Чудовищи» жена, не сумев убедить мужа в правильности своих доводов, дает ему пощечину, а оскорбленный супруг обращается в суд. «Пощечная комиссия» и суд вот-вот вконец разорят несговорчивого главу семейства, но тут ему на помощь приходит один из женихов дочери. В комедийно-гротесковом плане выводятся и женихи.

Один ябедник, кляузник, а второй — светский фат, кичащийся тем, что не любит Россию и все русское. Пародийно изображается в пьесе сцена суда, напоминающая народные представления на эту тему. В комедии Сумарокова участвует и Харлекин, который разгоняет судей и бьет всех палкой. Социальные мотивы, лишь намеченные в «Чудовищах», обретают большую определенность в комедии «Пустая ссора». В центре событий — помещик Фатюй, весьма недалекий и глупости своей нисколько не стыдящийся.

Основой пьесы также является ссора мужа с женой и ожесточенное соперничество женихов. Но образы помещиков выписаны более выпукло, с сатирической остротой. В образе Фатюя уже намечаются некоторые черты фонвизинского Митрофана. Деспотичная помещица Салмина и ее робкий муж Оронт напоминают будущую чету Простаковых. Уже в первых комедиях Сумароков индивидуализирует язык героев, создает комедийно яркие речевые портреты.

Главная идея пьес – борьба между долгом и собственными чувствами главного героя. Победить должно чувство долга. Классицизм вообще стремится чётко разделить мир на чёрное и белое, хорошее и плохое.

В соответствии с разработанной Ломоносовым теорией « трёх штилей» трагедия должна быть написана высокопарным слогом с большим количеством старославянизмов. Существование классицизма, его строгие рамки, полностью соответствовали политическому строю того времени – абсолютной монархии.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Жёсткие границы творчества, стандартный набор тем и художественных средств вполне гармонировал с общественной жизнью российского общества. Интересам власти соответствовала и тематика пьес, призывающих сделать нравственный выбор в пользу общественных интересов, то есть интересов вышестоящих персон и подчиняться действующим правилам.

Кстати, сочинительством пьес занималась даже сама императрица Екатерина Вторая. Её произведения активно ставились в различных театрах (а могло ли быть иначе!), но критиковались в либеральных литературных журналах. В то же время появлялись и комедии. В них могли высмеиваться такие пороки как невежество и глупость. Наиболее выдающимся явлением этого направления стали комедии Д.И.Фонвизина («Недоросль» и «Бригадир»).

Стоит отметить, что если средневековый театр был забавой простонародья, говоря современным языком, явлением массовой культуры, то в восемнадцатом столетии театр – элитарное искусство, предназначенное для представителей высшего сословия.

До середины века функционируют только домашние или придворные (Эрмитажный театр в Петербурге) заведения. На их сценах играют крепостные актёры и уже тогда актёрская профессия была зависимой ).

Первые публичные драматические театры в России появляются лишь в 50-ых годах 18 века, в Москве и Петербурге.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Русский драматический театр под ред. Б.Н. Асеева, А.Г.Образцовой, - М.: «Просвещение», 1976г.
2. Асеев Б.Н.Русский драматический театр XVII-XVFII веков. - М., 1958г.
3. Русская народная драма XVII-XX веков, под ред. П.Н.Беркова, - М„ 1953г.
4. Всеволодский- Гернгорсс В. Русский театр от истоков до середины XVIII века., - М., 1957г.
5. Асеев Б.Н. Русский драматический театр XVII-XVIII веков. - М. 1957г.
6. Асеев Б.Н. Русский драматический театр XV1II-XIX веков. - М. 1957г.
7. Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра. -М-Л., 1948г.