

Презентация театр и актеры

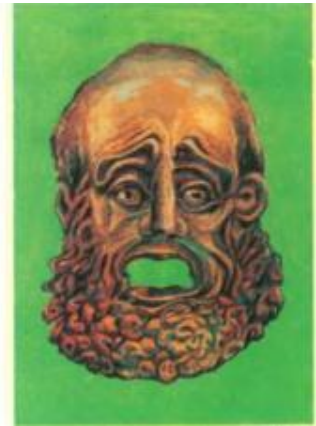
<http://prezentacija.biz/>

Античный театр.

- Античный театр -театральное искусство Древней Греции, Древнего Рима, и некоторых стран ближнего Востока.
- История Античного театра охватывает почти целое тысячелетие.
- Театр был трибуной для широкого распространения новых мыслей.

Древнегреческий театр.

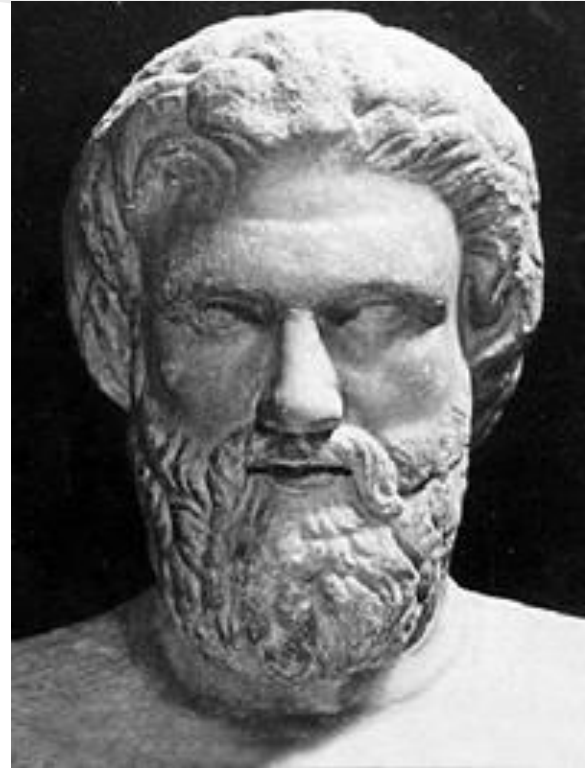
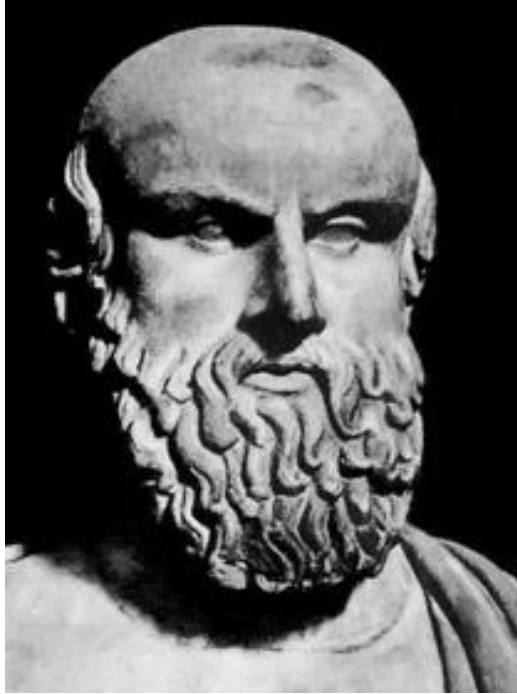
- Древнегреческий театр был учреждением общественным, содержавшимся государством.
- Профессии драматурга и актера считались почетными.
- Актерами могли
- быть только мужчины.
- Маска была



-Первое важное правило : разделение на актеров и зрителей.

-Затем люди поняли, что театральное действо может играть важную общественную роль.

- Первым трагическим поэтом был Фестид 11.
- 534г. до н. э. принято считать рождением мирового театра.
- Творчество Эсхила: он ввёл в трагедии второго актёра.
- Расцвет античной комедии связан с творчеством Аристофана.



Отличие Древнегреческого театра.

- Не было постоянных трупп.
- Своеобразное устройство самого театра.

Театр в Эпидавре:



Римский театр.

-Развитие Римского театра- середина 3в. до н.э.

-Виды представлений: примитивные зрелища(сатуры), ателланы, мим.

-В эпоху Республики- появление литературной драмы в римском театре. (Ливий Андроник, Гней Невий- одни из популярных авторов) .



Средневековье.

- Театра не было , как особого искусства.
- Выступления в цирках, публичные казни, жонглеры, Богослужение, затем исполнение стихов поэтов - зрелища того времени.

Средневековые артисты:

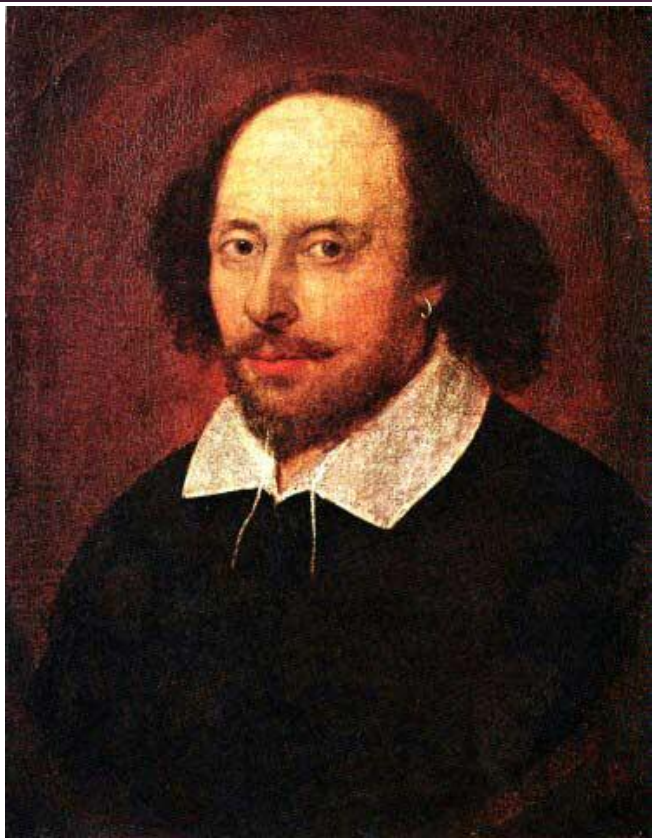
- Пение ваганов на городских площадях.
- Церковные представления.

- Некоторое время спустя, театра выходит из под власти церкви.
- Мистерии- главная форма средневекового театра .

Театр эпохи возрождения.

-В Италии было положено начало театральному искусству нового времени.

-В Англии театр возрождения достиг своей вершины. Уильям Шекспир и его окружение -, оправдали громкое название театра.



-Философские беседы на открытом воздухе:
Воссоздание в современном Риме
театрального представления
по античному римскому образцу.
-Комедии Плавта.



Триссино Джанджорд:





Актерское искусство (XVIII-XIX вв.)

1. Школьный театр.

- Декламация

- Движение (поза, жест,
мимика)

- Актер-носитель общих черт





Труппы “охотников”

-Любительские труппы

-Основа для профессионального русского театра

Основание русского профессионального театра



Федор Григорьевич Волков

- Любительская театральная труппа в Ярославле
- Зарождение профессии актер



“Классы художеств”

-10 человек- музыка

-2 человека- театральное искусство

-6 человек- танцы

Реорганизация придворного театра. В 1766 году императрица решила произвести организационную перестройку всего придворного театра (всех входящих в него трупп и артистов). Она поручила кабинет-министру И. П. Елагину составить новый «Штат всем, к театрам и к камер, и к бальной музыке принадлежащим людям», который разделялся на следующие главные части: опера и камер-музыка, балет, бальная музыка, французский театр, «Российский театр», принадлежащие к театру люди и мастерские, экономическая сумма (при оркестре, балетной и российской труппах оговаривались ученики). Устанавливался срок обязательной службы основным категориям артистов — 10 лет, после чего они могли выходить на пенсию (который, правда, выдавался очень дифференцированно). Елагину же было поручено возглавить Дирекцию придворных (впоследствии называвшихся императорскими) театров, так как он был знатоком и любителем театра.

Насколько же расходился «Штат», созданный чиновниками, с реальным актерским составом русской труппы этого времени?

В «Штате» — «Российский театр»

Актеры

Первый трагический и комический любовник	— 1 — 800 руб.
Второй	— 1 — 600 руб.
Третий	— 1 — 500 руб.
Пер-нобль (благородный отец. — Л. С.)	— 1 — 600 руб.
Пер-комик (комический старик. — Л. С.)	— 1 — 600 руб.
Слуга первый	— 1 — 600 руб.
Слуга второй	— 1 — 300 руб.
Резонер	— 1 — 250 руб.
Подьячий	— 1 — 250 руб.
Два конфиданта (наперсники. — Л. С.)	— 2 — по 200 руб.
Суфлер	— 1 — 150 руб.
Копист	— 1 — 100

Актрисы

Первая трагическая и комическая любовница	— 1 — 700 руб.
Вторая	— 1 — 600 руб.
Первая служанка	— 1 — 600 руб.
Вторая служанка	— 1 — 300 руб.
Старуха	— 1 — 400 руб.
Две конфидантки (и наперсницы. — Л. С.)	— 2 — по 250 руб.»

Состав русской труппы в 1766—1768 годах (из записок первого историка русского театра Я. Штелина).

«Актеры

ДМИТРЕВСКИЙ, первый актер, исполняет главные характеры как в трагедиях, так и в комедиях	жалованье — 860 руб.
АЛЕКСЕЙ ПОПОВ, первый любовник в комических пьесах, играет великолепно, но не в трагедиях	— 600 руб.
ЯКОВ ШУМСКИЙ, великолепный слуга в комедии	— 600 руб.
ЕВСТАФИЙ СЕЧКАРЕВ, украинец, изображает резонеров, в комических пьесах — крестьян и небольшие трагедийные роли с большим успехом	— 400 руб.
ГАВРИЛА ВОЛКОВ, третий брат, в комедиях и трагедиях играет стариков и отцов	— 400 руб.
ИВАН ЛАПИН, из Академии Художеств, любовник в комедиях и трагедиях, изрядно хороши	— 350 руб.
ИВАН СОКОЛОВ, из Москвы, в трагедиях и комедиях играет старых отцов	— 350 руб.
НИКОЛАЙ БАХТУРИН, хорошо играет любовников в трагедиях и комедиях	— 300 руб.
ПЕТР КОЖЕВНИКОВ, сатирические роли, несравненный подъячий	— 250 руб.
НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВ, всевозможные небольшие роли в трагедиях и комедиях	— 200 руб.
КУЗЬМА ПРИГОРСКИЙ, как и Михайлов	— 150 руб.
ПАВЕЛ УМАНОВ, суфлер	— 180 руб.

Актрисы

ТАТЬЯНА МИХАЙЛОВНА ТРОЕПОЛЬСКАЯ, играет первые роли в трагедиях и комедиях, ее муж — регистратор в Сенатской типографии	— 700 руб.
АГРАФЕНА МИХАЙЛОВНА ДМИТРЕВСКАЯ, играет субреток, в трагедиях — королеву, благородных матерей	— 600 руб.
АВДОТЬЯ МИХАЙЛОВНА МИХАЙЛОВА, вторая субретка и другие комические роли	— 450 руб.
МАРИЯ ДАНИЛОВНА СОКОЛОВА, вторая комическая любовница (не в трагедиях), великолепная простушка	— 350 руб.
МАТРЕНА ИВАНОВНА ПАЗОВА, комическая любовница, иногда в трагедиях	— 300 руб.
ЛУКЕРЬЯ МИХАЙЛОВНА КУСОВА, комическая мать, в трагедиях наперсница	— 250 руб.
ЮЛИАНА ФЕДОРОВНА ЧУРБАНОВА, небольшие комические и трагедийные роли	— 200 руб.

У последних троих была немецкая гофмейстерина. Кроме того на воспитании находились 3 мальчика и девочки, в качестве учеников; каждый из них получал по 100 руб.; жили они у госпожи Дмитревской».



-Публика диктует вкусы и пристрастия

-От актеров требовалось:

1)выдвижение на первый план актера

2)индивидуальность актера

3)внимание к чувствам героя

-От зрителей требовалось:

1)сострадательность

2)эмоциональные эффекты

Петербург и Москва

Петербург

-ориентир на маски и
сценическое амплуа
-залог успеха-
органика сочетания
классических амплуа
и острохарактерной
типичности

Москва

-ориентир на стихию
чувств и эмоций
-укоренились идеи
сентиментализма

Рубеж XIX-XX вв.



Преобразование театрального искусства в России

В истории русской театральной культуры рубеж XIX-XX веков является глубоко содержательным и сложным периодом. Невероятная концентрация общественно-политических событий и конфликтов влияет на напряженность и противоречивость художественных процессов. Русское театральное искусство вступает в период величайшего преобразования, воплотившегося во множественности художественных исканий и достижений. Переходный, кризисный характер искусства рубежа веков проявляется в самых разных аспектах художественного творчества. Один из наиболее существенных из них - острота идейной и эстетической борьбы, резкое углубление разногласий во взглядах на театр и его назначение. Быстрая смена художественных ориентиров характерна для самого типа переходной эпохи.

-Эпоха создания методик воспитания актера-творца, актера-мастера, актера-комедианта.

«Актер есть пластический художник. Актером родиться нельзя, точно так же, как нельзя родиться скрипачом, оперным певцом, живописцем, скульптором, драматическим писателем; рождаются люди с теми или другими способностями, с тем или другим призванием, а остальное дается артистическим воспитанием, упорным трудом, строгой выработкой техники. »

А.Н.Островский

- Тенденция движения к “правде”
- Осознание необходимости теоретической базы актерского мастерства
- Драматический вкус
- Актер формирует театральную публику

А.И.Куприн « Как я был актером»



А.И Куприн “Как я был актером”(1906г.)
«Наплевать. Сойдет. Пойду по суфлеру. Не
впервой. Публика все равно ничего не
понимает. Публика-дура.».

Когда его поправляли, он рявкал: «Плевать.
Ерунда. Стану я мозги засаривать!»

Если ему попадался трудный оборот или
несколько иностранных слов подряд, он
просто ставил у себя в тетрадке Z и
произносил: «Вымарываю».

Если публика-дура, как говорит Тимофеев-
Сумской, значит, следует искать причину
дурости в актерах, ведь они дирижируют
драматическим вкусом зрителя.



В дополнительной записке о театральных школах Островский пишет: *«Драматическое искусство как наука не существует. Школы только готовят артистов для сцены, а актером делают артиста: талант, изящный вкус, энергия, практика и хорошие сценические предания»*. К записке он приложил составленную им программу подготовительных курсов.

Программа подготовительной драматической школы

Курс I.

(Чтение и жест правильные.) *калон*1) Развитие голоса, произношения и слуха.
а) Чтение: описания и повествования из хрестоматий; повествовательные и описательные монологи из пьес в стихах и прозе, по книге и наизусть, со сцены.

б) Пение: элементарный курс для всех: гаммы, интервалы, чтение нот, громкое чтение прозы и стихов в данном тоне; для имеющих голос — правильное обучение пению. в) Музыка (обязательно для всех). Игра на каком-нибудь инструменте, по выбору. Обучение музыке должно быть в таких размерах, чтобы каждый мог сам аккомпанировать, хотя бы на гитаре.

2) Развитие жеста:

а) Элементарное обучение танцованию: па, позы, исправление походки: живые картины, тихие танцы: польский, менуэт и прочие балльные танцы.

б) Фехтование.

Дополнительное преподавание:

3) Рисование для желающих:

Элементарное обучение; черчение.

4) Лекции:

а) История театра и сценического искусства.

б) История драматической литературы (в популярном изложении).

5) Языки:

а) Французский (обязательно). б) Итальянский (для желающих).

Курс II.

(Чтение и жест выразительные.)

1) Развитие произношения, дикламация.

а) Чтение драматических сцен по книге; драматические монологи преимущественно в стихах, наизусть, со сцены; диалоги (умение слушать).

б) Пение: несложные хоры, solo, легкие куплеты и песни с аккомпанементом и без аккомпанемента.

в) Музыка: продолжение изучения игры на инструментах; совместная игра: легкие дуэты, трио и пр.

2) Развитие жеста:

а) Живые танцы, позы сложные и группировка на сцене; немые сцены, небольшие пантомимы, умение держать себя в разных костюмах.

б) Фехтование.

Дополнительное преподавание:

3) Рисование:

а) Изучение перспективы для желающих.

б) Первоначальное понятие о гримировке (для всех).

4) Лекции:

а) Биография знаменитых артистов.

б) Биография знаменитых драматических писателей.

5) Языки:

а) Французский.

б) Итальянский.

Курс III. (Чтение и жест характерные.)

1) Чтение естественное, правдивое относительно того лица, которое артист исполняет:

а) Считка образцовых пьес по ролям, причем роли передаются от одного к другому, так что каждый артист прочтет все роли данной пьесы. Таким образом можно будет познакомиться с особенностями учеников по тому или другому амплу. Изучение ролей в небольших пьесах и строгое репетирование их. (В продолжение курса учениками должно быть сретировано несколько пьес для исполнения их на годичном экзамене.)

б) Пение: исполнение на сцене solo и хора.

в) Музыка: совместное оркестровое исполнение (аккомпанирование).

2) Развитие жеста:

а) Танцы характерные и национальные и пантомима (в костюмах).

б) Фехтование и умение обращаться со всякого рода вооружением.

Дополнительное преподавание:

3) Рисование:

а) Рисование декораций.

б) Характерная гримировка.

4) Лекции:

а) История костюма и вообще внешности человека по векам и народам.

б) Разбор известных драматических произведений со стороны характеров.

5) Языки:

а) Французский.

б) Итальянский.

Третий курс должен быть двухгодичный. После первого годичного исполнения более способные ученики допускаются на сцену для исполнения небольших ролей, но с обязательством еще год посещать классы. Последний курс назначается двухгодичным для того, чтобы приучать артистов к более тщательному изучению ролей и к более правильной репетировке. Артист, который смолodu не привык учить ролей, не будет знать своих ролей никогда.

Василий Осипович Топорков

Василий Осипович Топорков (1889—1970)
— советский актёр театра и кино,
театральный режиссёр, педагог. Народный
артист СССР (1948). Лауреат двух
Сталинских премий первой степени.



Лауреат Сталинской премии
Народный артист РСФСР
В. О. Топорков

МХАТ
СССР

О В.Н. Давыдове

Наиболее приоритетным педагогом Императорской театральной школы в петербурге был знаменитый артист Александринского театра В.Н. Давыдов. Это был седовласый патриарх школы, ее неприкасаемый авторитет. На уроках была образцовая дисциплина.

Давыдов собирал вокруг себя молодежь, рассказывал о великих актерах, о великом итальянском трагике Томмазо Сальвини, которого ценил и очень искусно изображал. Затем переходил к пьесе, говорил каждому о том, что не удастся, что удастся, о каждой роли отдельно. Однако ученики, выходя на сцену, вдруг терялись, все ранее понятное становилось невыполнимым.

Играли скучно, сыро, монотонно читая текст. Давыдов засыпал под такую читку, либо негодовал, после чего сам выходил на сцену, играл все за всех и довольный вновь шел на свое место в зал.

“Успокоенный собственным успехом, он приходил в прекрасное настроение, заканчивал урок веселыми рассказами и показом фокусов, которые делал замечательно.”



*Дорогому, дорогому, уваженному, сердцу любимому Доброду - старому Доброду
Александр Александрович Яковлевич на добрый вечерний час о чем-то хорошем со-
ветовал в С. Петербурге, в Москве - в театре Ф. А. Корни - и сейчас в Славянском зале
забыл о Доброду - Малой театре - Далеко издалека - Вильям Шекспир М. С.
Щепкина / Доброду рассказывал про то, что Доброду - Вильям Шекспир и рассказывал
успешно как бы и в театре - в театре Вильям Шекспир и не считая, что Доброду - Вильям Шекспир!
Давид Васильевич / Сергеев предвидел - добрый Доброду - Доброду - Доброду
Васильев
67 Яковлев
1925*



-Степан Иванович, я сегодня совсем не в настроении. Я не могу вызвать в себе никаких чувств...

*-Это меня не касается,-отвечал он. - Чувства должны быть...
Читайте это стихотворение, заливаясь слезами.*

-Но у меня их нет!

-Возьмите напрокат у Волкова-Семенова.(так называлась театральная библиотека, дававшая напрокат пьесы).

Ст. Яковлев считал, что у актера должен быть темперамент, должны быть чувства, а если их нет в данный момент, *то они должны появиться от того, что актер постарается себя накачать ими, повторяя снова и снова неудавшийся монолог, сцену или стихотворение.* Он даже применял особый вид воздействия на актера-подбадривающее топанье ногой по полу во время репетиции, чтобы не прерывать исполнения, в то время как было бы правильнее остановить актера, «рвущего в клочки страсть», успокоить и повести его по линии мысли, видений и других элементов сценической техники.



А.А.Санин

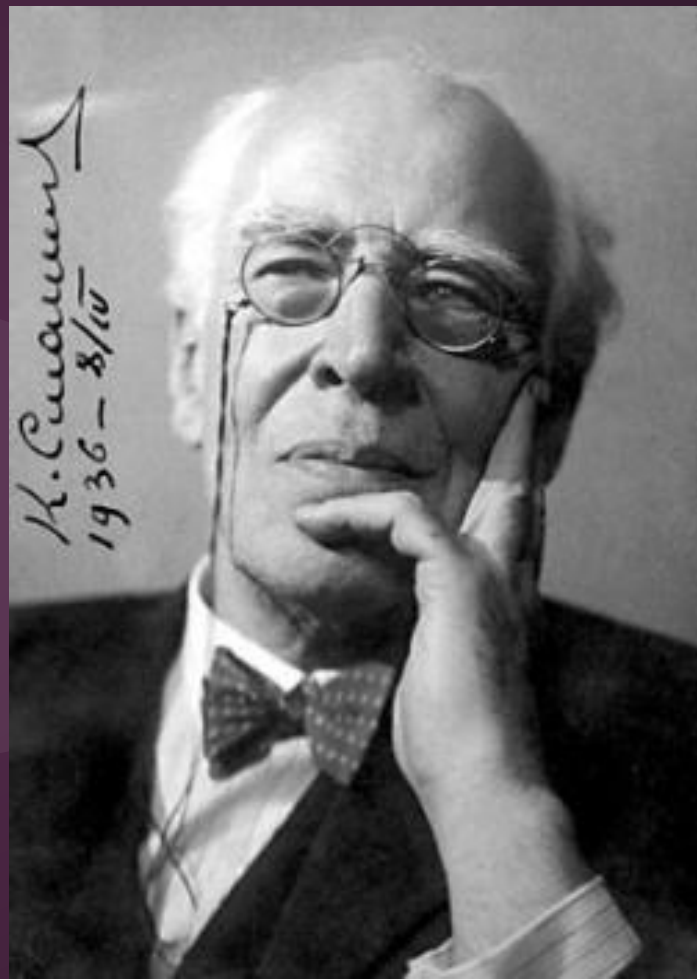


А.П.Петровский



Ю.М.Юрьев

Работа актера с К.С.Станиславским



«Чудачества» Станиславского, как и все слишком смелое по новизне, ломающее старые театральные традиции, вызвали резкий отпор со стороны корифеев Александринского театра.



УНИЧТОЖЕНИЕ НАРОСШИХ ШТАМПОВ

Станиславский старался выбить из актера амплуа и заставить его жить своим героем. Дышать как герой, мыслить как герой, знать повседневность героя, чем он живет, о чем его заботы. Он требовал знания жизни своего героя в самых мельчайших подробностях.

Удивительно, что зачастую, начиная работать над той или иной сценой, Станиславский запрещал актерам учить текст. Он старался погрузить их в условия, в которых находились герои пьесы, заставить их действовать максимально естественно, чтобы уже затем наложить на действие слова драматурга.

Игра артиста должна не развлекать зрителя, а западать глубоко в его душу. Зритель должен быть заинтересован развитием логики борьбы, судьбой героя, боясь не только аплодировать, но и сделать малейшее движение, которое помешало бы ему рассмотреть все тонкости поведения героя.

ОРГАНИКА

Самое страшное для актера-возненавидеть роль. Когда он не может найти в себе необходимое для выражения образа, он впадает в пагубные для игры состояния, становится на ложный путь, с которого потом сложно уйти и вернуться к началу.

Роль не может быть прочитана и прочувствована актером дважды, каждый раз она имеет иное звучание. Когда актер стремится зафиксировать тон, тембр, мимику и жесты, образ от него уходит, на что моментально реагирует публика. Публика-не дура, как считал Тимофеев-Сумской у Куприна, она быстро распознает фальшь и театральность.
Зритель должен выйти из зала обогащенным .

ВНЕШНЯЯ ХАРАКТЕРНОСТЬ

Она является дополнением, завершающим работу актера. Преждевременная забота о ней уводит актера в сторону копирования и может оказаться тормозом на пути освоения живой, органической ткани поведения.

АМПЛУА

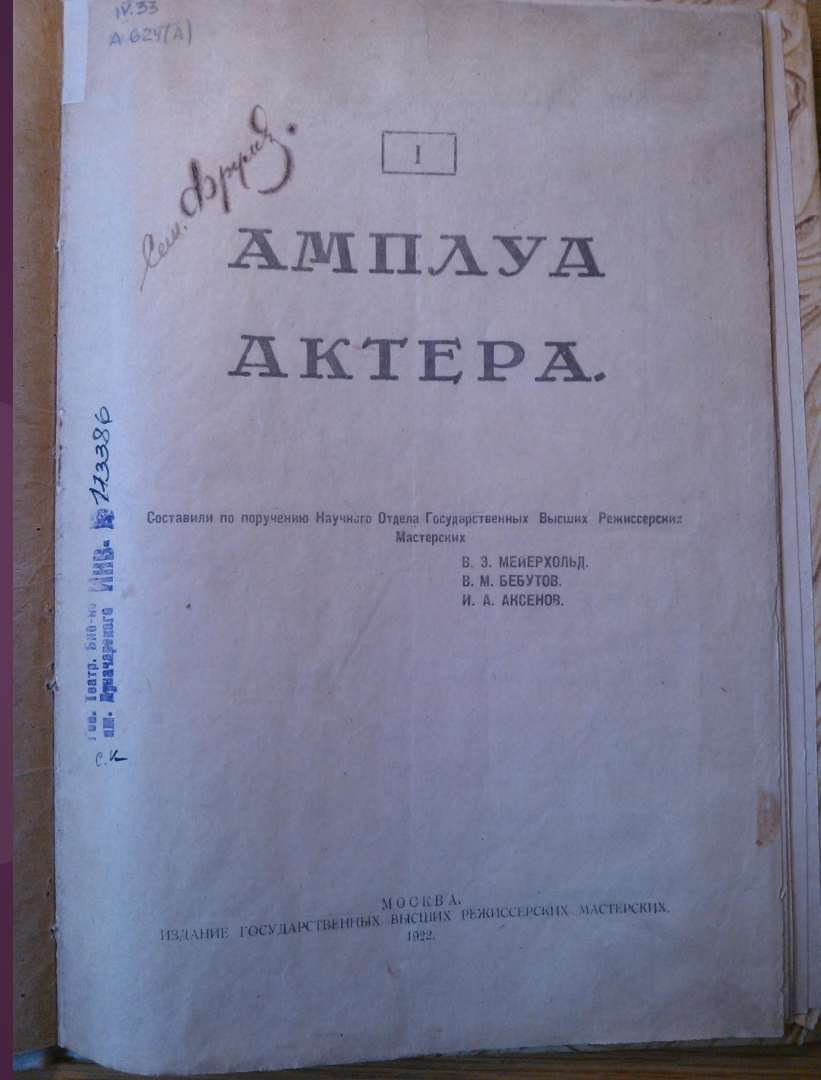
Амплуа в классическом понимании—это определенный род ролей, соответствующий внешним и внутренним данным актера.

Осознание амплуа как эстетической категории театра произошло в начале XX в. Противником театральных амплуа выступил МХТ.

К.С. Станиславский, а за ним М.А.Чехов видели в амплуа театральные штампы и рутинёрство, препятствие для развития актёрской индивидуальности.

Среди сторонников системы амплуа, осознающей её как собственно театральный способ классификации человеческих типов, были Вс.Э.Мейерхольд, Н..Н. Евреинов, А.Р.Кугель и др.

В 1922 году Вс.Мейерхольд, В..Бебутов и И.Аксенов сделали попытку создать вневременную, «вечную» таблицу из семнадцати пар мужских и женских амплуа, с помощью которых возможно охватить весь корпус драматической литературы от античности до современности.



Реакция есть понижение волевого рефлекса по реализации рефлексов мимических и голосовых с подготовкой его к получению нового намерения (переход к новому элементу ИГРЫ).

Актер должен обладать способностью рефлекторной возбудимости. Рефлекторная возбудимость есть сведение до минимума процесса осознания задания („время простой реакции“).

Лицо, обнаружившее в себе наличие необходимых способностей к рефлекторной возбудимости, может быть или стать актером и согласно тем или иным природным физическим данным занимать в театре одно из амплуа: должность определяемую сценическими функциями ей присвоенными (см. стр. 14).

- Первый.*
1. **1-й.** Рост выше среднего. Ноги длинные. Два типа лица: широкое (Мочалов, Каратыгин, Сальвини) и узкое (Ирвинг). Желательен средний объем головы. Шея длинная, круглая. При широких плечах средняя ширина талии и бедер. Большая выразительность рук (кисти). Большие продолговатые глаза, предпочтительно светлые. Голос большой силы, диапазона и богатства тембров. Медиум баритона с тяготением к басу.
- Второй.*
2. **1-й.** Допускается меньший рост, более высокий голос, меньшая подчеркнутость требований, чем к первому герою.
- Первый.*
- 1-й. Рост не ниже среднего, ноги длинные. Выразительные глаза и рот. Голос может быть высоким (тенор). Отсутствие полноты. Средний рост.
- Второй (парасит).*
- 2-й. Меньшая подчеркнутость требований. Допускается ниже средний рост. Отсутствие полноты.
- Первый.*
- 1-й. Рост не выше среднего. Голос безразличен. Тонкая фигура. Большая подвижность глаз и лицевых мышц. Подразительные способности (мимикрия).
- Второй.*
- 2-й. Допустима большая полнота. Возможны неблагоприятия в пропорциях. Требования мимикрии повышены. Несождаемость тембра голоса приемлема.
- Обладание манерой «преувеличенной пародии» (гротеск), химера). Данные для аквилибристики и акробатики.
- Первый.*
- 1-й. Голос или низкий (Шпван в «Анжело»), или высокий (Мелот-Вагнера), Рост желателен средний. Глаза безразличны (допустимо косоглазие). Подвижность лицевых мышц и глаз для «игры на два лица». Неблагополучия в пропорциях допустимы.
- Второй.*
- 2-й. Меньшая подчеркнутость требований, чем к первому.
- Требования приближенно те же, что к первому герою. Большое обаяние и значительность сценической природы. Голос исключительного тембра и богатый модуляциями.

Первый.

1. **ГЕРЦИН**

Второй.

Первый.

2. **БЛЮБЕНИИИ**

Второй (парасит).

Первый.

3. **ПРОКАШК (ЗАТЕВНИИ)**

Второй.

4. **КЛОУИ, ШУТ, ДУРАК, ЭКСЦЕНТРИК**

Первый.

5. **ЗЛОДЕИ и ШИТРИКИ**

Второй.

6. **НЕИЗВЕСТНЫЙ (ШОЗРИИИИ)**

ПРИМЕРЫ РОЛЕЙ.

Сценические функции.

- Первый.*
- Эдгар Варг, Карл Моор, Отелло, Макбет, Леонт, Анжело, Буот, Ипполит, Дантесок, Дон Гарсиа, Дон-Жуан, (Пулман), Борне Годунов.
- Преодоление трагических препятствий) в плане ватетики (алогизм).
- Второй.*
- Эдгар, Паэрт, Вершинин, Мопакин, Кольчачев, Шаховской, Форд, Эрншен, Фридрих фон Тельрамунд, Дмитрий Карамазов.
- Преодоление драматических препятствия в плане самоотвержения (логическом).
- Ромео, Молчалин), Альмавива, Калаф.
- Активное преодоление любовных препятствия в плане лирическом.
- Парсифаль, Тихон (Гроза), Тесман, Карандашев, Освальд, Треллен, Царь Феодор, Алена Карамазов.
- Преодоление любовных препятствия в плане эгическом.
- Хлестаков, Петрушка, Пульчинелла, Арлекин, Яша-лакей, Пенч, Бенедикт, Грашосо, Стенстор, Глумов.
- Игра не губительными препятствиями им же созданными.
- Блехолов, Санчо-Пансо, Ламме Гудзак, Тартарен, Фирс, Чебутыкин, Аркашка, Нахлебник, Вафля, Лепорелло, Станарель, Расплюев, Пенкикулус.
- Игра препятствиями не им созданными.
- Тривкуло, Кларин, оба Гоббо, Могильщики, Шуты, Клоуны и дураки английского и испанского театров. Слуги просцениума.
- Умышленное задержание развития действия разбиванием сценической формы (выведением из плана).
- Яго, Франц Моор, Сальери, Клавдий, Антоний («Зурия» и «Юлий Цезарь»), Эдмунд, Геслер.
- Игра губительными препятствиями им же созданными.
- Василий Шуйский, Смердяков, Шприх, Загоренский, Розенкранц, Гильденштерн, Казарин.
- Игра губительными препятствиями не им созданными.
- Неизвестный («Маскарад» и «Дочь моря»), Граф Монте Кристо, Летучий Голландец, Лозингри, Петруччио, Гер Баст, Граф Траст, Наполеон, Юлий Цезарь, Несчастливцев, Кля, Шут Тантрис.
- Концентрация интриги выведением ее в иной личный план.

Необходимые данные актера.	А М П Л У А.
Требования голоса те же, что для героя. Меньшая подчеркнутость требований физического характера, предъявляемых к герою.	7. НЕПРИБАЯННЫЙ или ОТКЛОНЕН- НЦ (ИПОДИМИЯ).
Рост безразличен. Ноги пропорционально длинные. Голос предпочтительно высокий. Владение фальцетом.	8. ФАТ.
Глубокий бас. Сложение безразлично.	9. МОРАЛИСТ.
Рост и голос, за исключением трагических персонажей (Лир, Мельник) безразличны.	10. ОМЕГЫ (АНТАГОНЫ).
Фигура и голос безразличны. Рост не должен превышать роста лица, с которым он связан.	11. ДРУГ (НАМЕРСНИК).
Долустима полнота. Глубокий бас. Умение владеть фальцетом.	12. АВАСТЛИВЫЙ ВОИН (КАП- ТАН).
Общих требований нет.	13. БЛЮСТИТЕЛЬ ПОРЯДКА (СЕР- РАМАН).
	14. УЧЕНЫЙ (ДОКТОР, МАГ).
	15. ВЕСТНИК.
	16. ТРАВЕСТИ.
	17. СОДЕЙСТВУЮЩИЕ.

ПРИМЕРЫ РОЛЕЙ.	Сценические функции.
Онегин, Арбенин, Печорин, Ставрогин, Царатов, Брочинский, Принц Гарри, Фламиньо, Протасов, Соловей, Гамлет, Жак (Шекспира), Кент, Сехисмундо, Иван Карамазов, Карено.	Концентрация интриги выведением ее в иной величинный план.
Ляэлио, Осрик, Моцарт, Меркуцио, Ренеттило, Барон.	Неумозможное задержание развития действия введением его в личный план.
Даваль-отец, Глостер, Священник. („Пир во время чумы“), Иван Пугачев, Клотальдо.	Умышленное ускорение развития действия введением в него норм морали.
Шейлок, Скупой рыцарь, Фамусов, Полоний, Арнольд, Лир, Мельник, Риголетто, Трибуле.	Активное приложение лично установленных норм поведения к обстановке, созданной выс его воли.
Геранио, Артемида, (см. § 16), Банко.	Поддержка, содействие и побуждение того лица драмы, с которым он связан объяснять свои поступки.
Фальстаф, Боябдил, Скалозуб, воин Плавта.	Осложнение в развитии действия присвоением себе чуждых сценических функций (напр., героя).
Блэква, все Помпеи Шекспира, Содержатель публичного дома („Перикл“), Префект Скриба, Плушкин, Мелведев („На дне“).	Введение в план полицейских норм обстановки, им неподходящей, чем вызывается осложнение в развитии действия.
Доктора Мольера, Болоньи, Б. Шоу, Еругосветлов, Шгокман, Дон-Кихот.	Усищение действия введением в него чужеродного ему толкования.
Воин „Антигона“, Ковкюший „Ипполита“, Патриарх („Юрис Годунов“), Тень („Гамлет“).	Передача событий, протекающих вне сцены.
Прачка Сухово-Кобылина (Смерть Тарелкина). Убийцы, Гуляющие, Воины, Придворные, Гости.	Принятие на себя таких функций главных действующих лиц, какие теми не могут быть выполнены по экономии действия.

Удивительно, как освещённая рамка портала выделяет и увеличивает недостатки и всё смешное в человеке. Актёр, вставши перед рампой, рассматривается в лупу, которая увеличивает во много раз то, что в жизни проходит незаметно.

Это надо помнить. К этому надо быть готовым.

К.С. Станиславский

Вдохновители

Гликерия Николаевна Федотова
(1846—1925)

Огромный талант, сама артистичность, превосходная истолковательница духовной сущности пьес, создательница внутреннего склада и рисунка своих ролей. Она была мастером художественной формы воплощения и блестящим виртуозом в области актёрской техники.



Томмазо Сальвини

(1829 - 1915)

Великий итальянский актёр так называемой «школы переживания»

Искусство Томмазо Сальвини считается высшим достижением итальянского и, более того, всего западноевропейского театра XIX века. Романтическую приподнятость, страстность и героический пафос Сальвини сочетал с глубоким психологизмом, его искусству был присущ скорее реализм.

Неудивительно, что К. С. Станиславский высоко оценил Сальвини.



Знаменитая встреча



Москва. Художественный театр.
MOSCOU. Théâtre des arts.



Здание МХТ в Камергерском переулке, 1900 год.



Мария Лилина



Всеволод Мейерхольд



Василий Качалов



Ольга Книппер



Иван Москвин

Из протокола:

- ★ «Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты»
- ★ «Сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом...»
- ★ «Поэт, артист, художник, портной, рабочий — служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы».
- ★ «Вское нарушение творческой жизни театра — преступление».
- ★ «Опаздывание, лень, каприз, истерия, дурной характер, незнание роли, необходимость дважды повторять одно и то же — одинаково вредны для дела и должны быть искореняемы».

На пути к «системе»

Как обнажить на сцене души актёров настолько, чтобы зрители могли видеть их и понимать то, что в них происходит? Трудная сценическая задача! Её не выполнишь ни жестами, ни игрой рук и ног, ни актёрскими приёмами представлений. Нужны какие-то невидимые излучения творческой воли и чувства, нужны глаза, мимика, едва уловимая интонация голоса, психологические паузы.

Кроме того, надо устранить всё то, что мешает тысячной толпе воспринимать внутреннюю суть

переживаемых ими чувств и мыслей.

- “В злом ищи, где он добрый..”
- Режиссёрская помощь
- Магическое *становится*
- Творческое самочувствие

*“Система” не “поваренная книга”:
понадобилось такое-то блюдо, посмотрел
оглавление, открыл страницу – и готово. Нет.
Это целая культура, на которой надо расти...*

К.С.Станиславский

1. Действие, роль, место и значение действия в искусстве театра. Психофизическая природа действия. Действие и вопросы мастерства актера

- ❖ Вдохновение является лишь по праздникам. Поэтому нужен какой-то более доступный, протоптанный путь, которым владел бы актер, а не такой, который владел бы актером, как это делает путь чувства. Таким путем, которым может легче всего овладеть актер и который он может зафиксировать, является линия физических действий.
- ❖ Когда эти физические действия ясно определяются, актеру останется только физически выполнять их. (Заметьте, я говорю – физически выполнять, а не пережить, потому что при правильном физическом действии переживание родится само собой. Если же идти обратным путем и начать думать о чувстве и выжимать его из себя, то сейчас же случится вывих от насилия, переживание превратится в актерское, а действие выродится в наигрыш.)
- ❖ Такая партитура, или линия, по которой вам следует идти, должна быть проста. Этого мало, она должна удивлять вас своей простотой. Сложная психологическая линия со всеми тонкостями и нюансами вас только запутает. У меня есть эта простейшая линия физических и элементарно-психологических задач и действий. Для того чтобы не запугивать чувства, будем эту линию называть схемой физических задач и действий
- ❖ Каждое физическое действие должно быть активным действием, ведущим к достижению какой-либо цели, точно так же, как и каждая фраза, произнесенная на сцене: “Да не будет слово твое пусто и молчание твое бессловесно”
- ❖ Чем трагичнее место, тем больше оно нуждается в физической, а не психологической задаче. Почему? Потому что трагическое место трудно, а когда актеру трудно, он легче сходит с рельс и идет по линии наименьшего сопротивления, то есть переходит на штамп. Психологическая задача разлетается, как дым, тогда как физическая задача материальна, ощутима, ее легче зафиксировать, легче найти, вспомнить в критический момент
- ❖ Дом кладут по кирпичу, а роль складывают по маленьким действиям. Нужно так занять свое внимание на сцене, чтобы не давать ему засасываться в зрительный зал. Актеру должно быть некогда отвлекаться и бояться. Наша техника в том, чтобы заинтересовать себя ролью в публичном одиночестве

2. Слово. Словесное действие. Речь на сцене

- ❖ Говорить – значит действовать. Эту-то активность дает нам задача внедрять в других свои видения. Неважно, увидит другой или нет. Об этом позаботятся матушка-природа и батюшка-подсознание. Ваше дело – хотеть внедрять, а хотения порождают действия
- ❖ Мысль нужно говорить целиком, а убедительно ли она прозвучала или нет, об этом может судить только ваш партнер. Вот вы по его глазам, по их выражению и проверяйте, добились ли вы какого-нибудь результата или нет. Если нет, изобретайте тут же другие способы, пускайте в ход другие виденья, другие краски. Судья того, что я делаю на сцене правильно или неправильно, – только партнер. Сам я не могу судить об этом. А главное, работая над ролью, развивайте эти виденья в себе
- ❖ Прошу всех обратить внимание, что в жизни, когда мы слушаем своего собеседника, в нас самих в ответ на все, что нам говорят, всегда идет такой внутренний монолог по отношению к тому, что мы слышим. Актеры же очень часто думают, что слушать партнера на сцене – это значит уставиться на него глазами и ни о чем в это время не думать. Сколько актеров “отдыхают” во время большого монолога партнера по сцене и оживляются к последним словам его, в то время как в жизни мы ведем всегда внутри себя диалог с тем, кого слушаем
- ❖ Заставить партнера видеть все вашими глазами – вот основа речевой техники

3. Роль и место техники в искусстве актера. В чем заключается мастерство актера. О технике работы над ролью

- ❖ У нашей артистической природы существуют свои творческие законы. Они обязательны для всех людей, всех стран, времен и народов. Сущность этих законов должна быть постигнута. Она должна быть положена в основу школьной программы и изучена во всех подробностях. Это единственный путь для создания мастеров искусства. Все великие артисты, сами того не подозревая, подсознательно шли в своем творчестве этим путем. Скажут, что такой путь труден. Нет, гораздо труднее насиловать свою природу. Несравненно легче следовать естественным ее требованиям
- ❖ Сознание часто дает направление, в котором подсознательная деятельность должна работать. Этим свойством природы мы широко пользуемся в нашей психотехнике. Оно дает возможность выполнять одну из главных основ нашего направления искусства: через сознательную психотехнику создавать подсознательное творчество артиста
- ❖ Уходя из жизни, я хочу передать вам основы этой техники. Их нельзя передать ни на словах, ни в письменном изложении. Они должны быть изучены в практической работе. Если мы добьемся хороших результатов и вы поймете эту технику, то будете распространять и непременно развивать ее дальше

Наши глубокие душевные тайники только тогда широко раскрываются, когда внутренние и внешние переживания артиста протекают по всем установленным для них законам, когда нет абсолютно никаких насилий, никаких отклонений от нормы, когда нет штампов, условностей и проч. Словом, когда все правда, до пределов распро-ультранатуральности.

К.С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма.

Работа актёра над ролью

1. О последовательности (порядке) в работе над ролью
2. Об анализе пьесы и роли
3. Сверхзадача роли; логика действия; сквозное действие; линия действия; “действенный стержень” роли
4. О практическом содержании репетиций
5. Об образе. О характерности. О гриме и костюме



... искусство казалось мне то лёгким, то трудным, то восхитительным, то нестерпимым, то радостным, то мучительным. И я не ошибался тогда. Нет большей радости, как быть у себя дома на сцене, и нет ничего хуже, как быть гостем на ней. Нет ничего мучительнее обязанности во что бы то ни стало воплощать чужое, смутное, вне себя пребывающее. И по настоящее время эти противоречия то радуют, то терзают меня.

К. С. Станиславский