

Устройство театра и особенности актерской игры в театре классицизма



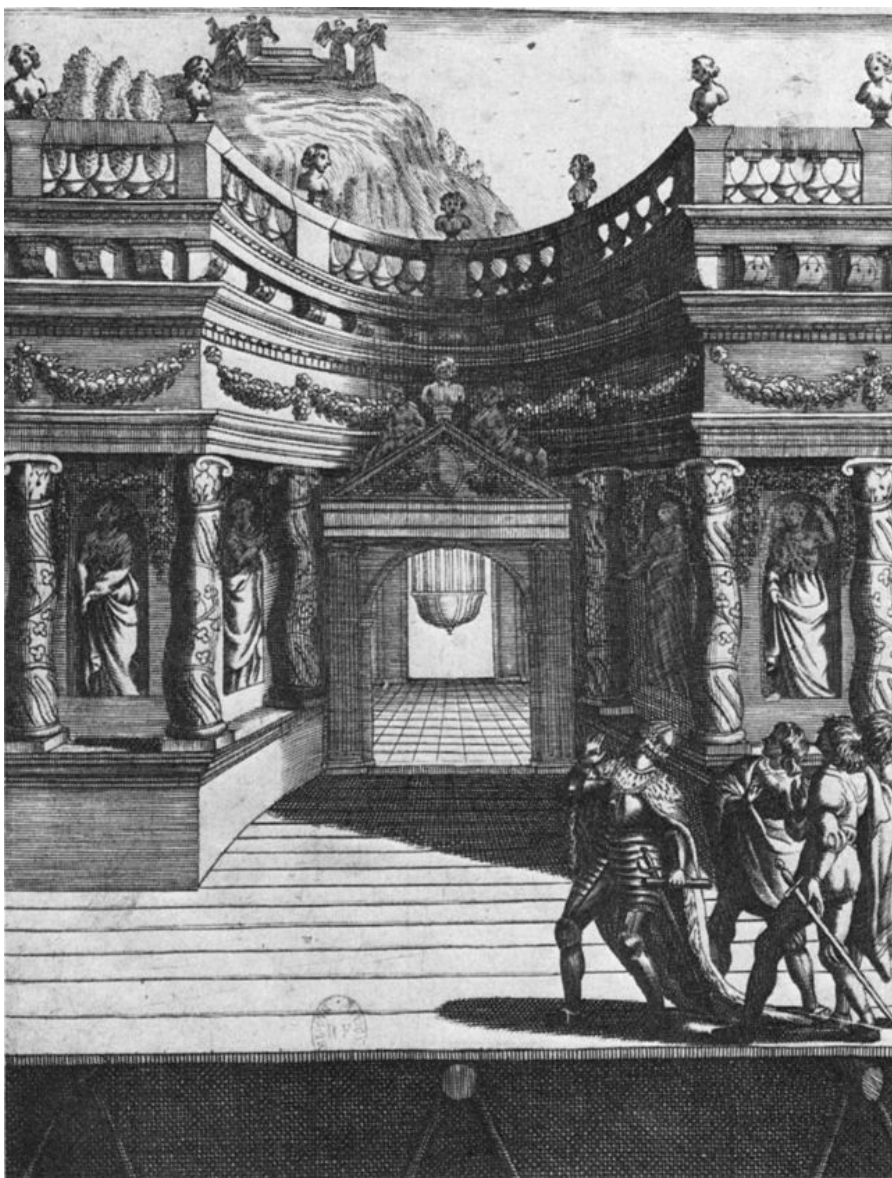
«Бургундский отель»

До XVI в. на месте здания находилась парижская резиденция герцогов бургундских — Отель д'Артуа. В 1548 г. здание было выкуплено «Братством Страстей и Воскресения Господа нашего Иисуса Христа» для устройства там мистерийных представлений. Однако, парламентский указ запретил братьям играть мистерии, но предоставил монополию на устройство светских представлений. «Братья» сдают зал для выступлений странствующих трупп. Это был первый стационарный театр Франции.

Так, в сезон 1599-1600 гг. кампания актера Леконта давала спектакли в этом здании (начало 17 в. - рождение французского профессионального театра). Она называлась «Французские королевские комедианты». Репертуар: комедии, трагедии, пасторали драматургов Арди и Скюдери (доклассицистский период).

Вход в Бургундский отель.

Начало XVII века



В 1624 г. в Бургундском отеле устраивает собственную труппу Пьер Лёмессье (**Бельроз**), а в 1628 г. — под покровительством короля Людовика XIII — **Вальран Леконт**.

«Бургундский отель» открыто противостоит всем другим театральным труппам Парижа, мало-помалу завоёвывая лидирующее положение.

Репертуар театра составляют фарсы Тюрлюпена, Гро-Гийома, Готье-Горгиля и трагедии Александра Арди и Жана Ротру.

В 1647 г. руководство труппой принимает Жозиас де Сулас (**Флоридор**), бывший актёр Театра на болотах (Марэ), и репертуар становится более ориентированным на трагедии Пьера Корнеля, а потом и Жана Расина.

Лучшими актёрами труппы называют Захарию Жакоб (**Монфлёрí**) и Мари Демарé (**Шанмелé**).

В непримиримой оппозиции к **«Бургундскому отелю»** находился **Мольер**, что отразилось, в частности, в его пьесе «Версальский экспромт», где он беспощадно критикует стиль драматической игры театра и его актёров.

В 1680 г. король Людовик XIV объединяет труппу **«Бургундского отеля»** с труппами **Театра Генего́** (бывший театр Мольера) и **Театра на болотах (Марэ)** в единый, постоянно действующий театр, известный сегодня, как **Комеди Франсез.**



Репертуар Бургундского отеля начала XVII века не исчерпывался серьезными жанрами. Наряду с трагикомедией и пасторалью здесь был и **фарс**, без которого не обходился ни один спектакль Бургундского отеля. Он был главной приманкой для зрителей. Все любимейшие зрителями актеры того времени были актерами фарса. Они приходили в театр с площади, где продолжал свое существование народно-комический театр, средневековые традиции которого обнаруживали во Франции редкостную устойчивость.



Фарс начала XVII века отличался от фарса XV и XVI веков.

- 1) Он отказался от стихотворной формы, которая затрудняла актерам возможность обновлять пьесы злободневными вставками.
- 2) Под влиянием итальянских комедиантов, много гастролировавших во Франции, укрепляется мода на **импровизацию**, усваиваются комические приемы, трюки и типаж **итальянской комедии масок**. Многие французские фарсовые актеры первой трети XVII века носили итальянские имена, костюмы и маски.
- 3) Театральную культуру итальянской комедии масок французские авторы осваивали органически, подчиняя ее **национальным традициям французского фарса**.
- 4) В дальнейшем развитие основных принципов французского комического театра и освоение лучших традиций театра итальянского нашло совершенное воплощение в драматургической и актерской деятельности **Мольера**.

В 1622 году в **Бургундском отеле** образовалось знаменитое трио фарсовых актеров - **Готье-Гаргиль, Гро-Гильом и Тюрлюпен.**

Все три фарсёра выступали также в серьезных пьесах, но публика ценила их только как фарсовых актеров.



Представление
фарса в Бургундском
отеле при участии

Готье-Гаргиля, Гро-
Гильома и
Тюрлюпена



Готье-Гаргиль исполнял роли то влюбленного старика, то учителя-педанта. Долговязый, тощий, скуластый, он носил маску с остроконечной бородкой.

Костюм его состоял из черной куртки с красными рукавами, черных панталон, чулок, туфель и круглой шапочки. Готье-Гаргиль был актером с великолепно натренированным телом. Он отличался большой гибкостью и подвижностью.

Его коронным номером было исполнение непристойной песенки, заключавшей каждый спектакль. "Он пел эту песенку с таким смешным видом и интонациями, что многие ходили в Бургундский отель специально для того, чтобы его послушать", - писал современник.

Гро-Гильом (толстый Гильом) представлял в трио традицию старофранцузского фарса.

Он был очень толст, малоподвижен, носил белый балахон, перетянутый веревками выше и ниже живота.

Лицо его, согласно старинной французской традиции, было густо обсыпано мукой.

Обычное амплуа Гро-Гильома - неповоротливый слуга гасконец.

Иногда он изображал толстую жену Тюрлюпена, с которой тот ссорился и дрался. Исполнение Гро-Гильомом женской роли приближало выступления трио к стилю старинного фарса, в котором женщины не участвовали.





Тюрлюпен был красивым, хорошо сложенным мужчиной с рыжеватыми волосами.

Он легко двигался, носил костюм и маску первого Дзанни, воспроизводя все его комические шутки и остроты.

Как и итальянские актеры на эти роли, он отличался большой изобретательностью.

"Никто никогда не сочинял, не играл и не вел фарса лучше, чем Тюрлюпен. Его выходки на сцене были полны ума, огня и находчивости"

Тюрлюпен

Превосходно сыгравшись, знаменитые фарсёры демонстрировали на французской сцене образец невиданного на ней ансамбля. При этом они постепенно расширяли свой тесный круг, давая доступ актерам других амплуа.

Это показано на гравюре художника Босса, где кроме молодой женщины присутствуют еще два любовника; один из них одет во французский, а другой - в испанский костюм. В данном случае комическое трио играет комедию с любовной интригой, которая постепенно вытесняет старый примитивный фарс.



Не только в Бургундском отеле играли площадный фарс.

Он исполнялся в Париже помимо двух ежегодных ярмарок на площади Дофина у Нового моста, где располагались подмостки странствующих аптекарей и медиков-шарлатанов, рекламировавших при помощи площадных фигляров свои лекарства и свое врачебное искусство.

Такой медик-шарлатан обычно выступал в паре с фарсёром, разыгрывая комические сценки.

Так обстояло дело в Париже с 1618 по 1630 год, когда у Нового моста выступал "король шарлатанов" **Мондор** вместе с замечательным фарсёром **Табареном** (настоящее имя - Жан Саломон, ум. ок. 1633), имя которого стало во Франции нарицательным.

Хотя **Табарен** носил имя итальянской маски (Табарино - вариант Арлекина), искусство его носило национальные черты.

Выступления Табарена и Мондора были разнообразны. Они включали монологи Мондора, прерываемые остротами и шутками Табарена, комические диалоги приятелей, строившиеся по схеме: вопрос Табарена, "ученый" ответ Мондора, комическая реплика Табарена; комические сценки, фарсы и парады, в которых участвовали и другие площадные комедианты.

"Табаринические фарсы" были богаты всевозможными комическими положениями, выдумками и остротами, которыми впоследствии не брезгал даже Мольер.

Таков знаменитый "мешок Табарена", комически обыгранный Мольером в "Плутнях Скапена". Фарсы и парады Табарена отличались исключительной живостью, остроумием, подлинно народным юмором.

Табарен



Табарен был превосходным актером буффонного плана. Его характерным атрибутом была знаменитая остроконечная серая фетровая шляпа, которой он придавал самые разнообразные формы, изображая то солдата, то придворного, то слугу, то угольщика, то носильщика, то вожака медведей.

Особое место среди комиков **Бургундского отеля** занимал **Брюскамбиль**, на обязанности которого лежало произнесение **пролога к спектаклю**.

В отличие от Испании, где **пролог** подчас вырастал в целую пьеску (лоа), во Франции он почти всегда имел форму монолог-конферанса.

Будучи образованным человеком, **Брюскамбиль** уснащал свои прологи цитатами из Библии, античных авторов, философских и научных трудов.

После смерти **Брюскамбиля** созданный им жанр комического пролога перестал существовать во французском театре и был заменен серьезной речью к публике, произносимой одним из ответственных актеров труппы, который назывался ее **оратором**.

В обязанности **оратора** труппы **Бургундского отеля** входило не только заменять афишу, но и отвечать на вопросы, реплики и всевозможные замечания публики, для чего ему необходимо было обладать остроумием и находчивостью.

Брюскамбиль



Гораздо меньше, чем о комических актерах, известно об исполнителях серьезных ролей. Главными актерами **Бургундского отеля** на эти роли были директор труппы Валлеран **Леконт** и его ближайшие товарищи Франсуа **Вотре** и Матьё **Лефевр**, по сцене **Лапорт**.

В начале XVII века в **Бургундском отеле** была только одна актриса - **Мари Венье**, жена Лапорта, - которую современный мемуарист называл "знаменитой актрисой", отмечая, что в 1616 году "она вызывала всеобщее восхищение, выступая с Валлераном". Хотя актрисы существовали во французском театре уже с середины XVI века, исполнение в театре ролей женщинами прививалось медленно и первое время распространялось только на молодые роли. Роли же субреток, кормилиц и старух еще долго играли мужчины, носившие женские имена (Перрин, Жигонь, Ализон).



**Фарсовый актер
на женские роли Ализон**

Решительный перелом в стиле актерского исполнения **Бургундского отеля** произошел в **1628** году, когда в нем появился актер **Бельроз** вместе со своей женой, которая исполняла роли молодых героинь.

Вскоре **Бельроз** стал не только **премьером Бургундского отеля**, но также **директором и оратором** труппы.

В речах **Бельроза** не было веселья и остроумия Брюскамбиля, зато он восхищал зрителей торжественностью тона и изяществом манер.

Бельроз создал **амплуа галантного любовника** с изысканными, салонными манерами, картинными позами и жестами. Он перенес на сцену **Бургундского отеля** образ героя аристократических салонов, у которого показная мишура и красивость прикрывали душевную пустоту, отсутствие искреннего чувства. Именно в этом смысле надо понимать слова мемуариста Таллемана де Рео, говорившего, что хотя Бельрозу "удавались те или иные нежные тирады, но он не понимал того, что говорил".

Бельроз, исполняя трагикомедии, пасторали и комедии, не делал между ними существенного различия. Впоследствии он исполнял в том же слащавом, манерном стиле роли героев классицистских трагедий.

С момента появления **Бельроза Бургундский отель** начал превращаться в аристократический театр, ориентирующийся на прециозные вкусы. Великосветская знать большое значение стала придавать искусству актрис. Новые актрисы (м-ль Бельроз, Бопре, Вилье, Лафлёр) исполняют роли героинь и любовниц в трагикомедиях и пасторалях, причем копируют манеры и интонации парижских дам-аристократок.

То, что элегантный Бельроз и его изысканные партнерши уживались в одной труппе с грубоватыми фарсовыми актерами, свидетельствует о глубокой **противоречивости художественного направления Бургундского отеля**, пытавшегося *механически* соединить народное начало с аристократическим.

Столь же компромиссное, *механическое сочетание средневековых и ренессансных принципов* наблюдалось и в декоративном оформлении спектаклей **Бургундского отеля**.

От **средневекового театра Бургундский отель** унаследовал две различные постановочные системы:

- 1) фарсы ставились на голой площадке, окаймленной занавесками, коврами или ширмами;
- 2) мистерии - на сцене, уставленной симультанными декорациями.

Первую постановочную систему труппа **Валлерана Леконта** привезла с собой из провинции, вторая система сохранилась в **Бургундском отеле** со времен мистерии. Но так как мистерии были запрещены, то эта система к моменту появления труппы **Леконта** в **Бургундском отеле** почти не применялась. В постановках пьес **Арди** присутствовал только основной принцип театра мистерий - симультанные декорации, - который сочетался с противоположным ему принципом итальянской перспективной декорации, превращавшей сцену в единую картину.



Декорация Д. Торелли к комедии на музыку «Притворная сумасшедшая» Строцци

Спектакли итальянских комедиантов выгодно отличались от спектаклей французских актеров не только более высоким уровнем актерской техники, но и более высокой культурой оформления спектаклей.

В 1541 году во Францию приехал знаменитый **Себастиано Серлио**, который выпустил в Париже часть своего труда "Об архитектуре", посвященную театральной архитектуре (1545).

Вслед за теоретическим ознакомлением французов с итальянским декорационным искусством последовало практическое ознакомление: в Лионе в 1548 году по случаю бракосочетания короля Генриха II с Екатериной Медичи итальянскими актерами была представлена комедия Бибьены "Каландро" в роскошной перспективной декорации итальянского художника **Нануччо**.

После этого французские зрители видели итальянские перспективные декорации в гастрольных спектаклях итальянских трупп, начиная с 70-х годов XVI века, а также во французских придворных балетных спектаклях, оформляемых итальянскими художниками (Бальтазарини, Руджери, Франчини).

Естественно, что художники **Бургундского отеля** начали усваивать итальянский принцип оформления спектаклей, причем в первую очередь применили его в наиболее близком к итальянской драматургии жанре пасторали, обладавшем единством места.

Пасторальные декорации Бургундского отеля всегда изображали сельские пейзажи с деревьями, кустами, скалами, гротами и источниками.



Иной характер имели декорации к **трагикомедиям**, лишенным единства места. Они тоже строились по принципу перспективы, но имели только формальное единство, ибо состояли из нескольких частей, изображавших удаленные друг от друга места действия, условно замыкаемые перспективным задником.

По существу, это была **симультанная декорация** средневекового типа, изображавшая несколько мест действия сразу; живописная перспектива создавала лишь чисто внешнее единство.

В этом театре причудливо переплетались элементы средневекового мистериального театра с постановочными принципами итальянского Возрождения.

Здесь и наивная символика отдельных частей декорации, вроде черной занавески с нарисованными на ней "слезами", позади которой стоит гроб; изображение на переднем плане сцены моря "высотой в два фута восемь дюймов", по которому плавает маленький кораблик; здесь и спальня, обозначенная одной кроватью; трон, символизирующий собой дворец; решетчатое окно, означающее тюрьму.

Одновременно с этим были задники, разграфленные согласно законам **линейной перспективы**.

По всем правилам постановочной техники итальянской сцены здесь можно было менять задники, затемнять сцену, устраивать "ночь" и разные превращения.

Использование техники **итальянской сцены-коробки** с ее установкой на иллюзорное зрелище находилось в **противоречии** с условной планировкой актерских мизансцен и унаследованным от театра мистерий наивным натурализмом в изображении пыток и казней (среди реквизита упоминаются орудия пытки, обезглавленные туловища, "искусственные головы").

Оформление спектаклей Бургундского отеля в начале 30-х годов XVII века и актерское исполнение в этом театре носило переходный, эклектический характер. Сочетание отдельных элементов средневекового и ренессансного театра было механическим, не связанным единым художественным принципом.

До тех пор, пока в Париже существовал один театр, позиции драматургов-классицистов были непрочными, потому что им приходилось приспособлять свои пьесы, к существующей в **Бургундском отеле** старой, средневековой системе постановки спектаклей. Так, Скюдери, приверженный в теории к "единствам", на практике писал "неправильные" пьесы, чтобы удовлетворить публику **Бургундского отеля**.

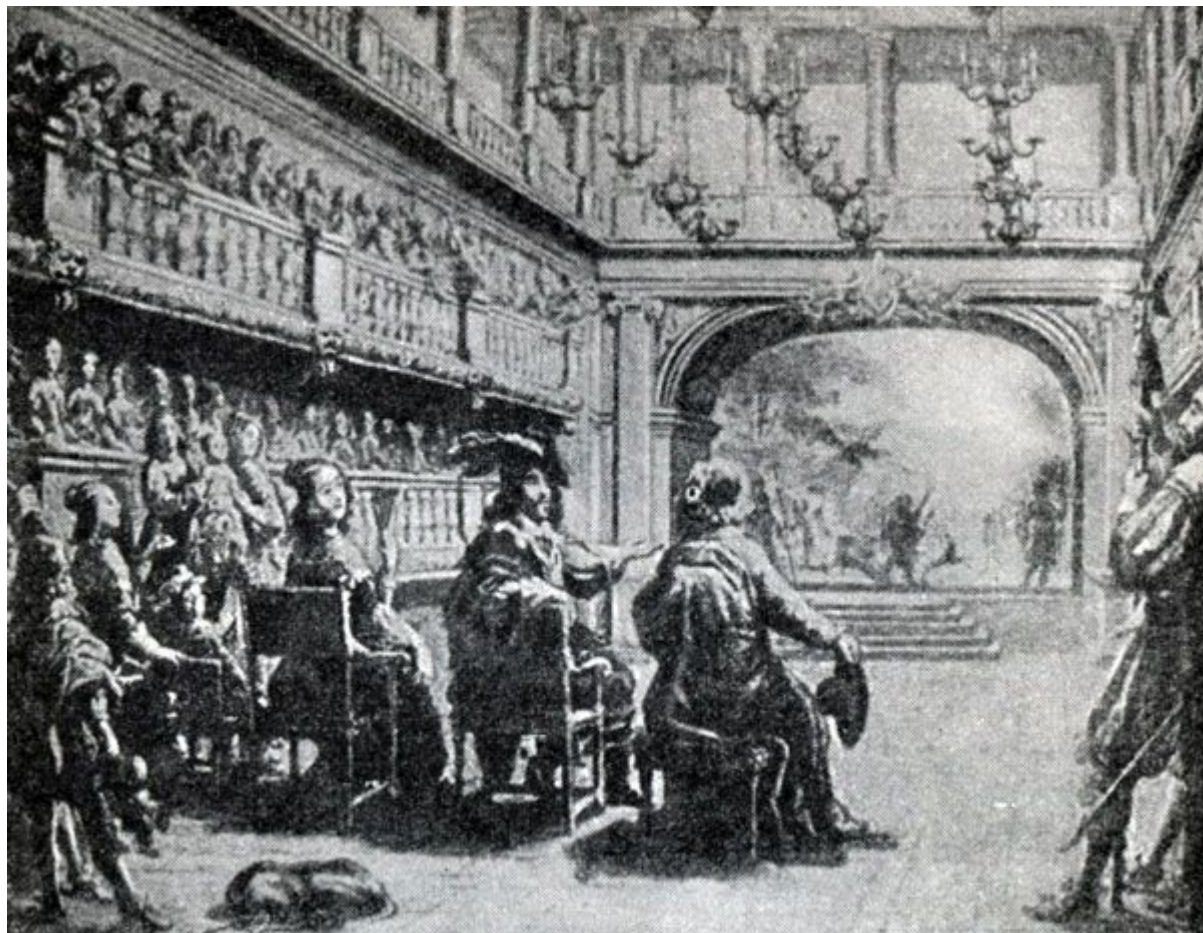
Но вот в **1629** году в Париже открылся новый театр, не имевший сначала определенного помещения. В **1634** году он обосновался в квартале Марэ и получил наименование **театра Марэ**.

Открытие этого театра явилось нарушением театральной монополии Бургундского отеля. Нарушение монополии объяснялось покровительством театру кардинала Ришелье, стремившегося создать в Париже театр новаторского типа.

Театр Маре с самого своего возникновения широко распахнул двери новому репертуару.

Первой постановкой его была "**Мелита**" (1630), комедия молодого руанского адвоката **Корнеля**, с которым директор театра **Мондори** познакомился во время своих разъездов по провинции.

Огромный успех "**Мелиты**" заставил Ришелье обратить внимание на автора комедии и привлечь его в состав группы поэтов, писавших пьесы под руководством кардинала.



Став цитаделью нарождающегося классицизма, **театр Маре** принял участие в начале **1630-х** годов в дискуссии о "**правилах**". Если актеры и драматурги **Бургундского отеля** были против правил и отстаивали старые постановочные принципы, то **Мондори** поставил первую "правильную" трагедию - "**Софонисбу**" **Мере**. Вместе с тем он поставил подряд все юношеские пьесы Корнеля, подчас еще далекие от классицизма и созданные под влиянием испанской литературы.

В **1636** году был поставлен "**Сид**" **Корнеля**. Этот спектакль с **Мондори** в роли Родриго и г-жой Вилье в роли Химены имел феноменальный успех, возраставший с каждым представлением.

Весь Париж бредил "Сидом", повторяя наизусть целые сцены из этой трагедии. Восторги относились в первую очередь к пьесе, ее новаторскому содержанию и блестящей форме; вместе с тем они относились также и к ее исполнению в театре Маре, и прежде всего к игре самого Мондори.

Мондори был яркий, горячий, темпераментный актер, несколько склонный к эффектной декламации, но в то же время умевший трогать публику искренностью своей игры.



Современник так описывает его наружность: "Он был среднего роста, но хорошо сложен, обладал горделивой осанкой, приятным и выразительным лицом. У него были короткие вьющиеся волосы, и он играл в них все роли героев, отказываясь надевать парик".

Мондори всегда оставался самим собой и в то же время умел находить в своих ролях всё новые краски. Он хорошо передавал красноречие трагических героев, раскрывал их благородство, их возвышенные добродетели.

У него не было ничего общего с жеманством Бельроза; он играл всегда с огромным самозабвением. В "Сиде" он создал незабываемый образ Родриго, идеального рыцаря и пламенного любовника.

Мондори был превосходным руководителем театра, который своим быстрым возвышением был обязан его энергии и предприимчивости. Мондори приходилось отражать натиск недоброжелателей театра, в числе которых был сам Людовик XIII. В 1634 году король отдал распоряжение о переводе в Бургундский отель четырех актеров театра Маре, в том числе прекрасного комика Жодле. Это очень тяжелое испытание молодой театр вынес только благодаря энергии Мондори.

Деятельность Мондори, несмотря на ее кратковременность, имела большое значение в истории французского театра. Мондори впервые вынес классицистскую трагедию на сцену и пытался выработать манеру актерского исполнения, соответствующую ее литературному стилю. Благодаря ему публика стала охладевать к фарсу, получила вкус к серьезному репертуару.



**Фарсовый актер Жодле.
Театр Маре**

После ухода **Мондори** его роли перешли к талантливому актеру **Флоридору**, создавшему главные роли во всех трагедиях Корнеля, начиная с "Горация" (1640).

Но так как театр Маре после ухода Мондори начал приходить в упадок, то Флоридор перешел в 1643 году в **Бургундский отель** на место Бельроза, ушедшего в отставку. С этого времени **Бургундский отель** стал театром трагедии по преимуществу.

Флоридор принес в **Бургундский отель** новую манеру исполнения трагедии, которая заключалась в том, что он отказался от напевной читки трагических актеров и стремился просто "говорить" свою роль. Такое приближение декламации к обыкновенной речи было впоследствии подхвачено и развито **Мольером**, который пошел еще дальше **Флоридора** в борьбе за естественную манеру исполнения.



Зрелищная сторона в классицистском театре была сведена до минимума.

Принцип единства места обуславливал **несменяемость декорации**, которая имела обобщенную и обезличенную форму "дворца вообще" (palais a volonte), потому что тематика классицистской трагедии ограничивалась изображением событий дворцовой жизни.

Страна и эпоха, в которую происходило действие трагедии, не получали отражения в ее декорациях и костюмах.

Но, подобно тому как в самой трагедии вневременность была только кажущейся и за обликом античных героев скрывались французские аристократы XVII века, так и оформление трагедии, архитектура "дворца

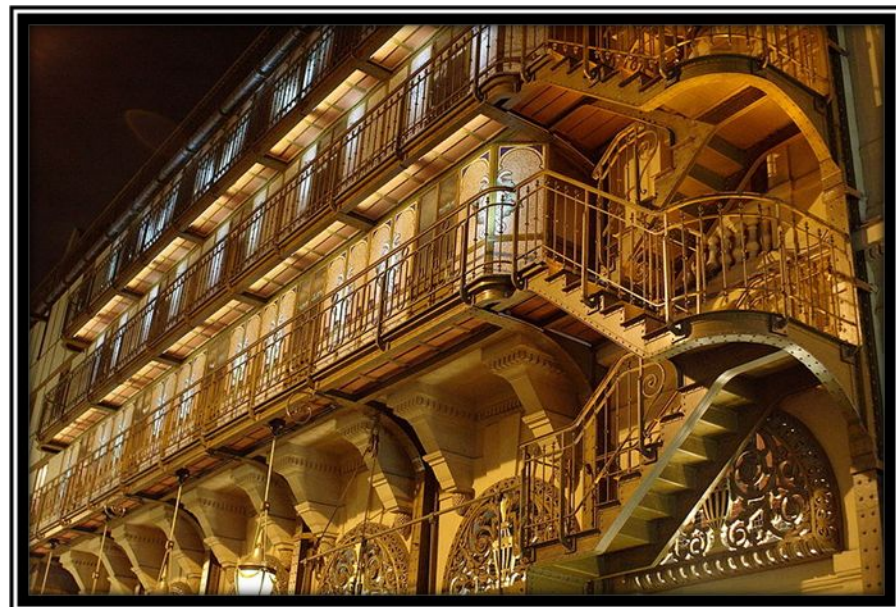
вообще" получает формы, присущие французским дворцовым зданиям, а костюмы героев и героинь трагедии по своему виду мало отличались от костюмов вельмож и знатных дам французского двора.





театр Пале-Кардиналь (Пале-Ройяль)

Идеальный образец оформления классицистского спектакля был дан в постановке трагикомедии "Мирам" (1641), сочиненной кардиналом Ришелье, хотя и подписанной драматургом Демаре. Пьеса эта была поставлена на открытие театра **Пале-Кардиналь**, находившегося в самом дворце кардинала (впоследствии театр перешел по завещанию Ришелье в собственность короля и получил название **Пале-Рояль**). Театр этот был построен архитектором Мерсье под некоторым влиянием архитектурных форм "Олимпийского театра" Палладио. Зрительный зал его состоял из каменного амфитеатра, замыкавшегося портиком; от этого портика тянулись по боковым стенам зала два золоченых балкона. Сцена была окаймлена архитектурным порталом с двумя нишами; она соединялась со зрительным залом шестью ступенями, по которым спускались в зал танцовщики во время представления балетов.



Сцена театра **Пале-Кардиналь** была оборудована по всем правилам итальянской техники. Однако в постановке "Мирам" вся техника, свойственная итальянской сцене, не была использована: пьеса, написанная по "правилам", шла в одной декорации, изображавшей террасу дворца в Гераклее.

Эта декорация показывалась в каждом из пяти актов при разном освещении: в первом акте - при заходе солнца, во втором - ночью, при лунном свете, в третьем - при восходе солнца, в четвертом - в полдень, в пятом - при наступлении вечера. Так оформление "Мирам" подчеркнуло соблюдение в этой пьесе не только единства места, но и единства времени.



Сохранившиеся гравюры к постановке "Мирам" показывают типичные для классицистской трагедии мизансцены: действие вынесено на передний план; все персонажи вытянуты в одну линию в строго ранговом порядке; более знатные персонажи стоят в середине, менее знатные - по бокам; мужчины стоят с левой стороны сцены (считая от зрителей), дамы - с правой. Все действующие лица одеты в роскошные придворные костюмы.

Постановка "Мирам" была недостижимым идеалом для рядовых трагедийных спектаклей, в которых никогда больше не делались попытки отмечать единство времени, переписывая пять раз одну и ту же декорацию при различном освещении. В остальном же принципы постановки "Мирам" сохранялись во всех трагедийных спектаклях середины XVII века.



Сравнение сцены театра классицизма и театра барокко

Классицизм	Барокко
Используется перспективная декорация с ярко выраженным центром	Декорация со смещённой перспективой
Перспектива закрывается архитектурной доминантой	Перспектива открывается в бесконечность
Все декорации и персонажи располагаются в горизонтальной плоскости	Появляется вертикаль, а на небесах — как минимум два уровня и специальная подсветка небесных чудес
Фронтальная плоская площадка	Симультанная площадка: иногда среди зрителей, разновысотная, разрезанная, с люками-провалами

Классицизм

Актеры работают **на фоне** телларий и перспективных декораций

Одно неизменное и реально существующее (существовавшее) место действия

Неподвижная декорация.
Отсутствие театральных машин.

Барокко

Актеры работают **среди** телларий и перспективных декораций

Много сменяющихся мест действия, не только на земле, но и в воде, и в воздухе; в том числе в сказочных, мифологических и библейских пространствах

Подвижная декорация, в том числе непрерывно движущиеся облака. Сложная машинерия. Спускные и подъемные механизмы.

Обычно декорация трагедии изображала внутреннее дворцовое помещение. Это придавало действию французской трагедии несколько большую интимность, чем в античной или итальянской трагедии.

Для всех трагедий существовала стандартная декорация **"дворца вообще"** с **минимальным реквизитом** - креслами или табуретами, выносимыми на сцену по мере надобности, так как в основном трагедию исполняли стоя.

Из более мелкого реквизита в трагедии фигурировали письма, кинжалы, перстни, кубки.



Главной особенностью сцены французских публичных театров XVII века было появившееся, повидимому, на премьере "Сида" обыкновение отводить по бокам авансцены места для зрителей.

Эти места занимались исключительно аристократами.

Появление зрителей на сцене сделало спектакль еще более статичным, так как значительно сократило размер сценической площадки, ибо места для зрителей занимали около двух третей авансцены.

Играя на таком крохотном пространстве, актер вынужден был экономить каждый шаг.

Спектакль приобрел декламационный, разговорный, а не действенный характер



Зрители на сцене французского театра XVII в.

Две основные мизансцены классицистического театра

1. **Фронтальная** — параллельно рампе. Актеры выстраиваются по принципу «местничества»: в центре — протагонист, по левую руку от него — женщины, по правую — мужчины. Чем ближе к главному герою стоит актер, тем знатнее и значимее его персонаж. Во время произнесения текста выходить «с линии» нельзя.
2. **Клиновидная** — имитирует выход короля из его покоев и расходящиеся перед ним две шеренги придворных, расступающиеся, оставляя короля центром композиции, чтобы открыть перед ним удобный обзор пространства.

Для того, чтобы обратиться к партнеру, стоящему в другой линии так, чтобы и он понял, что разговор идет с ним, и чтобы это понял сторонний наблюдатель, говорящий делает шаг назад и протягивает руку по направлению к тому, к кому обращается.

А партнер в знак того, что услышал, делает шаг назад и прижимает руку к груди.



На сцене запрещались все обыденные позы и жесты: расставленные ноги, носки, вогнутые внутрь, выпячивание живота, потирание рук, сжимание кулаков, торопливые движения.

В любой роли, в любом состоянии актер должен был сохранять **величие и благородство**.

Его ноги должны были стоять в **балетной позиции**.

Поклон делался только головой при неподвижном теле.

Становясь **на колени**, герой опускался лишь на одну ногу.

Всякий **жест начинался от локтя** и затем лишь разворачивался полностью.

Будучи на сцене, актер всегда был обращен **лицом к зрителям** и никогда не поворачивался к ним спиной.

Актер классицистского театра должен был владеть искусством **мелодекламации** — произнесению текста мелодично и благозвучно, нараспев.

Текст практически пропевался, а не произносился: это соответствовало классицистским представлениям о красоте и гармонии.

Зрители приходят не «смотреть спектакль», а «слушать пьесу». Речь не разговорная, ближе к оперной или речитативу.



2
*When you pine, & you whine out your Papsion
And only entreat for a Kiss,
To be coy, and deny is the Fashion
Alexis should ravish the Bliss.*

4
*If I scorn, it's my Blushes to cover,
As for Honour & Modesty sake;
Here's but a Pityful Lover
Who is spoiled by a Single Attack.*

3
*In Love as in War it's but Reason
To make some Defence for y^e Town,
To surrender without it were Treason,
Before that y^e Outworks were won.*

5
*But when we by Force are ore-power'd
The best & the bravest must yield;
I am not to be won by a Coward
Who hardly dares enter y^e Field.*



“Любовь выражается нежным, страстным голосом; ненависть — строгим и резким; радость — легким, возбужденным; гнев — стремительным, быстрым; жалоба — кричащим, страдальческим.

У актера всегда должно было сохраняться ясное произношение стихов, без обыденных разговорных интонаций.

Каждый стихотворный период или сцену следовало начинать тихим голосом и только к концу их усиливать звук.

Говорить стихи надо было главным образом на среднем регистре.

Важное значение в декламации классицистских актеров имело изменение ритмов



Мелодекладамия сопровождалась искусством красивого жеста: сложилась **знаковая жестовая система**. За каждым чувством был закреплен определенный жест.

Канонические позы:

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

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

мольба — руки сомкнуты ладонями и тянутся к партнеру;

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

порицание — рука с вытянутым указательным пальцем обращена в сторону партнера

“В гневе брови насуплены. В печали и умилении голове надлежит быть смиренно склоненной, временами должны были появляться слезы. В страхе бровям быть приподнятыми, словно при вопросе. Для выражения радости и любви выражение глаз и всего лица должно быть светлым, улыбающимся, однако скромным”

Подмена античной величественной простоты современными придворными вкусами и модами наблюдалась в сценическом костюме.

Во времена **Расина** в этой области появилось нововведение - особого рода условно-стилизированный костюм, получивший наименование "римского" (*habit a la romaine*), хотя он не имел ничего общего с одеянием древних римлян.

Он был скопирован с костюма, в котором Людовик XIV выступил на версальском празднестве 1662 года, называвшемся "Великим ристанием".

Костюм этот состоял из парчовой кирасы, плотно облегавшей талию и снабженной длинными рукавами с буфами и лентами на плечах, короткой юбочки на фижмах, называемой тоннеле (*tonnele* - дословно "бочонок"), чулок телесного цвета и высоких шнурованных сапожков с красными каблуками, огромного парика и треугольной шляпы или каски с плюмажем

Этот костюм в течение более ста лет являлся одеянием всех трагических героев.



Менее связаны стилизацией были **женские трагические костюмы**, которые хотя и придерживались модного покроя, но обильно покрывались вышивками.

На голову актрисы надевали высокие диадемы, усыпанные брильянтами и украшенные эгретками (ювелирное украшение, похожее на брошь с пером, крепящееся к головному убору или прическе). Единственное отклонение женского трагического костюма от придворной моды было в "экзотических" ролях, когда надевали платья иностранного покроя. Так, Шанмеле играла Роксану в турецком, а Клеопатру в современном испанском платье.

В руках трагическая актриса держала носовой платок, а комедийная - веер.



Полустилизованый-полупридворный трагический костюм удерживал исполнение трагедии на той идеальной высоте, которой требовала эстетика классицистского театра.

Играя в таком костюме, актер казался несколько условным даже в том случае, если он старался придать своей декламации "естественность".



Преувеличенно пафосная манера декламации стихов со всякого рода внешними эффектами ко половине 17 века уже перестала казаться единственно возможной.

Наиболее типичным представителем этой манеры был трагик **Монфлери**, высмеянный Мольером в "Версальском экспромте".

Монфлери усиленно прибегал к штампам. Среди последних особенно часто отмечалась его манера произносить тирады: "Он произносил тирады в двадцать стихов одним дыханием и выкрикивал последний стих с такой силой, что вызывал шум и нескончаемые рукоплескания. Он был до такой степени полон патетических чувств, что подчас у зрителей захватывало дух".

Монфлери скончался вследствие чрезмерного напряжения, играя Ореста в "Андромахе" Расина.

Монфлёрри не мог еще быть знаком с реформаторскими начинаниями Расина, предпринятыми им в последующие годы. Расин мечтал о театре одновременно поэтичном и музыкальном, не принимая вульгарной напевности декламации, которая обычно сочеталась с напыщенностью и выражалась в подчеркнута громких раскатах голоса, завываниях и руладах, чем особенно злоупотреблял Монфлёрри. **Расин** предпочитал Монфлёрри Флоридора, у которого были ярко выраженные реалистические тенденции.

Расин стремился к тому, чтобы актеры его театра, нарушив безжизненность симметричных мизансцен, подражали величавому благородству и изяществу античных статуй. Но Расин не призывал театр механически копировать античные формы. Ему казалось, что в речах и манерах французской придворной знати живет благородный вкус, установленный еще во времена древних. Он ценил искренность в актерском исполнении и в то же время боялся чересчур правдоподобных чувствований, которые, по его мнению, уничтожают поэтичность его трагедий.

Изложенные принципы театральной эстетики определяли режиссерско-педагогическую практику **Расина** в период расцвета его творчества. Обосновавшись в **Бургундском отеле**, **Расин** принялся переучивать актеров и особенно актрис **Бургундского отеля**, потому что женские роли в его трагедиях были более существенны, чем мужские.

Первой ученицей **Расина** была **Тереза Дюпарк**, очень красивая актриса, игравшая раньше в труппе Мольера вторые роли в драматическом репертуаре и танцевавшая в балетах.

Расин сначала убедил Мольера поручить ей главную роль Аксианы в своей трагедии "Александр Великий", но затем переманил Дюпарк в Бургундский отель заманчивой перспективой исполнения первых ролей в его трагедиях.



Расин поручил **Дюпарк** роль Андромахи, причем впервые занялся педагогической работой и, по свидетельству Буало, "сам прошел с нею эту роль; он заставлял ее повторять за собой стихи, как школьницу".

Обучая **Дюпарк** своей манере декламации, **Расин** одновременно отучал ее от "естественной" читки стихов, усвоенной ею от Мольера. Результаты расиновской педагогики были удачны, и в Париже говорили о появлении новой крупной трагической актрисы.

Тереза Дюпарк





Более значительный эффект имела педагогическая работа Расина с [Мари Шанмеле](#).

Она была принята в **Бургундский отель** в 1670 году после ряда лет работы в провинции и с успехом дебютировала в роли Гермiony в "Андромахе". Расин был пленен ее мелодичным голосом, сочетавшим мягкость и нежность с необычайной звучностью и силой. Отныне, применяясь к особенностям голоса Шанмеле, он писал для нее все главные роли в своих трагедиях, начиная с "Береники".

Расин много и упорно занимался с **Мари Шанмеле**, читая ей все роли, чтобы дать ей верный тон, "растолковывал ей стихи, которые она должна была произносить, показывал жесты и диктовал интонации, изображая их нотами. Ученица, верная его урокам, несмотря на то, что она стала актрисой с помощью выучки и искусства, казалась на сцене полной безыскусственного вдохновения".

Нет, Ифигения,
закланная в Авлиде,

Слезами столькими
не омрачала глаз,

Как ты, о Шанмеле,
в ее представши
виде,

Заставила пролить
своей игрою нас!

Н.Буало.

Особенно блестяще исполнила **Шанмеле** роль **Федры**, написанную Расином специально по ее просьбе. Актриса просила создать такую трагедию, в которой были бы выражены все страсти.



Родился в семье известных актёров. В возрасте двенадцати лет начал работать в актёрской труппе детей, известных как «Маленькие актеры дофина», среди которых был самой яркой звездой.

В 1665 году в одном из королевских дворцов был представлен «магический клавесин», играющий сам по себе. По окончании представления из клавесина по приказу короля был извлечен тринадцатилетний мальчик. Его звали **Мишель Барон**, он был круглым сиротой.

Великий французский драматург и актер Ж.-Б. Мольер выкупил мальчика у жестоких хозяев и взял его к себе в труппу.

Мольер был восхищён его талантом, и Барон стал членом труппы Мольера и его протеже.



После смерти Мольера он стал членом труппы Бургундского отеля, с 1680 года в «Комеди франсез» и с этого времени вплоть до своей отставки в 1691 году был одним из самых известных актёров французской сцены, играя многие главные роли в трагедиях Расина и различных комедиях.

В творчестве **Барона** складывались новые каноны актерской игры – стремление к большей естественности и правдивости игры. Барон умел не только эмоционально произносить монологи, но и так слушать партнера, что перед зрителями представляли не отдельные сцены, а вполне законченный спектакль.

Играл роли трагических героев: Ипполит, Пирр («Федра» и «Андромаха» Ж. Расина), Горацій («Сид» П. Корнеля) и др. Барон следовал принципам Мольера: отказался от монотонной размеренности чтения александрийского стиха, подчинял интонацию мысли, эмоции. Однако, будучи актером классицистского театра, он создавал образы преувеличенно благородных героев, продолжал пользоваться условно-стилизированным костюмом. Барон написал ряд комедий, высмеивающих аристократическое общество (в частности «Удачливый волокита», 1686). В 1691 году Барон внезапно ушел со сцены и долгое время жил в провинции, но в 1720 году снова вернулся в Комеди Франсез и, несмотря на длительный перерыв, с блеском играл главные роли, в том числе героев-любовников.