

Эволюция французского классицистского театра в XVIII в.

Отличительные особенности театра Просвещения

1. Появление нового героя – человека разумного и сильно чувствующего.
2. Внимание к социальной характеристике героя: драматургу, по мнению Дидро, надлежит не просто изображать человека вспыльчивого, доброго, решительного и т.п., но показывать ту общественную группу, к которой он принадлежит.
3. Возникновение новых жанров, в частности **мещанской драмы** (зародился этот жанр в Англии, а теоретическое обоснование получил во Франции), слёзная комедия. В Англии развился новый музыкально-драматический жанр – балладная опера.
4. Появление новой тематики драматических произведений – пьесы должны рассказывать о жизни современных людей, с простой семейной интригой, близкой к действительной жизни.

5. Реалистическая тенденция в драматургии и актерской игре.

Реалистические тенденции получили выражение в творчестве драматургов Г. Филдинга, Р. Шеридана в Англии, А. Р. Лесажа, Л. Мерсье во Франции, выступавших против социального произвола и моральной распущенности дворянского общества.

6. Разработка эстетических и философских концепций театрального искусства. Появилось множество сочинений, посвящённых театру.

Это «Гамбургская драматургия» Готхольда Эфраима Лессинга (1729-1781) - развёрнутый дневник двух сезонов Национального театра в Гамбурге, «Заметки о театре» немецкого драматурга Якоба Михаэля Рейнхольда Ленца (1751 - 1792), сочинения французских просветителей - Жана Жака Руссо (1712- 1778), Луи Себастьяна Мерсье (1740-1814) и Дени Дидро и т. д.



Готхольд Эфраим Лессинг

7. Преобразования в архитектуре театральных зданий.

В Англии отказались от театра открытого типа и стали строить, как в других европейских странах, закрытые здания.

8. Развитие декорационного искусства и машинерии.

Уже в конце XVII в. появились рисованные декорации и театральные машины для эффектных полётов и исчезновений и др.

9. Изменение стиля актерской игры.

Впервые перед актером была поставлена задача создания образа человека, отражающего определенное общественное положение. Наиболее последовательное выражение просветительские реформы получили в искусстве **Д. Гаррика** (Англия), **К. Экгофа** и **Ф.Л. Шредера** (Германия). Их реформаторская деятельность, проводившаяся на основах просветительского сентиментализма, выдвинула принцип «натуральности» игры, вернула на сцену, хотя и в сентименталистских переделках, пьесы Шекспира.

На протяжении всего XVIII века ведущую роль в театральной жизни Франции играл **«Комеди Франсез»** (Театр французской комедии), основанный королевским указом от 18 августа **1680** года и открывшийся спустя семь дней.

Появлению этого театра предшествовал ряд событий. Во-первых, в 1673 году умер Ж. Б. Мольер. Просуществовав самостоятельно несколько месяцев, его труппа вошла в состав театра «Маре». Во-вторых, вскоре укрупнившаяся труппа переехала в новое помещение в отеле «Генего», однако успеха этому театру добиться не удалось.



Постановки «Бургундского отеля» после ухода Расина также не пользовались популярностью у зрительской аудитории. Ухудшала положение и постоянная конкуренция.

Национальное театральное искусство постепенно приходило в упадок.

Стремясь хоть как-то изменить положение в лучшую сторону, руководство «Бургундского отеля» предложило объединившимся ранее «Маре» и «Пале-Роялю» создать единый театральный коллектив. Так возник театр **«Комеди Франсез»**, труппа которого продолжила традиции предшественников, став в то же время родоначальником нового вида сценического искусства.

«Комеди Франсез» организовывался как монопольный королевский театр, на его развитие выделялась крупная денежная сумма из государственной казны. Из наличного состава двух трупп были отобраны лучшие актеры – **15 мужчин и 12 женщин**, остальным предоставлялись места в провинциальных театрах.

Эти 27 человек, признанные лучшими, стали **сосьетерами** (пайщиками) театра, делившими все доходы между собой. Правда, прибыль от представлений распределялась не в равных долях, поскольку паев сначала было 21 и некоторые актеры имели только по половине пая. Когда количество пайщиков увеличилось, доли пришлось делить даже на четверти.



Через некоторое время в театре, помимо сосьетеров, начали работать и пенсионеры – актеры, не имевшие паев и получавшие за свою работу определенное жалованье.

Пайщики являлись формальными руководителями «Комеди Франсез», однако полноправным хозяином труппы был королевский двор, от имени которого театром поочередно управляли четыре камер-юнкера. Каждое свое решение сосьетеры должны были согласовывать с этими людьми. Ситуация, когда решение предыдущего камер-юнкера могло быть отменено последующим, создавала несколько нервную обстановку в театре.



Тем не менее «Комеди Франсез» долгое время оставался главным театром Франции, выступать в составе его труппы считалось почетным для любого актера.

Мариан Дюкло де Шатонеф
(1665-1748) - знаменитая
французская актриса Комеди
Франсез

В дореволюционной Франции монополия на театральную деятельность принадлежала королевскому театру Комеди Франсез, который при поддержке властей делегировал драматическим театрам часть своих прав, четко определяя художественные параметры их работы (предоставляя им так называемые привилегии).

Эта позиция Комеди Франсез была обусловлена желанием монархии сохранить и преумножить наивысшие достижения французской театральной культуры, которые связывались с успехами именно этого театра и нормативной эстетикой классицизма.

По сути, лишь деятельность Комеди Франсез рассматривалась властью в категориях «искусства», тогда как работа дозволенных с оговорками некоролевских театров была призвана «развлекать» народ.

Комеди Франсез тогда был единственным театром, имевшим право ставить пьесы Мольера, Расина, Корнеля и остальных классиков.

Не менее популярным во Франции XVII столетия был и театр «Комеди Итальянн» (Театр итальянской комедии), также имевший королевский патент на осуществление своей деятельности. Основу труппы этого театра составляли итальянские актеры, переехавшие на постоянное жительство во Францию. Заручившись поддержкой короля, они уже в 1660 году начали выступать в помещении «Пале-Рояля», чередуясь с труппой Мольера.

Сначала итальянцы ставили свои спектакли на родном языке, непонятном для большей части французов, затем — на смешанном итальяно-французском (писаная часть текста произносилась по-французски, импровизация — по-итальянски) и постепенно почти полностью перешли на французский язык.



А.Ватто, Актёры Итальянской комедии (ок. 1720)

Репертуар театра «Комеди Итальянн» был довольно обширным, здесь ставились фарсы, сатирические комедии нравов, всевозможные пародии, непременным атрибутом этих постановок было музыкальное сопровождение. Многие спектакли этого театра пользовались успехом у взыскательной французской публики.

Однако ссора с любовницей короля, госпожой Ментенон, оказалась роковой для «Комеди Итальянн»: в 1697 году театр был закрыт, а труппа распущена.

В мае 1716 года по инициативе Филиппа Орлеанского Театр итальянской комедии открылся вновь, его труппа, специально выписанная из Италии, также постепенно перешла на французский язык. В этом обновленном театре осуществлялись постановки комедий с пением и танцами, пародий, феерий, трагикомедий, а также салонных комедий.

К 1780 году «Комеди Итальянн» представлял собой типичный французский театр, в котором нередко находили пристанище драматурги, отвергнутые труппой «Комеди Франсез». Так, например, именно здесь началась театральная деятельность драматурга **Мариво**.

Французская драматургия эпохи Просвещения развивалась в условиях нарастающего кризиса феодально-абсолютистского строя, который завершился Великой французской революцией 1789 — 1794 гг. Все аспекты политической, социальной, духовной жизни Франции XVIII в. прямо или косвенно явились подготовкой революции.

В этом столетии идет обострение классовой идеологической борьбы, сочетающееся с борьбой различных стилей и художественных направлений.

Противостояние **феодально-аристократического** лагеря и **буржуазно-демократического, просветительского.**

Аристократический театр XVIII века — театр рококо, имеющий развлекательный характер, аморальный, фривольный, скабрёзный, абсолютизирующий чувственные наслаждения.

Жанры: галантные пасторали, балеты-феерии, игривые светские комедии.

Просветительский театр XVIII века — реализм. Обращение к будничной жизни среднего сословия с ее повседневными заботами; показ влияния на жизнь человека его общественного положения и социальных противоречий.

Жанры: «мещанская драма» (Дидро, Бомарше, Седен); комедия (зло высмеиваются представители феодального мира, новый демократический герой — веселый, энергичный, предприимчивый, утверждающий свое место в жизни (Лесаж, Мариво, Бомарше)).

Но если просветители пытались изображать не обыденную жизнь, не «среднего человека», а героические подвиги и гражданские добродетели, то им приходилось обращаться к классицизму — так возникли «трагедии ужасов» Сорена, Лемьера, Лагарна и Кребийлона.

В противовес **класицизму XVII века**, подчиняющему человека высшим силам, **просветительский классицизм XVIII столетия** провозглашал свободу от долга перед государем и утверждал необходимость долга Гражданина перед своим Отечеством.

Победа Гражданина над Человеком — основная тема трагического театра эпохи Просвещения.



В развитии французской драматургии XVIII века выделяют следующие три этапа:

1. 1690-1720-е годы;

2. 1730-1760-е годы;

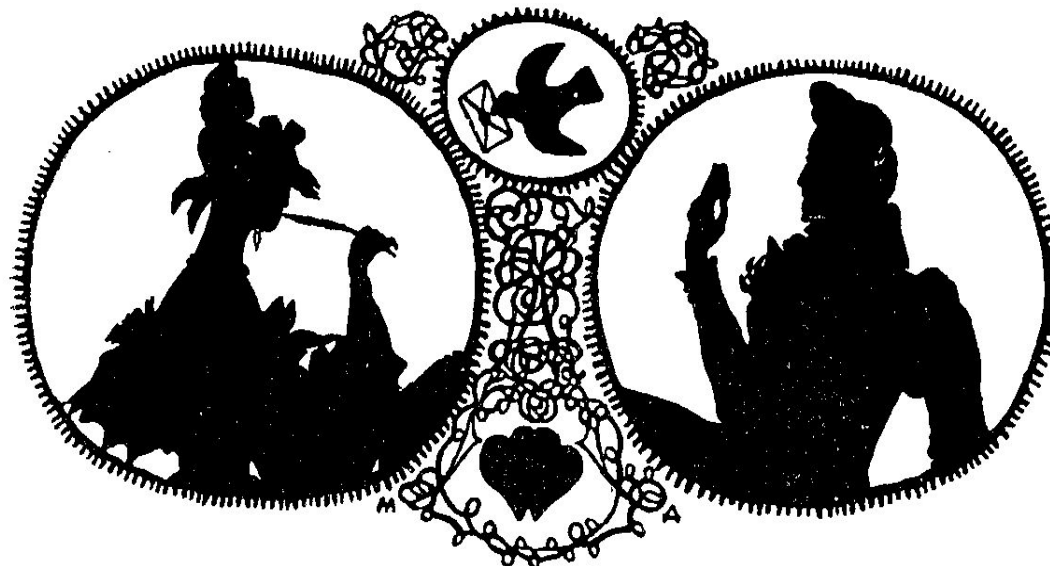
3. 1770-1790-е годы.



1 этап - 1690-1720-е годы

Первая треть XVIII века во Франции характеризуется прежде всего активным формированием поэтики **рококо**.

В области драматургии наряду с отчасти эпигонским, непросветительским «барочным» классицизмом **Кребильона-старшего**, с комедией **Реньяра**, соединяющей в себе тенденции классицизма и раннего рококо, возникают новаторские сатирические пьесы **А.Р. Лесажа**, любовно-психологические и философско-утопические комедии **П. Мариво**, также связанные с художественным видением и стилистикой рококо. Но в это же время появляются и раннепросветительские трактаты, и разнообразная публицистика, и эссеистика и т. д.





Жан Реньяр

В первой трети XVIII века мольеровские традиции преданы забвению: культивируется только внешняя форма его комедий, используются комбинированные сюжеты.

Но среди последователей Мольера — **Реньяр**, Данкур, Дюфрени, привнесшие в мольеровские схемы черты современности.

Реньяр был богатым, светским человеком, писавшем пьесы для развлечения. Влюбившись во время поездки в Италию в ее карнавалы и театр, Реньяр вместе с приятелем Дюфрени пишет веселые фарсы для Итальянской комедии — с танцами, комической импровизацией, любовными тирадами.

Успех придает ему уверенность, и Реньяр пишет для театра Комеди Франсез комедию **«Серенада»** (сюжет «Скупого» Мольера обрабатывает как итальянскую импровизационную комедию).



Комедия **«Игрок»**, вышедшая в **1696** году, приносит Реньяру популярность.

Тема пьесы — страсть к карточной игре. Моралисты ее строго осуждают, но Реньяр видит в игре увлекательную забаву. Отчаяние проигрыша и ликование выигрыша он изображает комедийно. Неблаговидные поступки главного героя, Валера, не вызывают прямого осуждения. Реньяр не видит нравственного уродства своих героев, любителей авантюр, искателей приключений, мастеров наживы.

Для героев Реньяра неудачи в игре компенсируются победами в любви и наоборот.

В его пьесах отсутствует морально-обличительная идея, но присутствует красноречивое описание нравов общества.



Пьеса **«Единственный наследник»** (сочетание «Скупого» и «Мнимого больного»).

Если у Мольера старое поколение — носители злого, корысти, а молодые — альтруисты, то у Реньяра все персонажи — старые и молодые, господа и слуги — одержимы одной страстью: наживы. Борясь за существование, представители низов любыми способами находят пути продвижения «наверх».

Комедии Реньяра отличаются превосходным сюжетным построением. Главное в них — не характеры, а **динамичное и остроумное изображение событий.**

Пьер Мариво

Пьесы Мариво занимают промежуточное положение между салонной комедией и просветительской драмой.

Мариво изучал право, но увлекся литературой и театром. Анонимно сочинял галантные романы, но нужна стать профессиональным литератором. Автор развлекательных комедий для театра Итальянской комедии.



Мариво создает новый тип **лирической любовно-психологической комедии**: он вносит в жанр салонной комедии черты буржуазно-сентиментальной драмы. Старается сочетать морализаторство с живостью действия. Такой **тип комедии целиком посвящен превратностям любви** (но имеет просветительские установки).

Написал 30 комедий (для театра Итальянской комедии — 19, для Комеди франсез — 11): «Сюрприз любви», «Игра любви и случая» и др.

Для комедий Мариво характерно:

1. Любовь — как легкое, изменчивое, но не лишенное своих хитростей и расчетливости чувство.
2. Основа коллизии — случай, коренным образом меняющий судьбы влюбленных героев.
3. Типичный прием: переодевание.
4. В комедиях Мариво главное — не социальная проблематика, а психологическая обрисовка персонажей, оттенки чувств.
5. Стилистика: стиль галантных салонов + буржуазная чувствительность и задушевность.



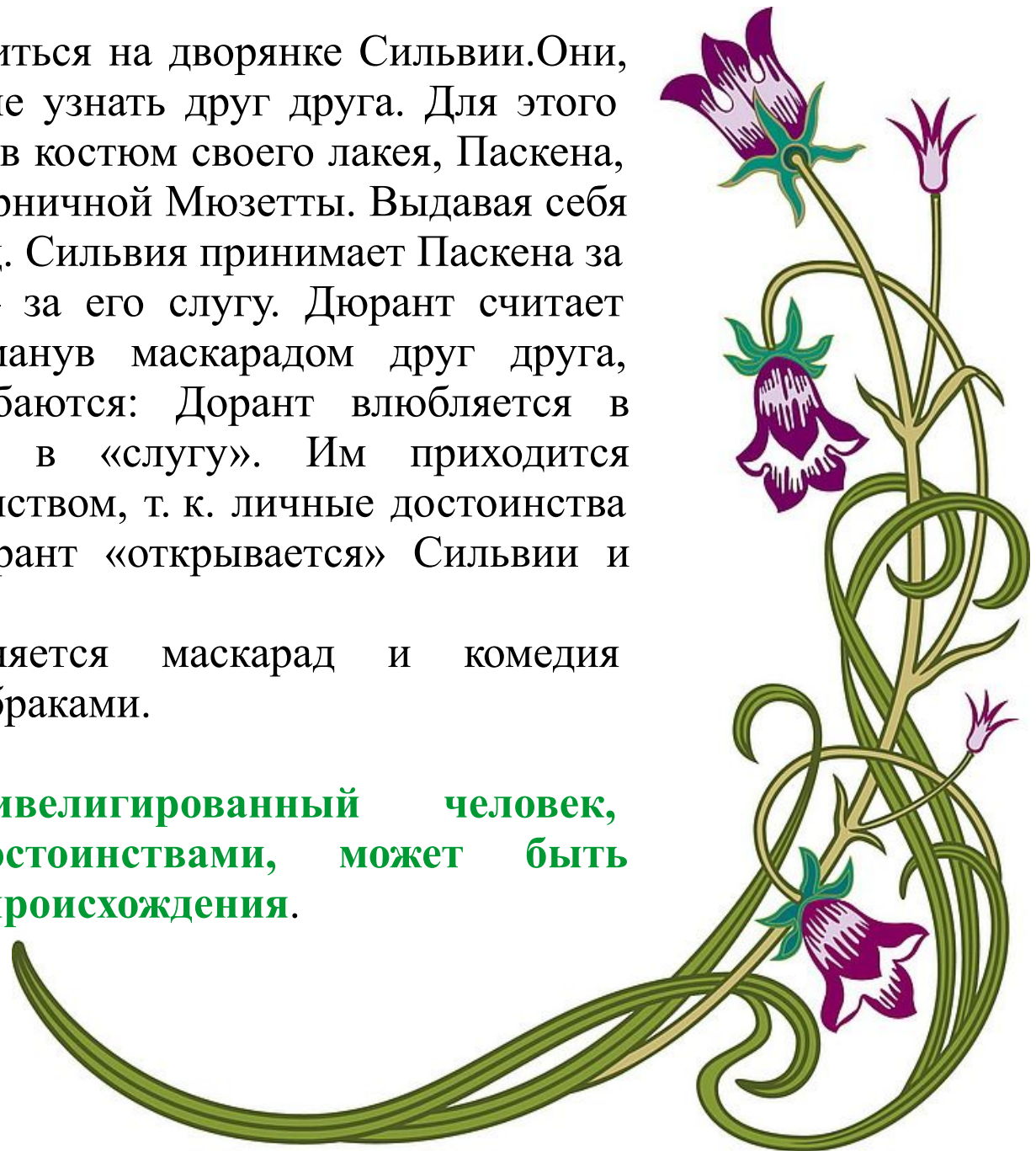
Салонное красноречие, виртуозное владение словом, метафоры, неологизмы, крылатыми фразами, которые запоминались из поколения в поколение («Кокетки умеют нравиться, но не умеют любить; вот почему их так любят мужчины»; «Нужно очень много самолюбия для того, чтобы не слишком его выказывать»)

«Игра любви и случая», 1730 г.

Дворянин Дорант должен жениться на дворянке Сильвии. Они, будучи незнакомы, хотят лучше узнать друг друга. Для этого они переодеваются: Дорант — в костюм своего лакея, Паскена, а Сильвия — в платье своей горничной Мюзетты. Выдавая себя за слуг, наряжают слуг в господ. Сильвия принимает Паскена за своего жениха, а Дюранта — за его слугу. Дюрант считает Мюзетту Сильвией. Но, обманув маскарадом друг друга, Дорант и Сильвия не ошибаются: Дорант влюбляется в «служанку», а Сильвия — в «слугу». Им приходится пренебречь сословным неравенством, т. к. личные достоинства Сильвии так велики, что Дорант «открывается» Сильвии и делает ей предложение.

Только после этого выясняется маскарад и комедия заканчивается двумя равными браками.

Идея: социально непривелигированный человек, наделенный личными достоинствами, может быть благородным независимо от происхождения.



Творчество Лесажа и ярмарочный театр



Большое место в развитии театра эпохи Просвещения во Франции занимали **ярмарочные и бульварные театры**. Жанром ярмарочного театра стали пантомимы, фарсы, моралите, фастахтшпили, представления которых строились на искусстве импровизации. Это были представления часто сатирического плана, с элементами гротеска и буффонады, наполненные грубоватым юмором. На ярмарках выступали также канатные плясуны, жонглеры, дрессированные животные - прототипы цирковых актеров. Они широко использовали пародию и сатиру. Демократический характер этого искусства вызывал нападки на него привилегированных театров.

В век Просвещения сюжеты арлекинад черпались в пьесах А.Р.Лесажа, с чьим именем связан расцвет ярмарочного театра. На почве народного французского театра с середины 18 в. возникли театры бульваров, игравшие жанровые бытовые пьесы на современном материале, часто развлекательного характера, с любовной интригой, обязательно общепонятные и рассчитанные на широкого зрителя. Первые такие театры построены антрепренерами ярмарочных театров (Ж.Б. Николе на бульваре Тампль, 1759, театр "Фонамбюль", где с 1819 работал мим Ж. Г.Б.Дебюро).

Однако именно ярмарочные и бульварные сцены подготовили ряд новых жанров, которые затем способствовали развитию театра в эпоху Великой французской революции 1789 -1793 гг.



Ален-Рене **Лесаж** — автор романов «Жиль Блаз» и «Хромой бес». Один из первых французских писателей, живших литературным трудом. Переводил испанские романы и пьесы испанского театра.

«Криспин, соперник своего господина» (1702 г.) - пьеса несла отпечаток испанского плутовского романа, хотя выполнена в технике Мольера.

Одноактная комедия, нетрадиционный сюжет: слуга не помогает господину завоевать невесту, а под другим именем становится его соперником.



«Тюркаре» (1709 г.)

Лесаж, используя реалистические традиции, заимствованные от Реньяра, возвращает комедии мольеровскую идейность, страстность и обличительный дух. Паразитизм дворянства и грабительство буржуазии во времена Лесажа привели общество к полному моральному разложению — эта ситуация найдет отражение в его пьесах.

Вся жизнь Лесажа связана с театром. Он переводчик, драматург, крупный театральный деятель, посвятивший 26 лет развитию демократического ярмарочного театра Парижа.

После «Криспиана» которого играли в театре Комеди франсез, Лесаж пишет пьесу «Подарки», тематически продолжающую «Криспиана». Но театр от нее отказывается. Тогда Лесаж переделывает ее в 5 актов, называет «Тюркаре», но снова отказ: финансисты и откупщики не хотели ее постановки. Только вмешательство злого на банкиров дофина привел к изданию приказа о постановке «Тюркаре». Откупщики предлагали Лесажу огромные деньги если он откажется от постановки своей пьесы.

В «Тюркаре» нет ни одного положительного и нравственного героя. Все 12 персонажей ведет жажда наживы: у них нет чести, чувства справедливости, добра, сочувствия к горю. Объединяет и господ, и слуг жажда обогащения любым способом.



Баронесса выманивает деньги и подарки у Тюркаре, чтобы подарить их другому любовнику - Шевалье. Шевалье-сутенер, обворовывает Баронессу и подталкивает ее к связи с богатеем Тюркаре чтобы иметь доход. Но, бичуя знать, Лесаж не противопоставляет ей «честных буржуа»: он показывает ту часть буржуазии, которая срослась с аристократией и научилась тоже извлекать из нее доход.

В обрисовке характера Тюркаре Лесаж пользуется гротеском: Тюркаре — распоясавшийся богач, ошалевший от вожделения и безграничных возможностей денег, расточающий награбленное добро — темная и гнусная сила.



В обрисовке характера Тюркаре Лесаж пользуется гротеском: Тюркаре — распоясавшийся богач, ошалевший от вожделения и безграничных возможностей денег, расточающий награбленное добро — темная и гнусная сила.

Но слуга Фронтен (связь со слугами у Мольера) — мастер интриги, промежуточное звено между Скапеном и Фигаро: в нем уже нет преданности господам (Мольер), но еще нет и протестующей мысли (Бомарше).

Фронтен — не носитель социального протеста, он приспосабливается к существующему строю и использует его же методы. Цель — разбогатеть, средства — обман, воровство, подлог. Он явно умнее господ: Тюркаре арестован, Баронесса и Шевалье лишаются источника доходов, и только Фронтен успел прикарманить большую сумму.

Конфликт — не столкновение центральных персонажей (все связаны круговой порукой), а правящий класс и народ (но он в пьесе не показан).

«Тюркаре» обрамлен **прологом** и **эпилогом**, в которых персонажи «Хромого беса» - бес асмодей и студент Клеофас обсуждают пьесу (это завуалированный авторский комментарий). В них намечена **эстетическая программа**: отказ от развлекательных пьес с усложненной интригой, всё внимание — характерам.

После «Тюркаре» Лесаж уходит в ярмарочный театр, рвет с Комеди франсез чтобы жить в здоровой атмосфере парижских предместий. Перестает писать произведения крупных жанров.

Лесаж обогатил репертуар ярмарочного театра, но жанры этого театра ограничивали его творчество. К формам большой сатирической комедии он так и не вернулся.

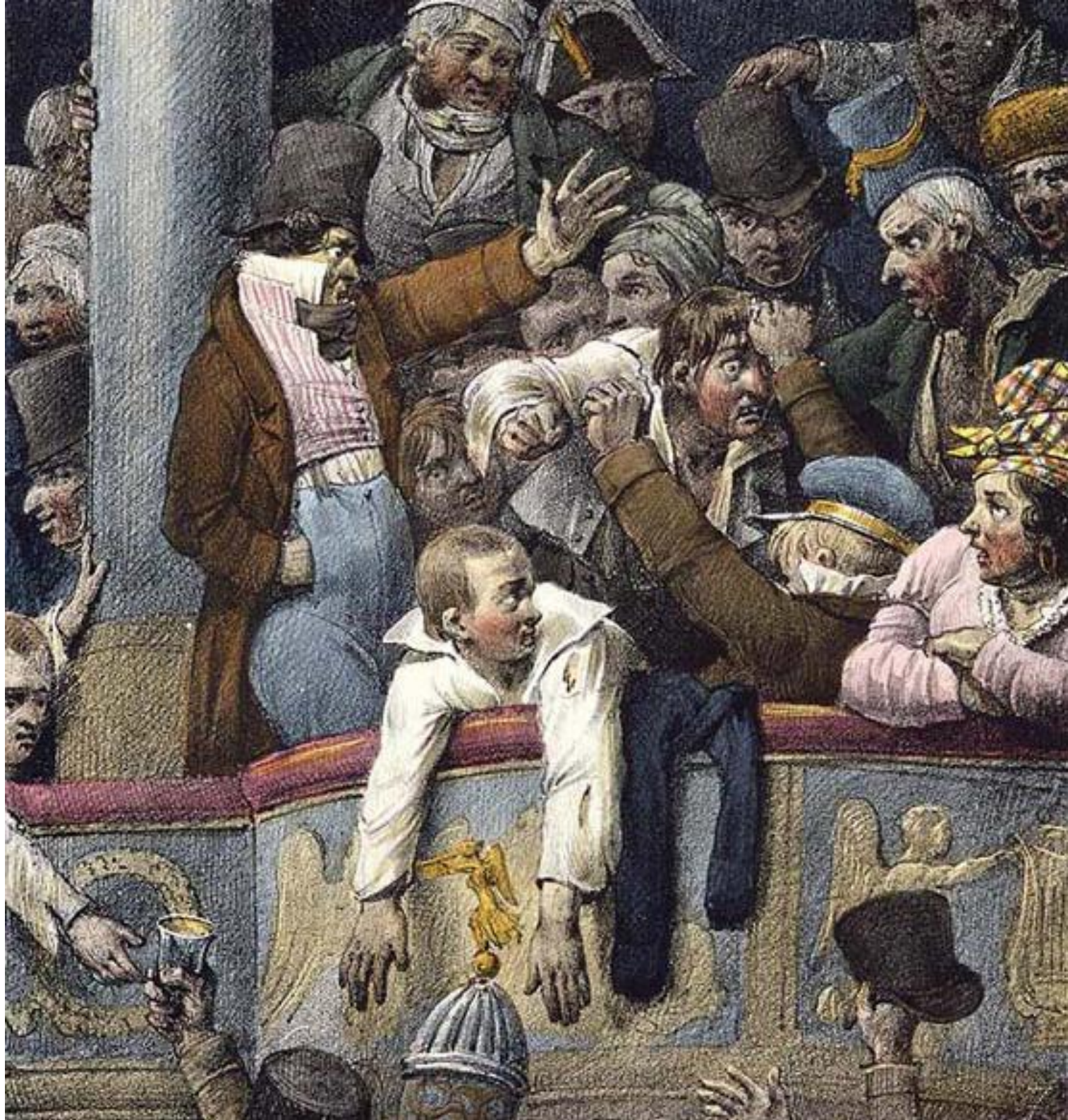
Королевскому театру противостояли **ярмарочные театры**. Эти театры не обладали никакими правами и преследовались привилегированными театрами и полицией.

История ярмарочных театров — это борьба за существование, опробирование новых жанров и приемов, отвергаемых старой эстетикой.



Ежегодно в Париже проводилось две ярмарки: **Сен-Жерменская** и **Сен-Лоранская**, в разные времена года фигляры переходили от одной к другой, что придавало их выступлениям почти регулярный характер.





В 1680 году, в связи с открытием театра Комеди франсез, была введена монополия на театральные представления и ликвидированы все зрелища. В которых были диалоги и монологи. Но открытие Итальянского театра привело к усилению деятельности ярмарочного театра, который постепенно освоил репертур итальянских актеров.

Ярмарочный театр научился виртуозно обходить запреты:

- запретили играть классицистские трагедии — он прешел к создания и разыгрыванию пьес, нарушающих «единства»
- запретили диалоги — ввел спектакли-монологи
- запретили вообще говорить на сцене — актеры стали петь
- запретили в принципе играть пьесы — текст пьес стал вывешиваться на плакатах, которые сопровождалась пантомимической игрой, так называемые «ПЬЕСЫ В НАДПИСЯХ».





Леса́ж усовершенствовал «пьесу в надписях» и поставил в ярмарочном театре более 100 пьес. Его задача: превратить балаган в настоящий театр, покончив с дилетантизмом представлений.

Первая комедия для ярмарочного театра - **«Арлекин»** - образцовая «пьеса в надписях», с простым, сжатым, гибким сюжетом сказки и буффонадой итальянских масок.

Два направления работы Лесажа:

1) Злободневные жанры (с критикой нравов, жизни, искусства)

2) Ярмарочная комическая опера (противопоставляемая героической большой опере). Создал **комедию-водевиль**, музыка которого была целиком заимствована из ходовых мотивов уличных печенок и романсов. А после приглашения в театр композиторов этот жанр превратился во **французскую комическую оперу**.



Второй этап: 1730-1760-е годы

Расцвет просветительского движения во Франции приходится на следующий этап драматургического развития – 1730-1760-е годы. Главным его представителем является **Вольтер**. Знакомство с основными этапами творчества Вольтера показало, что его эволюция тесно связана с развитием просветительских взглядов, общественной публицистической деятельностью.



Вольтер (1694-1778)

Огромное литературное наследие:

- исторические исследования
- философские повести («Кандид», «Задиг»)
- эпические и комические поэмы («Генриада», «Орлеанская девственница»)
- драматургия (писал пьесы на протяжении 60 лет)



Вольтер написал 52 пьесы различных жанров, среди них 13 трагедий, комедии, либретто и ряд пьес смешанного жанра .

Главная заслуга Вольтера: он вернул трагедии ее общественную, прогрессивную роль.

В юности за стихи против регента сидел в бастилии, где написал свою первую трагедию «Эдип» и поэму «Генриада».

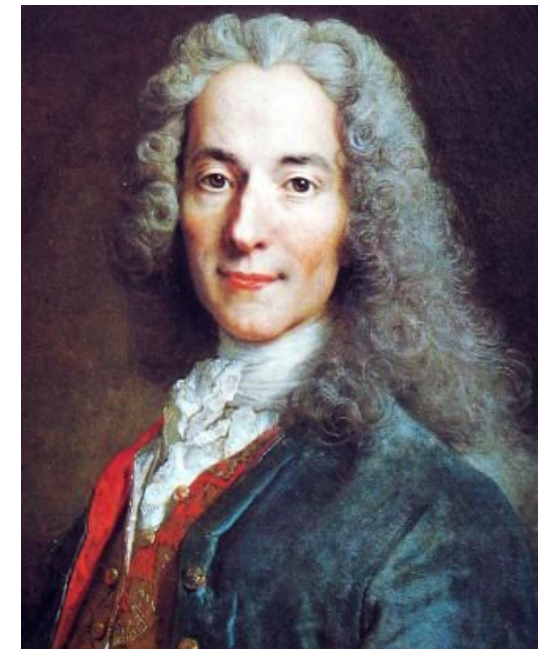
Боготворил Корнеля и Расина, был страстно влюблен в театр, устраивал любительские спектакли, в которых сам и режиссировал.

Вынужденный уехать в Англию, Вольтер пишет «Английские письма», в которых описывает политическую жизнь, английскую философию и литературу. За параллели с французской жизнью власть приговаривает «Письма» к сожжению.

В Лондоне Вольтер посещает театры и смотрит пьесы Шекспира. Хотя и восстает против «грубости» Шекспира, но, вернувшись во Францию, невольно становится проводников шекспировского влияния на французский театр.



Вернувшись в Париж, пишет трагедию **«Брут»** (1730 г.) - прославление Римской республики и борьбы с деспотизмом. (История изгнания царя Тарквиния Гордого гражданами Рима, возглавляемыми консулом Брутом, который защищает право народа на восстание, если тиран хочет сделать всех рабами и ввести вместо законной власти произвол.). В образе Брута — идеализированный, просвещенный, «народный» монарх. По конфликту пьеса похожа на корнелевского «Горация» (сын Брута переходит в лагерь врагов из-за любви к дочери царя-врага). Брут сам карает сына-изменника.



Пьесы, направленные против засилья церкви: «Заира» (1732 г.) и «Магомет» (1741 г.).

В пьесе «Заира» звучат мотивы «Отелло». Конфликт сведен к традиционному противопоставлению любви и долга, силы религиозной, губительной и фанатичной. Иде пьесы: природные склонности несут в себе разумное начало, а фанатичный долг — неразумен.

Вольтер увидел в «Отелло» только трагедию безвинно погибшей любящей женщины. Он заимствует у Шекспира только драму ревности, отбрасывая конфликт между Отелло и Яго.

Действие разворачивается в Сирии. Султан Оросман любит француженку, христианку Заиру, которая с детства живет у него в плену и воспитана в мусульманском духе. Она любит его и перед свадьбой принимает мусульманство.

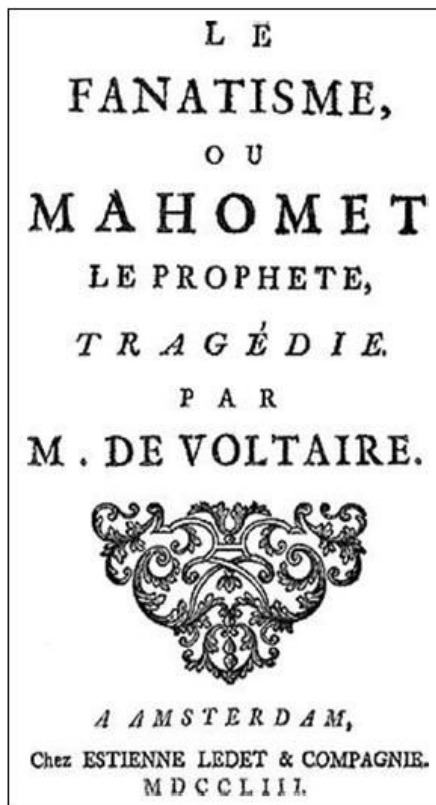
Приехавший из Франции, чтобы выкупить из плена христианских воинов, рыцарь Нерестан освобождает бывшего христианского короля Лузиньяна, а который узнает в Заире и Нерестане своих потерянных детей.

Но отец и брат против брака Заиры, требуют вернуться в христианство. Оросман, не зная причин волнения Заиры, сам в тревоге: она его разлюбила? В его руки попадает письмо Нерестана Заире и он думает что они любовники. В порыве ревности убивает Заиру и, узнав правду, лишает себя жизни.

В пьесе содержится противопоставление доброго магометянина Оросмана, лишенного предрассудков, суровым фанатичным христианам: **Вольтер проводит в пьесе мысль о равенстве религий.**

Вольтер воспринимает **религию** исключительно в **этическом** плане: она — лишь форма, с помощью которой люди могут подчинять свое поведение нормам разума и морали — это просветительское толкование религии.

«Магомет или Фанатизм» - самое антиклерикальное произведение Вольтера.



Магомет добился светской и духовной власти и отравляет народ своим фанатизмом. Он — олицетворение католической церкви.

Магомет вынуждает юного Сеида убить своего отца-шейха. Пальмира, видя всю гнусность Магомета, жалающего сделать ее своей наложницей и видя смерть отца, убитого фанатиком-братом, убивает себя.

Власть очень боялась Вольтера, ярого противника деспотизма государственной власти и мракобесия католической церкви. Обличительные произведения этого талантливого литератора пользовались популярностью не только среди представителей третьего сословия, но и в высших кругах, таким образом, существующий порядок подтачивался изнутри.

Однако Вольтер избегал крайностей: критикуя государство и церковь, он тем не менее не призывал к их полному уничтожению. Вольтер и его последователи были сторонниками просвещенного абсолютизма и религиозной терпимости. Практически все произведения Вольтера проникнуты надеждой на преобразование мира, в котором нет места несправедливости.



Художественное своеобразие классицистского метода Вольтера:

1) Просветительская направленность трагедий (по содержанию и форме — в соответствии с рационалистской эстетикой)

2) Многие исследователи называют Вольтера третьим после Корнеля и Расина великим классицистским трагиком Франции. Однако это был уже просветительский классицизм, главными темами которого стали большие религиозно-политические конфликты, а также народно-историческая трагедия, развивающая традиции позднего расиновского творчества, лишенная любовной интриги и содержащая обличительную критику абсолютной монархии. Вольтеровские герои обрели большую эмоциональность, а сценическое действие стало гораздо оживленнее и богаче.

3) Вольтер отстаивал правило трех единств:

- возражал против смешения в трагедиях благородных и низменных сцен
- требовал величественной речи
- сохранял для театра александринский стих

4) Вольтер требует усиления сценического действия. Идеал Вольтера — театр сильных страстей, динамичного действия и энергичной борьбы. В связи со знакомством с Шекспиром — более широкое и вольное построение пьес. «Шекспир — варвар», - говорил Вольтер.

5) Вольтер искал форму для нового, просветительского содержания и не мог уже следовать канонам классицистской трагедии. Требовался новый принцип построения сюжетов:

- укрупнение сюжетов
- увеличение количества действующих лиц, массовых сцен
- увлечение внешнего действия
- усиление зрелищной стороны
- свободное расположение мест действия

6) Вольтер отстаивал в искусстве идеи просвещения, а в классицистской трагедии видел тот жанр, который только и может воздействовать на разум зрителя и **раскрывать общественные идеалы** и **идеальные характеры**.

7) Недопустимо ренессансное построение драмы, показ характеров, смешение патетических сцен и быта, возвышенного стиля и грубой речи. А переходы от возвышенного действия к низменному препятствуют развитию идеи произведения. Должен царить разум, а не стихия.

8) Идеал Вольтера: **синтез двух систем — ренессансной и классицистской.**

9) Вольтер реформировал трагедию, введя в нее больше действенности, зрелищности и этнографических мотивов.

10) Для Вольтера в театре главное — не изображение живой действительности, а моральная, философская и политическая проповедь. Все затейливые сюжеты — чтобы сделать эту проповедь привлекательной.

11) Герои Вольтера при любых обстоятельствах сохраняют ясность мышления и превосходную декламацию. Речь их не индивидуализирована.



Вольтер



Лекен

VOLTAIRE.

LEKAIN.



Zopiro.

Mahomet.

Величайшим актером вольтеровского театра был Анри Луи Лекен (настоящая фамилия Каэн) (1729—1778) — сын ювелира, перенявший от отца его мастерство. Решив сменить профессию ювелира на актерскую, восемнадцатилетний юноша поступил в любительскую труппу, выступавшую в домашних театрах аристократов.

Спектакли этой труппы имели невероятный успех. Данное обстоятельство испугало руководство театра «Комеди Франсез», не терпевшего никакого соперничества, и вскоре на выступления любительской труппы был наложен запрет.

Z. Penses tu me tromper? M. je n'en ai pas besoin.



Однако через несколько месяцев актеры-любители возобновили свою работу. Тогда же один из спектаклей, постановщиком и исполнителем главной роли в котором был Анри Луи Лекен, посетил известнейший просветитель Вольтер. Последнему было предложено стать преподавателем актерского мастерства, и драматург с энтузиазмом взялся за работу.

При помощи Вольтера Лекен подготовил несколько ролей, успешно сыгранных в спектаклях домашнего театра Вольтера. Эти постановки были тепло встречены зрительской аудиторией.

Более того, игра Лекена понравилась руководству Театра французской комедии, и актер получил приглашение войти в состав профессиональной труппы «Комеди Франсез».





Однако успех на главной сцене Франции пришел к молодому актеру не сразу. Причина в том, что Анри Луи Лекен не был красавцем мужчиной, наоборот, он не отличался благородными внешними данными, был невысок ростом, а в голосе его не слышалось звучности.

Эти серьезные для классицистского актера недостатки (в те годы исполнитель трагических ролей должен был отличаться статностью и величественной осанкой) оказались препятствием на пути к успеху. Кроме того, Лекена плохо приняли в труппе, его пытались выжить из театра, а часть публики игнорировала его выступления.

Тем не менее Анри Луи Лекену удалось стать лучшим актером не только Парижа, но и всей Франции. Он столь мастерски разработал мимику, голос и пластику, что недостатки внешности перестали быть ощутимыми. Публика, ранее негативно воспринимавшая этого актера, изменила к нему отношение. Так Лекен сумел добиться всеобщего признания.

В его творчестве воплотился истинный дух вольтеровской школы сценического искусства, гармонично соединились интуиция и эмоциональность Мари Дюмениль с ясностью и рациональностью Ипполиты Клерон. Лекен мог изобразить на сцене человеческие страсти, которые вполне естественно перерастали в гражданский пафос.



Этот актер исполнял главные роли практически во всех вольтеровских пьесах, и сам драматург отзывался о нем как о лучшем истолкователе смысла этих произведений.

Одна из наиболее удачных постановок Вольтера, **«Китайский сирота»** (1755), имевшая грандиозный успех, стала одновременно и триумфальной для Лекена. Правда, премьерный показ спектакля оказался менее удачным, чем все последующие, напыщенность исполнителя роли Чингисхана не производила должного впечатления на зрителей. Лишь напряженная работа под руководством Вольтера позволила добиться простоты и выразительности образа.

Постановка «Китайского сироты» вошла в историю французского театра еще по одной причине: в этом спектакле исполнители главных ролей (А. Л. Лекен и И. Клерон) впервые отказались от условного трагического костюма, их одеяния имели этнографические приметы и соответствовали духу времени.

Театр Вольтера

Трагедия Вольтера «Заира» (1732) написана на основе трагедии «Отелло» Шекспира



Анри Луи Лекен в костюме Оросмана



Д. Левицкий. Портрет А.П. Левшиной (возможно, в роли Заиры). 1775

Заира. Фрагмент
Гравюра XVIII в.

Лекену удалось в полной мере создать стиль гражданского классицизма и перенести его на сцену. Он пошел дальше своих знаменитых партнеров и был настоящим актером-просветителем, предшественником Тальма – великого актера Революции. Уже в первых своих ролях актер ставил перед собой задачу создания индивидуальных человеческих характеров. Еще не будучи известным, Лекен провел над собой громадную работу, исправляя свои природные недостатки. Он сделал свой голос мягким и гибким, развивал мышцы лица и, по словам своего коллеги, «сделал лицо зеркалом всех страстей, которые переживал в своих ролях». Он заменил абстрактную балетную пластику живой пантомимой и яркими, эмоциональными позами и жестами, всегда носившими подчеркнуто театральный характер.

На первом месте среди образов героев-патриотов Лекена стоит образ **Вильгельма Телля**, бесстрашного вождя восставших крестьян, в одноименной трагедии Лемьера.

Обличая австрийского наместника Гесслера, Телль бросал ему в лицо слова, что рабство может переполнить чашу терпения народа и он восстанет, борясь за свободу. Лекен блестяще умел акцентировать такие тирады, что сделало его в глазах просветителей актером-трибуном. В атмосфере надвигавшейся революции творчество Лекена нашло горячий отклик в прогрессивных кругах французского общества.



Не менее удачными, чем образ **Чингисхана**, оказались образы **Магомета** в трагедии «Магомет-пророк, или Фанатизм» (1741) и **Оросмана** в «Заире» (1732). Роль Магомета была сыграна Лекеном еще в домашнем театре Вольтера. Готовясь представить ее в «Комеди Франсез», актер испытал сначала свои силы в провинции, и уже после этого выступил перед столичной публикой.

Роль **Оросмана** в трагедии, написанной на шекспировский сюжет, была сыграна по-новому. Многие актеры, исполнявшие эту роль до Лекена, играли скорее французского придворного, чем восточного султана. Лекену удалось представить Оросмана человеком сильных и грубых страстей, так не похожим на галантного придворного с изысканными манерами. Заметим, что, прежде чем начать работу над образом Оросмана, актер долгое время прорабатывал роль шекспировского Отелло.

В еще большей степени Вольтер был «ошекспиризован» Лекеном при исполнении роли **Арзаса** в «Семирамиде» (1748). Отдельные мизансцены постановки этой трагедии не были характерны для французского театра, они напоминали скорее английское сценическое искусство, что вызывало недовольство драматурга. Однако небывалый успех спектакля, связанный в большей степени с именем Анри Луи Лекена, заставил Вольтера примириться с этой неожиданно прозвучавшей ролью.

Интерес к Шекспиру во многом объясняется стремлением актера очеловечить и индивидуализировать своих персонажей, сохранив при этом силу страстей. В то же время игра Лекена не выходила за границы классицизма, актер лишь выделял в нем черты, тяготевшие к реалистическому искусству.



В 1759 году Лекен обратился к режиссерской деятельности, именно этой работой он занимался на протяжении последних 20 лет своей жизни.

Важным шагом и первым начинанием Лекена стала борьба против присутствия на сцене зрителей. Как правило, эти места занимала «золотая молодежь», что мешало зрителям партера смотреть спектакль и мешало работе актеров.

Театру была необходима просторная сцена, считал Лекен, которую он хотел заполнить статистами, что не только придавало бы большую масштабность и зрелищность спектаклю, но и раздвигало рамки классической трагедии за рамки показа только судеб героев.



Этот шаг, хотя и очень важный, требовал больших расходов — ведь следовало переоборудовать сцену и переместить в зал те места, которые раньше занимала «золотая молодежь». Расходы по переоборудованию «Комеди Франсез» взял на себя граф Лораге, просвещенный театрал, за что получил потом пожизненное право бесплатно посещать все спектакли «Комеди Франсез». Итак, театр был переоборудован. «Места на сцене» были перемещены частично в партер, перед самым оркестром и частично — в «маленькие ложи», расположенные чуть ниже первого яруса, почти на уровне партера. Эти места называли бенуарами — закрытые решетками, они напоминали по своей форме ванны. (baignoire — «ванна»).

23 апреля 1759 года, актер Бризар произнес благодарственную речь в честь щедрого мецената. В тот же день состоялся и первый спектакль на новой сцене — для постановки избрали трагедию Шатобриена «Троянки». Зрители были в восторге от богатства и разнообразия мизансцен и новшество было принято сразу же, без всяких оговорок.

Лекен не остановился на достигнутом. В том же, 1759 году, уже получив в свое распоряжение сцену, он отказался от стандартных декораций, в которых в то время исполнялись все трагедии независимо от содержания. Теперь каждую трагедию ставили в особой декорации, строго соответствующей содержанию, а если требовалось, декорации меняли, что тоже было новшеством.

Лекен обращал внимание и на мизансцены трагедий. Он стал вести борьбу с обыкновением актеров играть на первом плане, стал вводить переходы и располагать актеров группами, чего до него не знал драматический театр.

Чтобы сделать спектакль еще более зрелищным и выразительным Лекен позаимствовал некоторые приемы постановки существовавшие в оперно-балетном театре — и в трагический спектакль была введена музыка. Используя обыкновение заполнять музыкой только антракты, чтобы публика не скучала, Лекен приблизил музыкальные антракты к содержанию трагедий и заставил показывать происходящие в ней за сценой события. Так, в трагедии «Альзира» музыка в антракте между вторым и третьим действиями изображает «большое празднество», а между третьим и четвертым действиями — «шум битвы и победу, одержанную Гусманом над американцами». Кроме антрактов Лекен вводит музыку и во время действия трагедии по мере необходимости.

Теперь Лекен редко выступал в качестве актера, но режиссерскую работу не прекращал до последних дней своей жизни. Лекен скончался 8 февраля 1778 года. Его смерть была тяжелой утратой для передовых деятелей французского искусства. Она произошла незадолго до кончины его учителя Вольтера. Последний приехал в Париж после многолетнего отсутствия в самый день похорон Лекена и лишился чувств при вести о его кончине.

Мещанская драма

Процесс демократизации общества в эпоху Просвещения вызвал к жизни новый драматургический жанр - мещанскую драму, создателями которой во Франции были Д. Дидро, М. Ж. Седен, Л. С. Мерсье. Мещанская драма ознаменовала собой победу просветительского реализма, приближение тематики произведений драматургии к повседневной действительности.

Основным содержанием нового жанра была критика пороков дворянского общества, противопоставление им идеалов третьего сословия. Однако, наделяя своего положительного героя - буржуа - высокими гражданскими и моральными добродетелями, драматурги-просветители вносили в свои произведения черты идиличности и дидактизма.

Особенно показательным в этом отношении был жанр **"слезной комедии"**, создатели которого П. К. Нивель де Лашоссе и Ф.Детуш, сочетая принципы классицистской комедии и английской мещанской драмы, пытались компромиссно решать в своих пьесах противоречия между дворянами и буржуазией. Недостатки мещанской драмы и "слёзной комедии" были преодолены в комедиях П. О. Бомарше "Севильский цирюльник" (1775) и "Женитьба Фигаро" (1784), в которых с новой силой ожили традиции Мольера, были воплощены лучшие черты просветительской эстетики.

Другой просветитель и драматург - **Дени Дидро** (1713-1784) защищал правду и естественность на сцене. Кроме ряда пьес ("Побочный сын", "Отец семейства" и др.), Дидро написал трактат **"Парадокс об актере"**, где развил теорию актерского искусства.

Наряду с Вольтером Дидро являлся всеобъемлющим гением своего века. Он самоучкой достиг вершин современной науки и занимался самыми разнообразными отраслями звания. Дидро отлично знал математику и писал математические трактаты; он изучал медицину и составил один из первых учебников по физиологии; он был одним из основоположников материалистической теории познания; он сочинял трактаты по вопросам экономики; он из года в год посещал парижские художественные выставки и давал о них отчеты, которые определили новый этап в понимании сущности изобразительного искусства; его перу принадлежат превосходные литературные произведения и среди них лучшая, наиболее глубокомысленная и правдивая книга века, гениальный "Племянник Рамо", удостоившийся высокой похвалы Гёте, Гегеля и Маркса. Дидро, наконец, являлся неутомимым редактором Энциклопедии и писал для нее статьи на самые разнообразные темы, начиная от статьи о прекрасном и кончая заметкой о том, как лильские ткачи ткут полотно.



И этот человек со всей присущей ему страстностью и энергией отдавался театру. Еще в одной из самых ранних своих повестей, в "Нескромных драгоценностях", Дидро начал критику придворного классицизма.

Затем философ написал одну за другой серьезные комедии--"Побочный сын" (1757) и "Отец семейства" (1758), которым были предпосланы два теоретических сочинения: **"Разговоры о "Побочном сыне"** и трактат **"О драматической поэзии"**. В самый зрелый период деятельности Дидро им был написан **"Парадокс об актере"**.

Дидро дружил с Гарриком, был близко связан с Клерон и актрисой Итальянской Комедии Риккобони, с которой переписывался по вопросам сценической игры; писал он также письма по этому же вопросу и молодой актрисе Варшавского театра Жоден.

Любовь к театру, сопровождавшая Дидро всю жизнь, не покинула его в годы старости. За несколько лет до смерти философ написал веселую комедию "Хорош он или дурен".

«Беседы о „Побочном сыне“»

Во многих теоретических работах Дидро прослеживаются тенденции к сочетанию реалистических и идеализаторских тенденций. Автор подчеркивает мысль о тесной связи этического и эстетического, последнее, по его мнению, базируется на первом, а слово «добродетель» приобретает гражданский смысл.

«Истина и добродетель – подруги искусства, – пишет Дидро. – Хотите быть автором? Хотите быть критиком? Станьте сначала добродетельным человеком. Чего ждать от того, кто не способен глубоко пережить? А что же даст мне глубокие переживания, как не истина и добродетель, наиболее могущественные силы природы?»

«Беседы о „Побочном сыне“» явились попыткой теоретического обоснования буржуазной драмы.

Критически отмечая лучшие достижения в этом жанре, автор намечал дальнейшие пути его развития, вел разговор о некоем среднем жанре, показывающем человека в его обыденном состоянии.

Одним из первых среди просветителей Дидро поставил вопрос об ограниченных возможностях классицизма, царящего на французской сцене и на театральных подмостках Европы.

Будучи непримиримым противником сословной регламентации классицистских жанров, прославленный драматург и теоретик театра выступал **против однолинейных и статичных характеров**, нарочитой абстрактности и бездейственности старой драматургии.

Дени Дидро выдвинул новую теорию драматургии и программу демократизации театра. Как и многие другие театральные деятели, он продолжал работать в рамках теории жанров, тем не менее ему удалось обосновать необходимость пересмотра эстетических и жанровых категорий.

Освободив трагедию и комедию от обязательной сословной прикреплённости, Дидро расширил содержание этих пьес и их тематику.

Стремясь воспроизвести на французской сцене жизнь во всем ее многообразии, он разрабатывал новое направление театрального искусства — **жанр мещанской драмы**, героями которой являлись представители третьего сословия, «честные буржуа».



Настоящей революцией в области драматургии стало учение Дени Дидро об общественных положениях, согласно которому характеристика того или иного образа находилась в тесной зависимости от социального положения героя. Кроме того, Дидро уделял особое внимание проблеме создания типических характеров.

Просветитель призывал строить фабулу комедии по другому принципу: «До сих пор в комедии рисовались главным образом характеры, а общественное положение было лишь аксессуаром. Нужно, чтобы на первый план выдвинуто было общественное положение, а характер стал аксессуаром...

Общественное положение! Сколько можно извлечь из него важных эпизодов, сколько проявлений публичных и домашних отношений, неведомой жизненной правды, новых ситуаций! И разве между общественными положениями нет тех же контрастов, что и между характерами? Разве поэт не может их противопоставлять?»

Дидро утверждал, что в пьесах должны появляться различные типы писателей, философов, коммерсантов, судей, политиков, адвокатов, финансистов, вельмож и интендантов. Таким образом, просветитель выдвигал требование социальной типизации. Однако наряду с общественным следует учитывать и семейное положение того или иного человека — отцы семейств, супруги, братья, сестры, дети.

Прогрессивные взгляды знаменитого просветителя вызывали широкий общественный резонанс и разрушали привычные каноны классицистской драматургии.

Дидро требовал от писателей-драматургов изображения окружающей человека материальной среды, социально-бытовой конкретности.



В конце 1750-х годов были созданы первые образцы мещанской драмы – **«Побочный сын, или Испытание добродетели»** (первая постановка состоялась в 1771 году в театре «Комеди Франсез») и **«Отец семейства»** (1758, поставлена в 1760 году).

Первая из этих пьес преследовала определенную цель – утвердить новое, просветительское понятие чести. Герои произведения волею коварной судьбы оказываются в сложных отношениях: Дорваль влюблен в Розалию, невесту своего друга Клервиля, она тоже равнодушна к симпатичному молодому человеку. Кроме того, Дорвалю симпатизирует и сестра Клервиля Констанция.

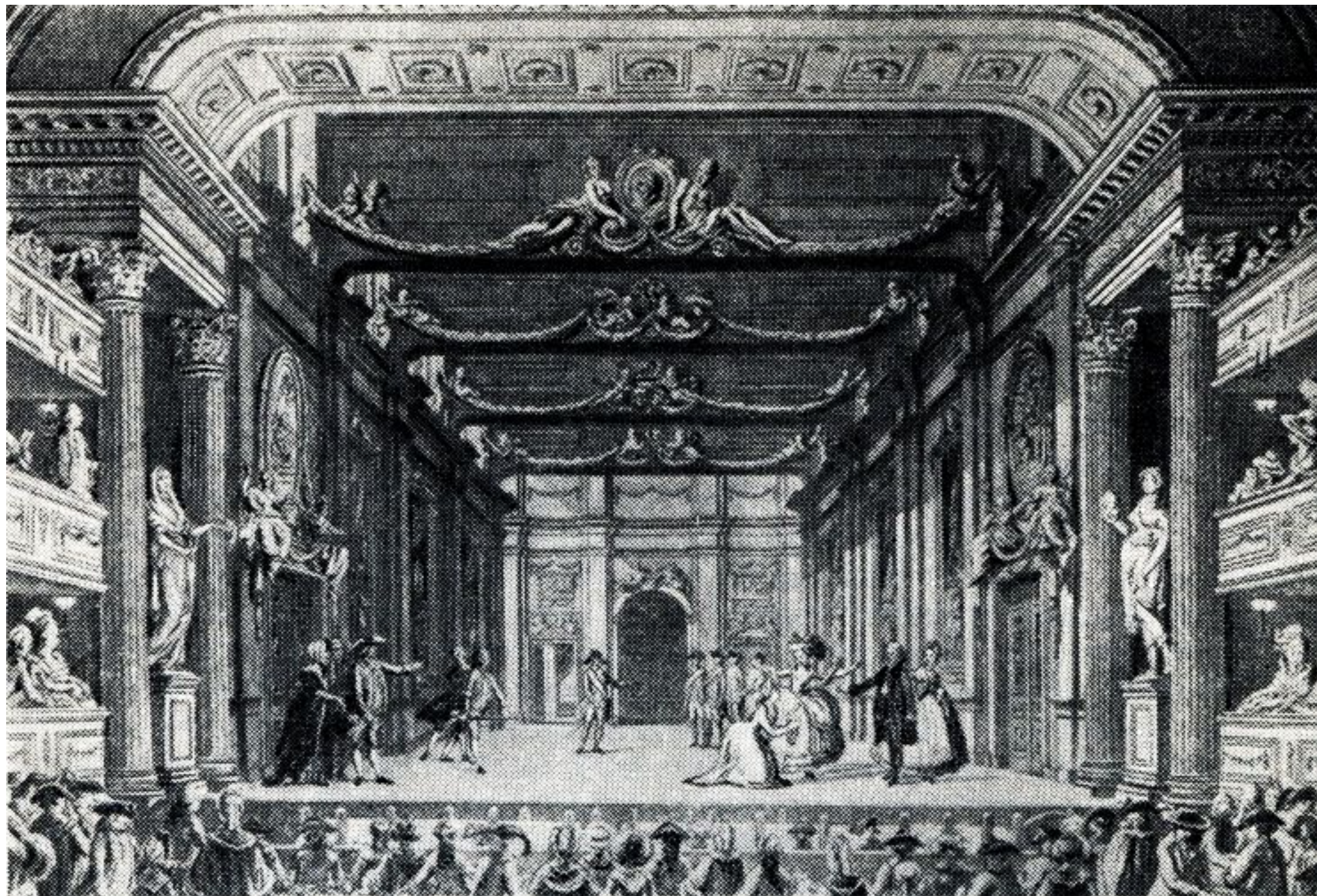
Финал пьесы вполне благополучен: Розалия оказывается сестрой Дорваля, и Клервиль безо всяких угрызений совести женится на любимой девушке.

Стоит отметить, что оба друга в своих поступках руководствуются высокими понятиями чести и бескорыстия, они готовы жертвовать скорее своим, нежели покушаться на чужое, тем самым, по их мнению, закладываются нравственные основы идеализированного буржуазного социума. Источником этой высокой морали становятся прогрессивные общественные взгляды героев.

Еще более реалистичной является пьеса **«Отец семейства»**, также имеющая благополучный финал: глава семейства д'Орбессон соглашается на неравный брак любимого сына. Однако этому решению предшествует напряженная внутренняя борьба: корыстолюбие сражается в нем с человеческим благородством, и последнее все-таки одерживает победу.

Олицетворением истинной корысти в этом произведении является шурин д'Орбессона, командор д'Овиле, человек, выращенный феодальным государством и пользующийся его поддержкой в своих интересах.





Сцена из пьесы 'Отец семейства'

Драматургические произведения Дени Дидро, проникнутые передовыми идеями Просвещения, стали важным этапом в истории французского сценического искусства. Однако некоторая утопичность его просветительской программы, резкий контраст между идеалами и окружающей действительностью мешали созданию реалистичных образов, в результате герои пьес Дидро отличались некоторой условностью и схематизмом.

Стремление воплотить в драматургии жизненную правду обернулось заменой традиционного стиха **прозой**, приближением текста драмы к **разговорной интонации**; точное описание обстановки, костюмов и жестов героев, а также специальные авторские **ремарки** ставили перед театральными труппами задачу поиска новых средств сценической выразительности.

Чувствуя грядущие перемены и потребности Франции в героическом искусстве, Дидро сам начал искать пути обновления театра. Он призывал к созданию монументальных произведений, насыщенных гражданским пафосом.

Подобно другому, не менее именитому просветителю Жан Жаку Руссо, Дени Дидро мечтал о массовых народных зрелищах – таких, какие были в Древней Греции.

Серьезно подходил драматург и к вопросу об актерском мастерстве. Он резко критиковал условные сценические традиции классицистического театрального искусства, застывшие мизансцены, напевную декламационную читку, статичность действия и стремление актеров к внешним эффектам. Именно на эти негативные стороны старого театра указывал Дидро в своих **письмах «О драматической поэзии»**.

Отстаивая принципы просветительского реализма, Дидро призывал к правдивой передаче чувств, естественному поведению актеров на сцене и психологической наполненности диалогов.



Большое значение в разработке вопроса об актерском искусстве имел трактат **«Парадокс об актере»**, написанный Дидро в период с 1770 по 1773 год и опубликованный лишь в 1780 году.

Драматург пытался отыскать такой способ игры, при котором актеры приобретали бы способность к наибольшему обобщению и реалистичному изображению различных жизненных типов.



В просветительской, бунтарской, революционной литературе Франции XVIII столетия комедии **Бомарше** заняли одно из главных мест по силе влияния на массы.

В комедии **"Севильский цирюльник"** Бомарше вывел впервые образ находчивого плебея Фигаро, простого слуги, неутомимого обличителя феодальных порядков. Во второй его комедии - **"Женитьба Фигаро"** в конфликте с дворянином ловкий Фигаро выходит победителем. Никогда еще с французской сцены не раздавались такие дерзкие речи о существовавшем общественном режиме.

В центре обеих комедий - деятельный, остроумный человек из народа, борьба которого за своё личное и гражданское достоинство была ярким проявлением критического отношения масс к социальному произволу, моральной распущенности дворянского общества в канун революции. Комедии Бомарше обладали огромной силой сатирического обличения, ярким оптимизмом, революционным темпераментом.

Из книги С.Мокульского «Бомарше и его театр»



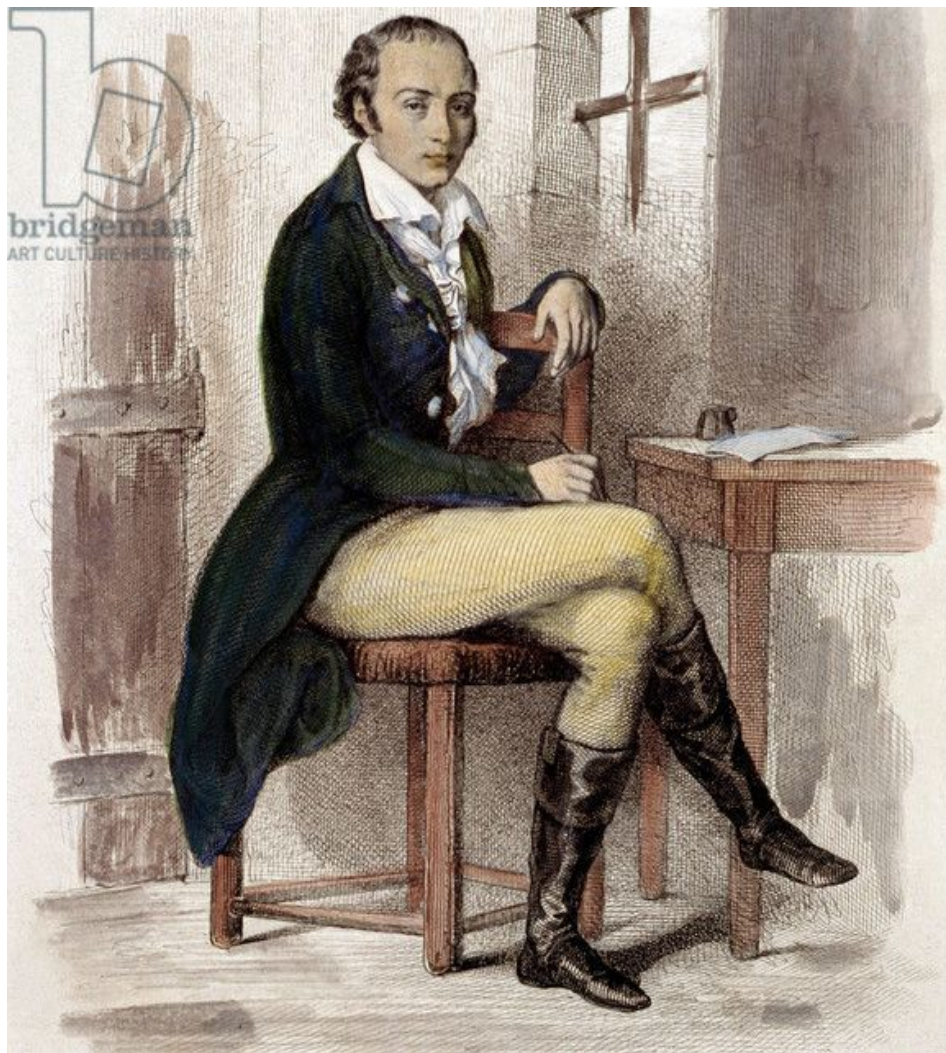
Век Просвещения

Превиль - первый исполнитель роли Фигаро
("Севильский цирюльник", 1775 г.) Рисунок Феша и Уирскера



Актер театра 'Комеди Франсез'
Дюгазон в роли Фигаро (XVIII в.)

Героические и гражданственные устремления просветительской драматургии с наибольшей силой раскрылись в период **французской буржуазной революции конца XVIII в.**



Трагедии **М. Ж. Шенье**, проникнутые антифеодальным пафосом ("Карл IX", 1789, "Генрих VIII", 1791, "Жан Калас", 1791, "Кай Гракх", 1792), были образцами драматургии **революционного классицизма.**

Тальма 1763 - 1826



Ф.-Ж. Тальма в роли Нерона.
Портрет Делакруа.

Выдающимся актером. Франции эпохи Великой французской революции был Франсуа-Жозеф Тальма. Сам актер так определил историческое значение своего искусства: "Я попал в лапы моему веку, и он использовал меня в качестве орудия". Тальма был не только великолепным актером, но и **реформатором** театрального искусства. Идеино-творческое формирование его проходило под влиянием эстетики и практики просветительского театра. Детство и ранние юношеские годы Тальма прошли в Лондоне. Здесь Тальма познакомился с драматургией Шекспира, преклонение перед которым он сохранил на всем своем творческом пути. По возвращении во Францию Тальма некоторое время учился в Королевской школе декламации и пения. В 1787 году он был принят в труппу театра "Комеди Франсез", где выступил продолжателем реформаторских начинаний актеров просветительского классицизма Лекена, Клерон и Дюмениль.



Революционный классицизм, возникший на подступах к Великой французской революции, нашел в Тальма идеального актера, искусство которого способствовало утверждению этой высшей стадии классицизма на сцене революционного театра.

Событием политического значения стала постановка трагедии **Шенье** "Карл IX", в которой актером был создан впечатляющий образ короля-тирана (1789).

Но общественное звучание искусства Тальма не было ограничено обличением тирании. Не менее важной задачей театра было воспитание идеальных граждан, стойких республиканцев-патриотов, идущих на подвиг во имя свободы отечества.

Таковыми были образы древнеримских героев-республиканцев - полководца-плебея **Мария**, выступающего против аристократов, правящих государством ("Марий в Минтурнах" Арно, 1791), стойкого патриота **Муция Сцеволлы** ("Муций Сцеволла" Люса де Лансиваля, 1793) и др.



Ф.-Ж. Тальма в роли Цинны



Будучи блестящим представителем классицизма на французской сцене, Тальма, однако, внес в него много нового.

"Правды - вот чего я искал всю свою жизнь!" - говорил Тальма. Поиски правды на сцене приводят его к углубленному многоплановому раскрытию внутреннего мира своих героев.

Например, играя Карла IX, он отказывается от изображения его только как тирана. Актер стремится проникнуть внутрь души своего героя, показывая, помимо жесткости, его слабость, упрямство, раскаяние, душевную болезнь.

Поиски жизненной убедительности сценического поведения привели актера к **реформе декламации**. Тальма преодолевает подчеркнутую напевность классической декламации, заменяя ее разнообразием и богатством жизненных интонаций. Утверждая на сцене эмоциональность, показывая своих героев во власти сокрушительных страстей, могучих душевных порывов, Тальма приходит к замене холодного декоративно-иллюстрирующего жеста **жестом эмоционально-выразительным**, нарушающим нормативные условности классицизма. Именно эти черты творчества Тальма делали его предшественником нового, **романтического** направления. Недаром вождь французского романтизма Гюго предназначал для Тальма свою трагедию "Кромвель", и только смерть актера помешала осуществить это желание.

Творчество Тальма развивалось непросто. Так, после падения якобинской диктатуры в искусстве актера происходят значительные перемены. Оно лишается гражданского пафоса и подлинной героики. На смену революционному классицизму в творчество Тальма приходят черты помпезного и пышного искусства **ампирного классицизма** (так принято называть классицизм эпохи Империи). Лишенный большой идейной глубины, хотя и способный поразить зрителя красотой и эстетической завершенностью внешних форм, ампирный классицизм, ставивший своей целью возвеличение императора Наполеона, сковывает талант актера. Это обстоятельство объясняет обращение Тальма к драматургии Шекспира, которого актер называл своим "учителем в постижении человеческих страстей".

Хотя произведения Шекспира шли в эти годы во Франции в классицистских переделках Дюси, во многом искажавших смысл и язык великого драматурга, актеру удалось передать гуманистический пафос и силу шекспировских страстей.

В Шекспире Тальма нашел идеального драматурга. Глубина и многогранность человеческих характеров, сложность внутреннего мира, эмоциональная напряженность шекспировских героев - все привлекало Тальма. Но главное, чем ему был близок Шекспир, - это понимание трагической неустроенности и несправедливости мира. Разочарование в результатах революции 1789 года, так горько обманувших самые светлые упования на всеобщее счастье человечества, сделавших бессмысленным самопожертвования лучших людей во имя этого счастья, мучительное осознание "вывихнутости", характерное для настроений передовых кругов начала нового века, - все это делало Шекспира внутренне необходимым для Тальма, определяло их духовную связь и единство.



Среди шекспировских ролей самой любимой и лучшей ролью актера вполне закономерно становится **Гамлет**.



В последние годы жизни Тальма выступал в новых ролях очень редко. Все больше нарастала усталость и неудовлетворенность современным театром и репертуаром. "Я прошу Шекспира, а мне дают Дюси!" - говорил он Гюго.

Творчество Тальма подытожило и выразило все лучшее, что дал французский классицизм, и в то же время явилось первой зарницей нового искусства - романтизма.