



СОВРЕМЕННЫЕ АКТЕРСКИЕ ТЕХНИКИ

Белорусский государственный
университет культуры и искусств

Автор

доц. каф. менеджмента СКД

Калашникова А.В.

ЛІЧБЫ І ФАКТЫ Ё КАНТЭКСЦЕ НАЦЫЯНАЛЬнай ТЭАТРАЛЬнай ПРЭМІІ (2011г.)

Міністр культуры Рэспублікі Беларусь Павел Латушка агучыў журналістам канкрэтныя лічбы і факты, датычныя працы тэатраў краіны.

У Беларусі дзейнічае 28 дзяржаўных тэатраў у сістэме Міністэрства культуры рэспублікі: 2 музычныя, 19 драматычных, 7 лялечных.

За год праходзіць каля 9000 паказаў, у тым ліку 5000 спектакляў дэманструюцца на стацыянарных пляцоўках. Штогод публіка наведвае 130 прэм'ер.

З 1 студзеня 2011 года ўдвая павялічыліся фінансавыя сродкі, што выдаткоўваюцца на новыя спектаклі, а з рэспубліканскага бюджэту цяпер могуць фінансавацца і праекты прыватных труп.

У рэспубліцы дзейнічаюць 6 міжнародных фестываляў: "Белая вежа" (Брэст), "Панарама" (Мінск), "Тэатральны тыдзень з "Белгазпрамбанкам" (Мінск), Фестываль нацыянальнай драматургіі (Бабруйск), "Славянскія тэатральныя сустрэчы" (Гомель), "M@rt.кантакт" (Магілёў).

На дадзены момант працуе Праграма развіцця дзяржаўных тэатраў. У планы рэканструкцыі ўключаны 24 тэатры, у тым ліку 4- рэспубліканскія, 20 - камунальнай формы уласнасці. Толькі ў 2004- 2010 гг. на рэканструкцыю тэатраў было асвоена 400 млрд. рублёў, а да 2011-га лічба мае ўзрасці да 470 млрд.

Штогод айчынным тэатрам здзяйсняюць амаль 30 замежных гастрольных паездак.



«ВСЯ ЖИЗНЬ ТЕАТР - ВСЕ ЛЮДИ В НЕМ АКТЕРЫ»

АКТЕР (франц. acteur, от лат. actor —
исполнитель, активный -
действовать)

АРТИСТ (франц. artiste, от лат. ars
— искусство)

СПЕКТАКЛЬ (франц. spectacle, от
лат. — spectaculum — зрелище),
произведение театрального искусства

АМПЛУА (от франц.— *применение*)



АКТЕРСКИЕ ТЕХНИКИ

АКТЕРСКИЕ ТЕХНИКИ - это комплекс навыков (голосоведения, пластической выразительности, психофизической и эмоциональной подвижности), способствующих созданию сценического образа и эффективному выполнению социальных ролей в жизни человека.



Эффективность владения актерскими техниками определяет степень успешного функционирования личности в разных ситуациях ПУБЛИЧНОСТИ



ВОПРОСЫ

1. Понятия «актер» и «артист» и амплуа как театральная классификация
2. Применение актерских техник: образ и имидж в современном социокультурном пространстве
3. Актерские техники базис коммуникативной компетентности
4. Актерская специализация или профессиональный статус
5. Актерские системы и их эволюция
6. Постдраматический театр и Театр Будущего
7. М. Чехов и его актерские техники
8. Техника речевой деятельности - как основа актерской техники
9. «Ролевая игра» как творческий метод освоения актерских техник
10. Развитие белорусской актерской школы

АКТЕРСКИЕ ТЕХНИКИ НАХОДЯТСЯ В ТЕСНОЙ ЗАВИСИМОСТИ ОТ АМПЛУА АКТЕРА И ЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СТАТУСА (СПЕЦИАЛИЗАЦИИ)

АМПЛУА (от франц. emploi - роль),

- 1) 1) театральная классификация, узаконивающая и регулирующая в театральной практике соответствие определенных психофизических данных актера, стиля игры - его роли;
- 2) 2) один из способов типизации (наряду с маской и характером) в драматургии.

НЕОБХОДИМЫЕ ДАННЫЕ АКТЕРА

АМПЛУА

ПРИМЕРЫ РОЛЕЙ

СЦЕНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ

1-я. Рост выше среднего, ноги длинные, голова небольшая, исключительная выразительность кистей рук. Большие миндалевидные глаза. Два типа лица: Дузе, Сара Бернар. Шея круглая и длинная. Ширина бедер не должна слишком превосходить ширину плеч. Голос большой силы и диапазона, разговорный медиум с тяготением к контральто, богатство тембров.

1. ГЕРОИНЯ

1-я. Принцесса Турандот (Шиллера), Электра (Софокла), Царь-Девница, Клеопатра, Инфант Фернандо (Коваленской), Федра, Жанна д'Арк, Гамлет (Сары Бернар), Орленок, Медея, Леди Макбет, Мария Стюарт, Фру Ингер, Йордис.

Преодоление трагических препятствий в плане патетики (алогизм).

2-я. Допускается меньший рост, более высокий голос, меньшая подчеркнутость требований в первого.

2-я. Порция, Имогена, Магда, Нора, Амалия, Леди Мильтфорд, Корделия, Софья Павловна, Купава, Розалинда.

Преодоление любовных препятствий в плане этическом.

1-я. Рост не ниже среднего, ноги длинные для переодеваний, выразительные глаза и рот. Голос может быть высоким (сопрано). Не слишком развитой бюст.

2. ВЛЮБЛЕННАЯ

1-я. Дездемона, Джульетта, Федра (Еврипида), Офелия, Юлия (Островского), Нина ("Маскарад").

Активное преодоление любовных препятствий в плане лирическом.

2-я. Меньшая подчеркнутость требований. Допускается малый рост. Отсутствие полноты.

2-я. Аксюша, Соня (Чехова), Целия, Бьянка, Тэа, Дагни (Ибсен), Элиза, Анжелика (Мольера), влюбленные.

Преодоление любовных препятствий в плане этическом.

1-я. Рост не выше среднего, голос безразличен, тонкая фигура. Большая подвижность глаз и лицевых мышц. (мимикрия)..

3. ПРОКАЗНИЦА

1-я. Бетси (Толстого), Туанетта, Дорина, Турандот, Лариса, Елена (Еврипид), Лиза, Беатриса, Праксагора, Мирандолина, Лиза Дулиттль, Лизистрата, Катарина, Мисс Форд.

Игра негубительными препятствиями. ею же созданными.

ЦИМБАЛОВА С.И. (ДИССЕРТАЦИЯ
“ЭВОЛЮЦИЯ АКТЕРСКОГО АМПЛУА НА РУССКОЙ
СЦЕНЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА”)

ОТМЕЧАЛА, ЧТО РУССКИЙ ТЕАТР ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ ПРИНЯТО
РАССМАТРИВАТЬ КАК ТЕАТР АКТЕРА. ЭТО
ОЗНАЧАЕТ, ЧТО СРЕДИ МНОГОЧИСЛЕННЫХ
СВЯЗЕЙ, СКРЕПЛЯЮЩИХ РАЗНОРОДНЫЕ ЧАСТИ
СПЕКТАКЛЯ, СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИМИ
ЯВЛЯЮТСЯ ИМЕННО ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ
АКТЕРОМ И ЕГО СЦЕНИЧЕСКОЙ РОЛЬЮ.
КАТЕГОРИЯ «АМПЛУА» — ИНСТРУМЕНТ ДЛЯ
ОПИСАНИЯ ТАКОГО РОДА ТВОРЧЕСКИХ
ОТНОШЕНИЙ, ВЫРАБОТАННЫЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ
ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКОЙ

ГЛАВЫ

«ПРОТАГОНИСТЫ», «МАСКИ», «ХАРАКТЕР И АМПЛУА»



Театральные персонажи-маски

ПОНЯТИЯ «АКТЕР» И «АРТИСТ» И КЛАССИФИКАЦИЯ АКТЕРСКИХ АМПЛУА

В книге К.С. Станиславского «Становление речи» классификация амплуа	В книге Коханенко А.И. «Имидж рекламных персонажей»
<i>мужские амплуа</i> распространенные до начала XX века в России ■ фат; ■ простак; ■ резонер; ■ любовник; ■ герой; ■ комик. <i>Женские амплуа</i> ■ комическая старушка; ■ гранд-дама; ■ травести; ■ инженерю; ■ героиня; ■ субретка.	<i>Хостес-модель.</i> <i>Конкурсная модель.</i> 1) <i>Манекенщица:</i> 1.1. евро, 1.2. этнос, 1.3. славянки; 2) <i>универсальная модель</i> (манекенщица и фотомодель); 3) <i>фотомодель:</i> 3.1. каталожная модель, 3.2. характерная модель, 3.3. возрастная модель, 3.4. полная модель, 3.5. эдиториал-модель, 3.6. лицо фирмы, 3.7. гламур-модель, 3.8. парт-модель; 4) <i>хостес-модель.</i>

«Вся жизнь театр -все люди в нем актеры»

ОБРАЗ

**Большинство отечественных специалистов
слово «образ» переводят как**

1. **Внешний вид, облик, наружность, внешность...**
2. **Живое, наглядное представление о ком-либо, возникающее в мыслях...**
3. **Форма восприятия сознанием явлений объективной действительности...**
4. **Обобщённое художественное явление, облечённое в форму...**
5. **Характер, склад, направление чего-либо..**
6. **Способ, средство...**

ОБРАЗ КАК ИМИДЖ

ОБРАЗ = *Персональные*
характеристики + *Социальные*
характеристики + *Символические*
характеристики

ПРИМЕНЕНИЕ АКТЕРСКИХ ТЕХНИК: АМПЛУА И СОВРЕМЕННОЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО

- ▣ Амплуа лежит в основе разработки артистических ИМИДЖЕЙ на эстраде (шоу-бизнесе)
- ▣ Модельном бизнесе
- ▣ В работе актерских агентств
- ▣ АКТЕРСКИЕ техники в деловой коммуникации
- ▣ Образовательные ТРЕНИНГИ по коммуникативной компетентности
- ▣ АРТ-терапии
- ▣ Политическом PR
- ▣ Самоменеджменте
- ▣ Самоактуализации (стремлении к совершенству)
- ▣ Подготовке к восприятию искусства
- ▣ Овладение социальными ролями в семье
- ▣ Социализации

СТРУКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ИМИДЖА

♦ **Архетипы.** Имидж базируется на архетипах, древнейших образованиях, находящихся в человеческом бессознательном (глубинной психологии, содержащей образы, чувства, ассоциации, телесные ощущения и т.д.). В психологии К. Юнга в качестве основных архетипических фигур называются мать, отец, дитя, девушка, правитель, священнослужитель, врач и учитель. К. Юнг предлагает также четыре основных женских и мужских архетипа - физически привлекательный мужчина и женщина; роковая женщина и романтический мужчина; мать с ребенком и деятельный мужчина, мудрый старец и мудрая старушка. Все перечисленные образы активно используются сегодня в рекламе.

♦ **Культурные и социальные типы, роли.** Они связаны с архетипами, но являются более конкретными. В литературе можно встретить множество типажей, которые характерны для определенной культуры и абсолютно непонятны для другой. В этом и есть корень культурологической и национальной специфики стереотипов.

♦ **Личностные особенности субъекта.** Для построения эффективного имиджа необходимо провести диагностику личности на предмет выявления выгодных, сильных сторон, которые лягут в основу имиджа, и тех, которые должны быть скорректированы.

♦ **Культурологический и социальный контекст.** Применительно к имиджу имеется в виду его востребованность обществом и актуальность. Те исторические типы, которые представлены в одной культуре, могут не быть известны в другой, а, следовательно, качества, заимствованные для имиджа личности у инородного персонажа, могут оказаться вне культурного контекста и, соответственно, иметь мало шансов на победу.

Каждый человек взаимодействует с внешним миром и внутренним психическим материалом посредством двух основных способов - **идентификации и проекции**.



СОЗДАНИЕ ОБРАЗА ЗВЕЗДЫ (ПОП-ИМИДЖА)

В ситуации создания поп-имиджа происходит рождение конкретного символа (с конкретными пристрастиями, внешностью, паттернами поведения и т. д.), что сопровождается:

- ❖ *принципиальной ориентацией на потребности самого зрителя, на то, что он хочет увидеть*
- ❖ *стёртостью лишней информации о своей личной жизни, заработках и т.д.*
- ❖ *усиленным вниманием к внешности и внешней стороне события, эпатажу аудитории*
- ❖ *яркостью вводимой информации (речь идёт о противопоставленной обыденной информации, вводимой самым зрелищным образом)*
- ❖ *использованием нетрадиционной коммуникации типа слухов и скандалов*
- ❖ *отбором разнообразного символизма с целью привлечения максимальной аудитории*

ФРИКИ



Майкл Джексон олицетворял собой
неясность образа -- Человека Будущего --
неопределённой расы, возраста и
неопределённого пола, способного
размножаться, пожалуй, только
клонированием.

Артём Троицкий

АКТЕРСКИЕ ТЕХНИКИ В ДЕЛОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

Тренинг

развивает навыки успешного и эффективного пребывания в ситуации Публичности (значимого взаимодействия с другими людьми) - выступление перед аудиторией, продажа, презентация, собеседование, совещание, переговоры, интервью для СМИ, телеэфир.

Основой программ стали концептуально переосмысленные и адаптированные для людей бизнеса техники обучения профессиональных артистов:
Актерское мастерство и Техника речи

Цели тренинга:

- обучить искусству эффективного общения с различными аудиториями и в разных ситуациях,
- выработать навык удерживать внимание собеседника или слушателя в течение необходимого времени,
- овладеть навыками раскрепощения и перевоплощения, эмоциональной активности и подвижности;
- уметь попадать в «зону комфорта» своего собеседника, а главное - самому создавать комфортную среду для общения;
- построить внятную, логическую, грамотную, эмоционально окрашенную, выразительную и заразительную речь;
- овладев возможностями вербальной и невербальной (голос, язык тела) коммуникации, в конечном итоге - убеждать и побуждать к активным действиям!

МЕТОДИКА ТРЕНИНГА:

ПРАКТИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ, РОЛЕВЫЕ ИГРЫ, ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ И ГРУППОВЫЕ ЗАДАНИЯ, ДИСКУССИИ, ВИДЕОСЪЕМКА И АНАЛИЗ ВИДЕОЗАПИСИ.

Программа тренинга:

Модель идеальной коммуникации;
Два ресурса эффективности в ситуации Публичности;
Две стратегии взаимодействия с внешним миром;
Пирамида логических уровней;
Формат конечного результата;
Конструктивная обратная связь (что говорю себе и другим, насколько это мотивирует);
Внутреннее раскрепощение;
Снятие зажимов (управление мышцами лица и тела);
Язык тела (моторика, жесты, личное пространство);
Магические возможности голоса (мелодика, тембр, полнота звучания);
Дикция и артикуляция, дыхание;
Эмоциональное окрашивание речи;
Навык вхождения в состояние активной сосредоточенности, удержания одновременно большого количества объектов внимания;
Три круга внимания;
Технологические приемы привлечения внимания;
Активное слушание;
Взаимодействие с партнером (умение сосредоточиться на партнере, физическое и словесное взаимодействие с партнером, ощущение партнера, воздействие на партнера, умение открываться, работа в команде);
Доверие и ответственность;
Конфликты - причины их появления, конструктивное поведение для их погашения, а лучше - невозникновения;
Основы ведения диалога;
Понимание составляющих, приводящих к успеху и неудаче контакта с другими;
Преодоление психологических барьеров, страхов и волнения;
Выработка рабочего самочувствия, работа с энергией;
Приемы релаксации и концентрации.



АКТЕРСКАЯ СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ ИЛИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ СТАТУС

Профессиональный театральный актер (высшее или незаконченное высшее актерское образование)

Кино-актер

Актер-любитель (самодеятельность, практик, начинающий)

Рекламная (Фотомодель) модель подиума (модельная подготовка, опыт работы моделью)

Артист эстрады/Вокалист/Танцовщик/Артист цирка

Телеведущий (новостей, диктор, ведущий развлекательных программ, комментатор

Участник реалиит-шоу

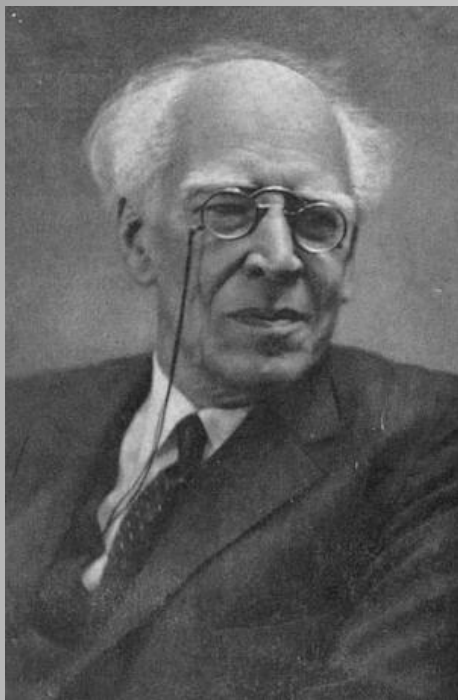
Диктор озвучания

Радиоведущий

Актер-каскадер

Ведущий культурно-досуговых программ (конференс, комментатор, персонифицированный и др.)

Синтетический актер



КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ СТАНИСЛАВСКИЙ (1863-1938)

Система Станиславского

— теория сценического искусства,
методика актёрской техники.

Разработана русским режиссёром,
актёром, педагогом и театральным
деятелем Константином Сергеевичем
Станиславским

в период с 1900 по 1910 гг.

СІСТЭМА К.С. СТАНІСЛАЎСКАГА - СІСТЭМА РЭАЛІСТЫЧНАГА ТЭАТРА, ЯКАЯ АХОПЛІВАЕ ШЫРОКАЕ КОЛА ПРАБЛЕМ ТВОРЧАГА ЖЫЦЦЯ ТЭАТРА...

Яна звязвае ў адзінае пытанні

- тэорыі тэатра,
- этыкі акцёра і рэжысёра,
- унутранай знешняй тэхнікі акцёра

Р.Л. Бузук

Система

описана в книге К. С. Станиславского
«Работа актёра над собой» (1938 год)

В СИСТЕМЕ ВПЕРВЫЕ РЕШАЕТСЯ ПРОБЛЕМА СОЗНАТЕЛЬНОГО ПОСТИЖЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА СОЗДАНИЯ РОЛИ, ОПРЕДЕЛЯЕТ ПУТИ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ АКТЁРА В ОБРАЗ.

ЦЕЛЬЮ является достижение полной психологической достоверности актёрских работ.

В ОСНОВЕ ЛЕЖИТ РАЗДЕЛЕНИЕ АКТЁРСКОЙ ИГРЫ НА ТРИ ТЕХНОЛОГИИ:
РЕМЕСЛО, ПРЕДСТАВЛЕНИЕ И ПЕРЕЖИВАНИЕ.

РЕМЕСЛО ПО СТАНИСЛАВСКОМУ ОСНОВАНО НА ПОЛЬЗОВАНИИ ГОТОВЫХ ШТАМПОВ, ПО КОТОРЫМ ЗРИТЕЛЬ МОЖЕТ ОДНОЗНАЧНО ПОНЯТЬ, КАКИЕ ЭМОЦИИ ИМЕЕТ В ВИДУ АКТЁР.

ИСКУССТВО **ПРЕДСТАВЛЕНИЯ** ОСНОВАНО НА ТОМ, ЧТО В ПРОЦЕССЕ ДЛИТЕЛЬНЫХ РЕПЕТИЦИЙ АКТЁР ИСПЫТЫВАЕТ ПОДЛИННЫЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ, КОТОРЫЕ АВТОМАТИЧЕСКИ СОЗДАЮТ ФОРМУ ПРОЯВЛЕНИЯ ЭТИХ ПЕРЕЖИВАНИЙ, НО НА САМОМ СПЕКТАКЛЕ АКТЁР ЭТИ ЧУВСТВА НЕ ИСПЫТЫВАЕТ, А ТОЛЬКО ВОСПРОИЗВОДИТ ФОРМУ, ГОТОВЫЙ ВНЕШНИЙ РИСУНОК РОЛИ.

ИСКУССТВО **ПЕРЕЖИВАНИЯ** — АКТЁР В ПРОЦЕССЕ ИГРЫ ИСПЫТЫВАЕТ ПОДЛИННЫЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ, И ЭТО РОЖДАЕТ ЖИЗНЬ ОБРАЗА НА СЦЕНЕ.

Разделы системы:

РАБОТА АКТЕРА НАД СОБОЙ,
РАБОТА АКТЕРА НАД РОЛЬЮ,
ВОПРОСЫ РЕЖИССУРЫ,
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СИСТЕМЫ,
ВОПРОСЫ ЭТИКИ АКТЕРА

К.С. Станиславский

РАБОТА АКТЕРА НАД СОБОЙ

ДЕЙСТВИЕ, РОЛЬ, МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ ДЕЙСТВИЯ В ИСКУССТВЕ ТЕАТРА

О ПРОСТЕЙШИХ ФИЗИЧЕСКИХ ЗАДАЧАХ, ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЯХ И "СХЕМЕ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ"

"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"

О РОЖДЕНИИ ПЕРЕЖИВАНИЯ ОТ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ

"КОГДА ЭТИ ФИЗИЧЕСКИЕ ДЕЙСТВИЯ ЯСНО ОПРЕДЕЛЯЮТСЯ,
АКТЕРУ ОСТАНЕТСЯ ТОЛЬКО ФИЗИЧЕСКИ ВЫПОЛНЯТЬ ИХ.
(ЗАМЕЬТЕ, 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.)"

К.С. Станиславский

РАБОТА АКТЕРА НАД РОЛЬЮ

ПОСТЕПЕННОЕ УЯСНЕНИЕ СКВОЗНОГО ДЕЙСТВИЯ

“ОПРЕДЕЛЕНИЕ “ЗАДАЧИ”, “СКВОЗНОГО ДЕЙСТВИЯ”, “ЗЕРНА” РОЛИ – ЭТО ВСЕ НЕ ДЕЛАЕТСЯ СРАЗУ, А ЯВЛЯЕТСЯ РЕЗУЛЬТАТОМ ДОЛГИХ ПОИСКОВ, РАЗРЕШЕНИЯ СНАЧАЛА ПРОСТЕЙШИХ, СОВЕРШЕННО ОЧЕВИДНЫХ “ЗАДАЧ” РОЛИ. ДАЛЕЕ, ИДЯ ОТ ОДНОГО ЭПИЗОДА К ДРУГОМУ, АКТЕР ПОСТЕПЕННО УЯСНЯЕТ ДЛЯ СЕБЯ ВСЮ ЛИНИЮ СВОЕГО ПОВЕДЕНИЯ, СВОЕЙ БОРЬБЫ, ЕЕ ЛОГИКУ НА ВСЕМ ПРОТЯЖЕНИИ ПЬЕСЫ. ЭТА ЛИНИЯ ДОЛЖНА БЫТЬ НЕПРЕРЫВНОЙ В СОЗНАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЯ. ОНА НАЧИНАЕТСЯ ДЛЯ АКТЕРА ЗАДОЛГО ДО НАЧАЛА ПЬЕСЫ, КОНЧАЕТСЯ ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЕЕ И НЕ ПРЕРЫВАЕТСЯ В МОМЕНТЫ ОТСУТСТВИЯ ЕГО ДНА СЦЕНЕ. ВОПЛОЩЕНИЕ ЕЕ ДОЛЖНО БЫТЬ ЧЕТКИМ, ЯСНЫМ, НЕ ВЫЗЫВАЮЩИМ НЕНУЖНЫХ СОМНЕНИЙ, ПРЕДЕЛЬНО ПРАВДИВЫМ, ОРГАНИЧНЫМ”.

ВОПРОСЫ ЭТИКИ АКТЕРА

О КОЛЛЕКТИВНОСТИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА, ОБ ОТНОШЕНИИ К ИСКУССТВУ, К ТЕАТРУ, К ТОВАРИЩАМ ПО РАБОТЕ.

“УЧИТЕСЬ СЛУШАТЬ, ПОНИМАТЬ И ЛЮБИТЬ ЖЕСТОКУЮ ПРАВДУ О СЕБЕ”.

УСЛОВИЯ ПЛОДОТВОРНОЙ КОЛЛЕКТИВНОЙ РАБОТЫ В ТЕАТРЕ

“НЕОБХОДИМЫ ВЗАИМНАЯ УСТУПЧИВОСТЬ И ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ ОБЩЕЙ ЦЕЛИ. ЕСЛИ АРТИСТ ВНИКАЕТ В МЕЧТЫ ХУДОЖНИКА, РЕЖИССЕРА ИЛИ ПОЭТА, А ХУДОЖНИК И РЕЖИССЕР В ЖЕЛАНИЯ АРТИСТА, – ВСЕ И ДЕЛ ПРЕКРАСНО. ЛЮДИ, ЛЮБЯЩИЕ И ПОНИМАЮЩИЕ ТО, ЧТО ОНИ ВМЕСТЕ СОЗДАЮТ, ДОЛЖНЫ УМЕТЬ СТОЛКОВАТЬСЯ. СТЫД ТЕМ ИЗ НИХ, КТО НЕ УМЕЕТ ЭТОГО ДОБИТЬСЯ, КТО НАЧИНАЕТ ПРЕСЛЕДОВАТЬ НЕ ОСНОВНУЮ, ОБЩУЮ, А ЛИЧНУЮ, ЧАСТНУЮ ЦЕЛЬ, КОТОРУЮ ОН ЛЮБИТ БОЛЬШЕ, ЧЕМ САМОЕ КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО. ТУТ СМЕРТЬ ИСКУССТВУ, И НАДО ПРЕКРАЩАТЬ РАЗГОВОР О НЕМ”.

СИЛА ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА – В КОЛЛЕКТИВНОСТИ

“ЛЮБИТЕ ИСКУССТВО В СЕБЕ, А НЕ СЕБЯ В ИСКУССТВЕ”.

“УМЕЙТЕ ЛЮБИТЬ ИСКУССТВО В СЕБЕ, А НЕ СЕБЯ В ИСКУССТВЕ. ЕСЛИ ВЫ БУДЕТЕ ЭКСПЛУАТИРОВАТЬ ИСКУССТВО, ОНО ВАС ПРЕДАСТ; ИСКУССТВО ОЧЕНЬ МСТИТЕЛЬНО. ПОВТОРЯЮ ВАМ ЕЩЕ РАЗ: ЛЮБИТЕ ИСКУССТВО В СЕБЕ, А НЕ СЕБЯ В ИСКУССТВЕ – ЭТО ДОЛЖНО БЫТЬ ВАШЕЙ РУКОВОДЯЩЕЙ НИТЬЮ. НЕ ТЕАТР СУЩЕСТВУЕТ ДЛЯ ВАС, А ВЫ ДЛЯ ТЕАТРА.

НЕТ ВЫСШЕГО НАСЛАЖДЕНИЯ, ЧЕМ РАБОТА В ИСКУССТВЕ, НО ОНА ТРЕБУЕТ ЖЕРТВ”.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СИСТЕМЫ

ОБ ИДЕЙНОСТИ, СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ, ОБЩЕСТВЕННОМ НАЗНАЧЕНИИ ИСКУССТВА, О ВОСПИТАТЕЛЬНЫХ ЗАДАЧАХ ТЕАТРА

“ДЕЛО АКТЕРА - ВОСПИТЫВАТЬ ПУБЛИКУ”.

”ОБЛАДАЯ БОЛЬШОЙ СИЛОЙ ДУХОВНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ТОЛПУ, ТЕАТР ПОЛУЧАЕТ КРУПНОЕ ОБЩЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ, ЕСЛИ С ЕГО ПОДМОСТКОВ ПРОПОВЕДУЮТ ВОЗВЫШЕННЫЕ МЫСЛИ И БЛАГОРОДНЫЕ ЧУВСТВА.

ОН МОЖЕТ С ТОЙ ЖЕ СИЛОЙ ПРИНЕСТИ БОЛЬШОЙ ВРЕД ОБЩЕСТВУ, ЕСЛИ С ЕГО ПОДМОСТКОВ БУДУТ ПОКАЗЫВАТЬ ТОЛПЕ ПОШЛОСТЬ, ЛОЖЬ И ПРЕДРАССУДОК”.

“НЕ БУДЕМ ГОВОРИТЬ, ЧТО ТЕАТР - ШКОЛА. НЕТ, ТЕАТР - РАЗВЛЕЧЕНИЕ.

НАМ НЕВЫГОДНО УПУСКАТЬ ИЗ НАШИХ РУК ЭТОГО ВАЖНОГО ДЛЯ НАС ЭЛЕМЕНТА. ПУСТЬ ЛЮДИ ВСЕГДА ХОДЯТ В ТЕАТР, ЧТОБЫ РАЗВЛЕКАТЬСЯ. НО ВОТ ОНИ ПРИШЛИ, МЫ ЗАКРЫЛИ ЗА НИМИ ДВЕРИ, НАПУСТИЛИ ТЕМНОТУ И МОЖЕМ ВЛИВАТЬ ИМ В ДУШУ ВСЕ, ЧТО ЗАХОТИМ”.

“ПУБЛИКА ИДЕТ В ТЕАТР ДЛЯ РАЗВЛЕЧЕНИЯ И НЕЗАМЕТНО ДЛЯ СЕБЯ ВЫХОДИТ ИЗ НЕГО ОБОГАЩЕННАЯ НОВЫМИ МЫСЛЯМИ, ОЩУЩЕНИЯМИ И ЗАПРОСАМИ БЛАГОДАРЯ ДУХОВНОМУ ОБЩЕНИЮ С НЕЙ АВТОРОВ И АРТИСТОВ ОТ СЦЕНИЧЕСКИХ ПОДМОСТКОВ.

К.С. СТАНИСЛАВСКИЙ

ДЕЙЛ АНДЕРСОН «МИР ТЕАТР-БУДЬ АКТЕРОМ!»
СТАНИСЛАВСКИЙ ПРЕДВОСХИТИЛ ИДЕИ
АЛЬТЕРНАТИВНОЙ МЕДИЦИНЫ 21 ВЕКА
НОВЫЙ ПОДХОД К ОТКРЫТИЯМ ПСИХОИММУНОЛОГИИ





ВАХТАНГОВ ЕВГЕНИЙ БАГРАТИОНОВИЧ (1883-1922)

РЕЖИССЕР, АКТЕР, ПЕДАГОГ

практически доказал, что «открытые его учителем Станиславским законы органического поведения человека на сцене приложимы к искусству любого эстетического направления» и к новым сценическим условиям, продиктованным масштабом революционных событий.

Вахтангов создал новое театральное направления «фантастического реализма».

ИСКУССТВО АКТЕРА В ТЕАТРАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ ВАХТАНГОВА

СВОЕГО АКТЕРА ВАХТАНГОВ ОБРЕЛ В ЛИЦЕ МИХАИЛА ЧЕХОВА, В КОТОРОМ ВИДЕЛ СОЮЗНИКА СВОИМ ИДЕЯМ. ВАХТАНГОВ УТВЕРЖДАЕТ ПРИОРИТЕТ ЛИЧНОСТИ АКТЕРА НАД СОЗДАВАЕМОМ ИМ ОБРАЗОМ.

ПОСЛЕДНИЙ СПЕКТАКЛЬ ВАХТАНГОВА *ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ* К.ГОЦЦИ (1922) ДО СИХ ПОР ВОСПРИНИМАЕТСЯ КАК САМЫЙ ЗНАКОВЫЙ. *ТУРАНДОТ* ПРИ ВСЕЙ ДАЛЕКОСТИ ОТ РЕВОЛЮЦИИ ЗВУЧАЛА КАК «ГИМН ПОБЕДИВШЕЙ РЕВОЛЮЦИИ».

РЕЖИССЕРА ВЕЛА К НОВОЙ ЭСТЕТИКЕ НЕ ИНТУИЦИЯ, А ЧЕТКОЕ ПОНИМАНИЕ ЦЕЛИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА, КОТОРОЕ ОН РАССМАТРИВАЛ В ТЕСНОЙ СВЯЗИ С РЕВОЛЮЦИОННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ. «ЭТА РЕВОЛЮЦИЯ ТРЕБУЕТ ОТ НАС ХОРОШИХ ГОЛОСОВ, СЦЕНИЧНОСТИ, ОСОБОГО ТЕМПЕРАМЕНТА И ВСЕГО ПРОЧЕГО, ЧТО ОТНОСИТСЯ К ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ».

ВАХТАНГОВ ОСТРО ЧУВСТВОВАЛ ПОЭТИКУ ИГРОВОГО ТЕАТРА, ЕГО ОТКРЫТУЮ УСЛОВНОСТЬ, ИМПРОВИЗАЦИОННОСТЬ. В ТАКОМ ТЕАТРЕ МНОГОЕ ОТ ДРЕВНИХ ИСТОКОВ СЦЕНЫ, НАРОДНЫХ ИГРИЩ, ПЛОЩАДНЫХ И БАЛАГАННЫХ ЗРЕЛИЩ. ИГРОЙ, КАЖЕТСЯ, ЗАРЯЖЕН ВОЗДУХ РОССИИ 1920-Х. А ПАРАДОКС СОСТОИТ В ТОМ, ЧТО 1921 ГОД, ГОЛОДНЫЙ И ХОЛОДНЫЙ, И КАК БУДТО ВОВСЕ НЕ РАСПОЛАГАЮЩИЙ К ВЕСЕЛЬЮ. НО НЕСМОТРЯ НИ НА ЧТО, ЛЮДИ ЭТОЙ ЭПОХИ ПРЕИСПОЛНЕННЫ РОМАНТИЧЕСКИМ НАСТРОЕНИЕМ. ПРИНЦИП «ОТКРЫТОЙ ИГРЫ» СТАНОВИТСЯ ПРИНЦИПОМ *ТУРАНДОТ*. ИГРА АКТЕРА СО ЗРИТЕЛЕМ, С ТЕАТРАЛЬНЫМ ОБРАЗОМ, С МАСКОЙ СТАНОВИТСЯ ОСНОВОЙ СПЕКТАКЛЯ. СПЕКТАКЛЯ-ПРАЗДНИКА. А ПРАЗДНИК НА ТО И ПРАЗДНИК, ЧТО ВСЕ МЕНЯЕТСЯ МЕСТАМИ. И АРТИСТЫ ВАХТАНГОВА ИГРАЮТ ТРАГЕДИЮ КОМЕДИЙНЫМИ СРЕДСТВАМИ. СПЕКТАКЛЬ БЫЛ ЗАДУМАН КАК ЭКСПЕРИМЕНТ В ОБЛАСТИ АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКИ, СЛОЖЕН ПО ЗАДАНИЮ: СТУДИЙЦЫ ДОЛЖНЫ БЫЛИ ОДНОВРЕМЕННО ИГРАТЬ И САМИХ СЕБЯ, И АРТИСТОВ ИТАЛЬЯНСКОЙ КОМЕДИИ МАСОК, РАЗЫГРЫВАЮЩИХ СКАЗКУ ГОЦЦИ, И, НАКОНЕЦ, САМИХ ПЕРСОНАЖЕЙ.



АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВИЧ ТАИРОВ (1885-1950)

РУССКИЙ СОВЕТСКИЙ РЕЖИССЕР,
ОСНОВАТЕЛЬ И РУКОВОДИТЕЛЬ
КАМЕРНОГО ТЕАТРА

Спектакли «Фамира-кифаред» (1916),
«Саломея» (1917), «Федра» (1922),
«Любовь под вязами» (1926),
«Оптимистическая трагедия» (1933),
«Мадам Бовари» (1940), «Чайка» (1944),
«Без вины виноватые» (1944) и др.

ТАИРОВ ИСКАЛ ПУТИ ВОЗРОЖДЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ, СТРЕМЯСЬ СДЕЛАТЬ ЕЕ БЛИЗКОЙ СОВРЕМЕННОМУ ЗРИТЕЛЮ. ОН ОТРИЦАЛ ЛОЖНОКЛАССИЧЕСКУЮ МАНЕРУ ИСПОЛНЕНИЯ ТРАГЕДИИ, УКОРЕНИВШУЮСЯ И НА ФРАНЦУЗСКОЙ, И НА РУССКОЙ СЦЕНЕ. КАК ВСПОМИНАЛА АЛИСА КООНЕН, ТАИРОВ ХОТЕЛ ПРЕДСТАВИТЬ ЦАРЕЙ И ЦАРИЦ ИЗ ПЬЕСЫ РАСИНА ОБЫКНОВЕННЫМИ ЛЮДЬМИ «НЕ ИГРАЙТЕ ЦАРЕЙ!» — ПОВТОРЯЛ ОН НА РЕПЕТИЦИЯХ ЦЕРЕТЕЛИ И ЭГГЕРТУ, ИГРАВШИМИ ИППОЛИТА И ТЕЗЕЯ. ОДНАКО ЭТИ ОБЫКНОВЕННЫЕ ЛЮДИ БЫЛИ ОДЕРЖИМЫ ГИБЕЛЬНЫМИ СТРАСТЯМИ И ВОВЛЕЧЕНЫ В ЖЕСТОКУЮ БОРЬБУ. НАИБОЛЕЕ ПОЛНО ЗАМЫСЕЛ ТАИРОВА ВОПЛОЩАЛА КООНЕН-ФЕДРА. ТРАГИЧЕСКАЯ СОСРЕДОТОЧЕННОСТЬ СТРАСТИ, КОТОРУЮ НЕВОЗМОЖНО УТОЛИТЬ, СОСТАВЛЯЛА ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЭТОГО ОБРАЗА.

У ТАИРОВА НА ПЕРВОМ МЕСТЕ СТОИТ ЗАДАЧА СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ТРАГЕДИИ. НА ЭТОМ ПУТИ РЕЖИССЕР НЕСКОЛЬКО РАЗ ВОЗВРАЩАЛСЯ К «ГРОЗЕ» ОСТРОВСКОГО. ОН ВСЕ МЕНЬШЕ УВЛЕКАЕТСЯ ВНЕШНЕЙ КРАСОТОЙ И ВСЕ БОЛЬШЕ СТРЕМИТСЯ ПОСТИЧЬ ТРАГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ БЫТИЯ.

В 1944 ГОДУ В КАМЕРНОМ ТЕАТРЕ ШЛА «ЧАЙКА». ГЛАВНЫМ ПРИНЦИПОМ ПОСТАНОВКИ СТАЛИ СЛОВА ЧЕХОВА «НЕ НАДО ТЕАТРАЛЬНОСТИ. ПРОСТО ВСЕ НАДО, СОВСЕМ ПРОСТО». ОБЪЯСНЯЯ ВЫБОР ПЬЕСЫ, ТАИРОВ ГОВОРИЛ, ЧТО «ЧАЙКА» ЗВУЧИТ «КАК СЕЙЧАС СОЗДАННАЯ ПЬЕСА, ПОКАЗЫВАЯ, КАК ЧЕЛОВЕК ПОБЕЖДАЕТ ВСЕ И ИДЕТ В ЖИЗНЬ, ВЕДЬ НИНА ЗАРЕЧНАЯ БУДЕТ БОЛЬШОЙ АКТРИСОЙ. «ЧАЙКА» — ПЬЕСА БОЛЬШОЙ ВЕРЫ В ЧЕЛОВЕКА, В ЕГО ЗВЕЗДУ, В ЕГО БУДУЩЕЕ, В ЕГО ВОЗМОЖНОСТИ».

РЕЖИССЕР ВЗЯЛ ЛИШЬ ФРАГМЕНТЫ ЧЕХОВСКОГО ТЕКСТА. АКТЕРЫ ИГРАЛИ БЕЗ ГРИМА — ЧИТАЛИ ТЕКСТ ПО РОЛЯМ, ИЗРЕДКА МЕНЯЯ МИЗАНСЦЕНЫ НА ПРАКТИЧЕСКИ ПУСТЫХ ПОДМОСТКАХ. РЕЧЬ «ЧАЙКИ» ЗВУЧАЛА, КАК МУЗЫКА, СЛИВАЯСЬ С МЕЛОДИЯМИ ЧАЙКОВСКОГО.



МЕЙЕРХОЛЬД ВСЕВОЛОД ЭМИЛЬЕВИЧ (1874-1940)

БИОМЕХАНИКА- термин предложен режиссером
В.Э. Мейерхольдом для обозначения своей
системы подготовки актера:

«Биомеханика стремится экспериментальным
путем установить законы движения актера на
сценической площадке, прорабатывая на
основе норм поведения человека
тренировочные упражнения для актера».

ГЛАВНЫЕ ПРИНЦИПЫ БИОМЕХАНИКИ:

«- ТВОРЧЕСТВО АКТЁРА ЕСТЬ ТВОРЧЕСТВО ПЛАСТИЧЕСКИХ ФОРМ В ПРОСТРАНСТВЕ;

- ИСКУССТВО АКТЁРА ЕСТЬ УМЕНИЕ ПРАВИЛЬНО ИСПОЛЬЗОВАТЬ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА СВОЕГО ТЕЛА;

- ПУТЬ К ОБРАЗУ И К ЧУВСТВУ НАДО НАЧИНАТЬ НЕ С ПЕРЕЖИВАНИЯ И НЕ С ОСМЫСЛЕНИЯ РОЛИ, НЕ С ПОПЫТКИ УСВОИТЬ ПСИХОЛОГИЧЕСКУЮ СУЩНОСТЬ ЯВЛЕНИЯ; ВООБЩЕ НЕ «ИЗНУТРИ», А ИЗВНЕ, - **НАЧИНАТЬ С ДВИЖЕНИЯ**.

ОТСЮДА ВЫТЕКАЛИ И ГЛАВНЫЕ **ТРЕБОВАНИЯ К АКТЁРУ**:

НАЧИНАТЬ С ДВИЖЕНИЯ МОЖЕТ ТОЛЬКО ТАКОЙ АКТЁР, КОТОРЫЙ ПРЕКРАСНО НАТРЕНИРОВАН, ОБЛАДАЕТ МУЗЫКАЛЬНОЙ РИТМИЧНОСТЬЮ И ЛЁГКОЙ РЕФЛЕКТОРНОЙ ВОЗБУДИМОСТЬЮ.

ДЛЯ ЭТОГО ПРИРОДНЫЕ ДАННЫЕ АКТЁРА ДОЛЖНЫ БЫТЬ РАЗВИТЫ СИСТЕМАТИЧЕСКИМИ ТРЕНИРОВКАМИ.

ГЛАВНОЕ ВНИМАНИЕ УДЕЛЯЕТСЯ РИТМУ И ТЕМПУ АКТЁРСКОЙ ИГРЫ;

ГЛАВНОЕ ТРЕБОВАНИЕ - МУЗЫКАЛЬНАЯ ОРГАНИЗОВАННОСТЬ ПЛАСТИЧЕСКОГО И СЛОВЕСНОГО РИСУНКА РОЛИ.

ТАКИМИ ТРЕНИРОВКАМИ МОГЛИ СТАТЬ ТОЛЬКО СПЕЦИАЛЬНЫЕ БИОМЕХАНИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ.

ЦЕЛЬ БИОМЕХАНИКИ - ТЕХНОЛОГИЧЕСКИ ПОДГОТОВИТЬ «КОМЕДИАНТА» НОВОГО ТЕАТРА К ВЫПОЛНЕНИЮ ЛЮБЫХ САМЫХ СЛОЖНЫХ ИГРОВЫХ ЗАДАЧ.

ДЕВИЗ БИОМЕХАНИКИ - ЭТОТ «НОВЫЙ» АКТЁР - «ВСЁ МОЖЕТ», ЭТО ВСЕМОГУЩИЙ АКТЁР.

МЕЙЕРХОЛЬД УТВЕРЖДАЛ, ЧТО ТЕЛО АКТЁРА ДОЛЖНО СТАТЬ ИДЕАЛЬНЫМ МУЗЫКАЛЬНЫМ ИНСТРУМЕНТОМ В РУКАХ САМОГО АКТЁРА. АКТЁР ДОЛЖЕН ПОСТОЯННО СОВЕРШЕНСТВОВАТЬ КУЛЬТУРУ ТЕЛЕСНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ, РАЗВИВАЯ ОЩУЩЕНИЯ СОБСТВЕННОГО ТЕЛА В ПРОСТРАНСТВЕ. УПРЁКИ МЕЙЕРХОЛЬДУ, ЧТО БИОМЕХАНИКА ВОСПИТЫВАЕТ «БЕЗДУШНОГО» АКТЁРА, НЕ ЧУВСТВУЮЩЕГО, НЕ ПЕРЕЖИВАЮЩЕГО, АКТЁРА СПОРТСМЕНА И АКРОБАТА, МАСТЕР НАЧИСТО ОТВЕРГАЛ. И СПРАВЕДЛИВО. ОН НАСТАИВАЛ НА ТОМ, ЧТО ТОЧНО НАЙДЕННАЯ, ОТРАБОТАННАЯ, ЗАКРЕПЛЁННАЯ ВНЕШНЯЯ ФОРМА «ПОДСКАЗЫВАЕТ» НУЖНОЕ ЧУВСТВО, ВОЗБУЖДАЕТ ПЕРЕЖИВАНИЕ. ПУТЬ К «ДУШЕ», К ПЕРЕЖИВАНИЯМ, УТВЕРЖДАЛ ОН, МОЖНО НАЙТИ ТОЛЬКО С ПОМОЩЬЮ ОПРЕДЕЛЁННЫХ ФИЗИЧЕСКИХ ПОЛОЖЕНИЙ И СОСТОЯНИЙ («ТОЧКИ ВОЗБУДИМОСТИ»), ФИКСИРОВАННЫХ В ПАРТИТУРЕ РОЛИ».

БУТЕНКО Э., СЦЕНИЧЕСКОЕ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА, М., «ПРИКОСНОВЕНИЕ», 2004-2005 Г., С. 105-106.



БЕРТОЛЬД БРЕХТ

(1898-1956)

НЕМЕЦКИЙ ДРАМАТУРГ

ПОЭТ

Театральная система Брехта

захватывает все компоненты театра:
драматургию, игру актера, стиль режиссуры,
оформление спектакля, зрителя.

Самое существенное в театральной системе Брехта - это принцип, названный **эффектом отстранения** (verfremdung).

Цель этого приема - показать явление с неожиданной стороны, разрушить объективную видимость, вернуть первоначальный смысл, чтобы внушить зрителю аналитическое и критическое отношение к изображаемым событиям

ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР Б.БРЕХТА

Драматическая форма театра	Эпическая форма театра
Сцена воплощает определенное событие.	Рассказывает о нем.
Вовлекает зрителя в действие и истощает его активность.	Ставит его в положение наблюдателя, но стимулирует его активность.
Возбуждает его эмоции.	Заставляет принимать решения.
Сообщает ему «переживания».	Дает ему знания.
Он становится соучастником происходящих событий.	Он противопоставляется им.
Воздействие основано на внушении.	Воздействие основано на убеждении.

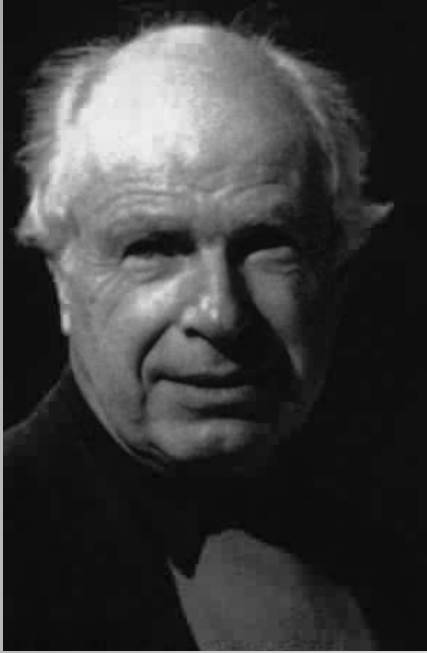
ВСЕ В ТЕАТРЕ БРЕХТА: ПОЭЗИЯ, МУЗЫКА, НАРОЧИТО ЗАИМСТВОВАННЫЕ ИЗВЕСТНЫЕ СЮЖЕТЫ ИЗ ШЕКСПИРА, МОЛЬЕРА, СОФОКЛА, ГОРЬКОГО И ГАШЕКА, ПЕРЕНЕСЕНИЕ ДЕЙСТВИЯ В ЭКЗОТИЧЕСКИЕ СТРАНЫ ВОСТОКА И АЗИИ, ОТКАЗ ОТ КОСТЮМОВ И ПРИВЫЧНЫХ ДЕКОРАЦИЙ, ЭЛЕМЕНТЫ ЭКСЦЕНТРИАДЫ И БАЛАГАНА - СЛУЖИЛО СОЗДАНИЮ ЭФФЕКТА ОТСТРАНЕНИЯ.

ОДИН ИЗ ПРИЕМОВ ТЕАТРА БРЕХТА - ЗОНГИ

ЗОНГ - ЭТО ПЕСНЯ БАЛЛАДНОГО ТИПА НА ЗЛОБОДНЕВНУЮ ТЕМУ, РИТМИЗИРОВАННЫЙ МОНОЛОГ ИЛИ СОЛЬНАЯ ПЕСНЯ, В КОТОРОЙ СОДЕРЖИТСЯ КОММЕНТАРИЙ К ПРОИСХОДЯЩЕМУ В СПЕКТАКЛЕ, ЗАОСТРЯЮТСЯ ВЫВОДЫ. ЭТО - СМЫСЛОВЫЕ ТОЧКИ, ПУНКТИР АВТОРСКОЙ И РЕЖИССЕРСКОЙ МЫСЛИ.

ЗОНГИ ЧАСТО ИСПОЛНЯЮТСЯ НА АВАНСЦЕНЕ С ОБРАЩЕНИЕМ АКТЕРОВ В ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ, НЕРЕДКО ДЛЯ ИХ ФИКСИРОВАНИЯ ИСПОЛЬЗУЕТСЯ В СПЕКТАКЛЕ ЭКРАН.

ЗОНГИ ИЗ ПЬЕС БРЕХТА ИСПОЛНЯЮТСЯ И САМОСТОЯТЕЛЬНО; ИХ РОЛЬ МОГУТ ВЫПОЛНЯТЬ СТИХИ, КУПЛЕТЫ НА ЗЛОБОДНЕВНЫЕ ТЕМЫ БРЕХТ ДАВАЛ ТЕМ, КТО БУДЕТ СТАВИТЬ ЕГО ПЬЕСЫ, СВОБОДУ ВЫБОРУ ИЗВЕСТНЫ ЗОНГИ ИЗ "МАТУШКИ КУРАЖ": "ПЕСНЯ О СОЛДАТЕ И БАБЕ" (ИСПОЛНЯЕТ ЭЙЛИФ), "ПЕСНЯ О БРАТАНИИ" (ИСПОЛНЯЕТ ИВЕТТА).



ПИТЕР БРУК

(РОД. 1925)

ЗНАМЕНИТЫЙ АНГЛИЙСКИЙ РЕЖИССЕР

Театр Питера Брука

— это не театральное помещение, и не театр, носящий его имя. Это та панорама спектаклей, которые были созданы им и объединены его волей, его талантом, его театральной идеей.

УЖЕ К 1971 ГОДУ П. БРУКОМ БЫЛО ПОСТАВЛЕНО
57 ДРАМАТИЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ, 7 ОПЕР, 7 ФИЛЬМОВ, 5 ТЕЛЕСПЕКТАКЛЕЙ
(ПРИЧЕМ СЦЕНАРИИ ЧЕТЫРЕХ БЫЛИ НАПИСАНЫ САМИМ БРУКОМ).

КРОМЕ ТОГО, БРУК ПИШЕТ МНОЖЕСТВО СТАТЕЙ, ДАЕТ ИНТЕРВЬЮ
В 1968 ГОДУ ВЫПУСКАЕТ ЗНАМЕНИТУЮ КНИГУ «ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО», ГДЕ
ВЫДВИНУЛ ИДЕЮ «ТОТАЛЬНОГО ТЕАТРА», «СВЯЩЕННОГО ТЕАТРА»,
«ПУСТОГО ПРОСТРАНСТВА»

БРУК ПРОСЛАВИЛСЯ ШЕКСПИРОВСКИМИ ПОСТАНОВКАМИ, НО ЭТИ
ПОСТАНОВКИ БУКВАЛЬНО ПОТЯСАЛИ ЗРИТЕЛЕЙ НЕ ТОЛЬКО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ НОВИЗНОЙ, НО И УБЕДИТЕЛЬНОСТЬЮ.

БРУК ВСЕГДА ЧТИЛ ТРАДИЦИИ, МНОГОЕ В НЕЙ ЧЕРПАЛ, НО
КОНСЕРВАТОРОМ, КАК И БЕЗУДЕРЖНЫМ НОВАТОРОМ-АВАНГАРДИСТОМ, ОН
НИКОГДА НЕ БЫЛ. ОН БЫЛ НАЗВАН «ВЕЛИКИМ» УЖЕ В 1962 ГОДУ ПОСЛЕ
ПОСТАНОВКИ ШЕКСПИРОВСКИХ «ГАМЛЕТА» И «КОРОЛЯ ЛИРА».

БРУК
СЧИТАЕТ, ЧТО ИСКУССТВО ДОЛЖНО БЫТЬ СОИЗМЕРИМО С МИРОМ, С ЕГО
ДРАМАТИЗМОМ И ТРАГИЗМОМ. С ЕГО ПЕЧАЛЯМИ И РАДОСТЯМИ.
НО ТЕАТР БРУКА — ЭТО НЕ ЗАСТЫВШАЯ СИСТЕМА. ЭТО ЖИВОЙ ТЕАТР.

ПИТЕРА БРУКА ВСЕГДА ИНТЕРЕСОВАЛИ **МИРОВЫЕ КУЛЬТУРЫ.**

ТАК ЭПОС ИНДИЙСКИЙ ВЫЛИЛСЯ В СПЕКТАКЛЬ «МАХАБХАРАТА».
ЗДЕСЬ ПИТЕР БРУК РЕШАЛ ВОПРОСЫ:

1. ЧТО ЕСТЬ ЧЕЛОВЕК?
2. ЧТО ТАКОЕ НАЦИОНАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА?
3. ЧТО ЕСТЬ ТЕАТР?

НА ПОСЛЕДНИЙ ВОПРОС РЕЖИССЕР ОТВЕЧАЕТ ВСЮ СВОЮ ТВОРЧЕСКУЮ
ЖИЗНЬ — ЖИЗНЬ БЕСПОКОЙНУЮ, ВСЕ ВРЕМЯ НАХОДЯЩУЮСЯ В ТВОРЧЕСКОМ
ОБНОВЛЕНИИ.

**БРУК УВЕРЕН, ЧТО ТЕАТР ДОЛЖЕН СУЩЕСТВОВАТЬ НЕ ДЛЯ
ОТДЫХА И НЕ ДЛЯ РАЗВЛЕЧЕНИЙ. А ПОТОМУ АКТЕР БРУКА ВСЕГДА ДОЛЖЕН
БЫЛ «РАСКЛАДЫВАТЬ ПЕРСОНАЖ», ИМ ИГРАЕМЫЙ, НА МНОГИЕ СОСТАВНЫЕ —
РАСКЛАДЫВАТЬ ДО ТЕХ ПОР, ПОКА В НЕМ НЕ ОБНАРУЖИТСЯ ИСТИНА.**



ГРОТОВСКИЙ ЕЖИ

(1933-1999)

ПОЛЬСКИЙ РЕЖИССЕР-РЕФОРМАТОР, ТЕОРЕТИК СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА, КУЛЬТУРОЛОГ

Наряду со Станиславским, Мейерхольдом, Арто Е. Гротовский считается мыслителем и практиком, оказавшим основополагающее влияние на развитие мирового театрального искусства.

Ежи Гротовский - ключевая фигура европейского театрального процесса. Пожалуй, никто в мире после Станиславского не исследовал так глубоко феномен актерской игры, как это делал Гротовский - автор системы «бедный театр», где нет машинерии и декораций, а главное человек.

В СВОЙ «ТЕАТРАЛЬНЫЙ» ПЕРИОД ГРОТОВСКИЙ УТВЕРЖДАЛ:

«РЕПЕТИЦИИ - ЭТО НЕ ТОЛЬКО ПОДГОТОВКА К ПРЕМЬЕРЕ, ЭТО ПРОСТРАНСТВО, В КОТОРОМ МЫ ОТКРЫВАЕМ САМИХ СЕБЯ, В КОТОРОМ МЫ МОЖЕМ ШАГНУТЬ ЗА ПРЕДЕЛЫ НАШИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ».

С 1959 РУКОВОДИТ МАЛЕНЬКИМ ДРАМАТИЧЕСКИМ ТЕАТРОМ «13 РЯДОВ» В ГОРОДЕ ОПОЛЕ (В 1962 ПЕРЕИМЕНОВАН В «ТЕАТР-ЛАБОРАТОРИЮ 13 РЯДОВ»). ЗДЕСЬ ФОРМИРОВАЛИСЬ ПРИНЦИПЫ ЕГО ТЕАТРАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ, ПОЗЖЕ ПОЛУЧИВШЕЙ АВТОРСКОЕ НАЗВАНИЕ «БЕДНОГО ТЕАТРА». «БЕДНЫЙ» - В ТОМ СМЫСЛЕ, ЧТО РЕЖИССЕР ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНО И ПРИНЦИПИАЛЬНО ОТКАЗЫВАЕТСЯ ОТ ЛЮБЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЭФФЕКТОВ, ВКЛЮЧАЯ СЦЕНОГРАФИЮ, И СОСРЕДОТОЧИВАЕТ ВСЕ ВНИМАНИЕ НА АКТЕРЕ.

ГРОТОВСКИЙ РАЗРАБАТЫВАЕТ СЛОЖНЕЙШУЮ СИСТЕМУ АКТЕРСКИХ ТРЕНИНГОВ ПО ПОСТАНОВКЕ ДЫХАНИЯ, РАЗВИТИЮ ПЛАСТИКИ. ЕГО АКТЕРЫ ЗАНИМАЛИСЬ ПО ПРОГРАММАМ ГИМНАСТОВ И АКРОБАТОВ, ДОБИВАЯСЬ ВИРТУОЗНОГО ВЛАДЕНИЯ СОБСТВЕННЫМ ТЕЛОМ, ОДНАКО ГЛАВНОЙ ЦЕЛЮ БЫЛ НЕ ХОЛОДНЫЙ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ, НО ГЛУБОКАЯ ИСПОВЕДАЛЬНОСТЬ АКТЕРСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ - НА ГРАНИ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ.

АПОКАЛИПСИС, СПЕКТАКЛЬ БЕЗ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ОСНОВЫ,

БЕЗ КОСТЮМОВ, ДЕКОРАЦИЙ, ГРИМА, МАШИНЕРИИ, АУДИОАППАРАТУРЫ, ПОКАЗАННЫЙ В ОБЫЧНОЙ КОМНАТЕ ДЛЯ 40 ЧЕЛОВЕК, КАК БЫ ПОДВЕЛ ИТОГ ЕГО «ТЕАТРАЛЬНОМУ» ПЕРИОДУ И ОТКРЫЛ НОВЫЙ ПЕРИОД – «ПАРАТЕАТРАЛЬНЫЙ». ИМ РЕЖИССЕР СФОРМУЛИРОВАЛ ПРОГРАММУ НОВОГО ТЕАТРА – «ТЕАТРА УЧАСТИЯ», ОТРИЦАЮЩЕГО РАЗДЕЛЕНИЕ НА АКТЕРОВ И ЗРИТЕЛЕЙ И ПРОВОЗГЛАШАЮЩЕГО ПРИНЦИП УЧАСТИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ДЕЙСТВЕ ВСЕХ ПРИСУТСТВУЮЩИХ. ГРОТОВСКИЙ НАЗЫВАЛ СВОЮ ПУБЛИКУ НЕ ЗРИТЕЛЯМИ, А СВИДЕТЕЛЯМИ. ПО СУТИ ЭТО БЫЛ ВОЗВРАТ К ИСТОКАМ ТЕАТРА, ОБНОВЛЕНИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ ЕГО РИТУАЛЬНОЙ ОСНОВЫ.

С 1976 ОН СО СВОЕЙ ЛАБОРАТОРИЕЙ СОСРЕДОТОЧИЛСЯ НА ИЗУЧЕНИИ ПРОЦЕССА ТВОРЧЕСТВА.

КОНЕЧНЫЙ РЕЗУЛЬТАТ - СПЕКТАКЛЬ - СТАЛ НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫМ ЭТАПОМ, ОН МОГ СОСТОЯТЬСЯ, А МОГ И НЕ СОСТОЯТЬСЯ. В ТЕАТРЕ-ЛАБОРАТОРИИ СЛОЖИЛАСЬ УНИКАЛЬНАЯ СИТУАЦИЯ: КАЗАЛОСЬ БЫ, ОТРИЦАЯ САМ ИНСТИТУТ ТЕАТРА, РАЗРУШАЯ ЕГО, ГРОТОВСКИЙ ФАКТИЧЕСКИ ОТКРЫВАЛ НОВЫЙ ПУТЬ К ВЕРШИНАМ ТВОРЧЕСТВА - К СВЯЩЕННОДЕЙСТВУ, К АКТУ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ. ПО СВИДЕТЕЛЬСТВАМ ОЧЕВИДЦЕВ, НАКАЛ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ В ЕГО ДЕЙСТВАХ БЫЛ НАСТОЛЬКО ВЕЛИК, ЧТО ПОДОБНЫЕ ФОРМУЛИРОВКИ ВОСПРИНИМАЛИСЬ НЕ КАК ГРОМКИЕ СЛОВА, А КАК КОНСТАТАЦИЯ ФАКТА. ТЕАТР СТАНОВИЛСЯ СВОЕОБРАЗНОЙ ФОРМОЙ СВЕТСКОЙ РЕЛИГИИ, ЗАМКНУТОЙ В СЕБЕ САМОДОСТАТОЧНОЙ СИСТЕМОЙ.

ГРОТОВСКИЙ УТВЕРЖДАЛ: «Я НАЧАЛ ТАМ, ГДЕ СТАНИСЛАВСКИЙ ЗАКОНЧИЛ».



АНТУАН МАРИ ЖОЗЕФ АРТО (1896—1948)

Театр жестокости /
Крюотический театр

Театральные взгляды Арто нашли отражение в сборнике статей «Театр и его Двойник».

Пафос системы Арто — в отрицании театра, в привычном понимании этого явления. То есть театра, удовлетворяющего традиционным запросам публики.

Сверхзадача — обнаружить истинный смысл человеческого существования через разрушение случайных форм. Противопоставление театра обыденного, мертвого и театра, раскрывающего самую суть бытия, и есть демонстрация театра и его Двойника, являющегося, на самом деле, подлинным Театром.

ТЕРМИН ЖЕСТОКОСТЬ В СИСТЕМЕ АРТО

ИМЕЕТ ЗНАЧЕНИЕ, ПРИНЦИПИАЛЬНО ОТЛИЧНОЕ ОТ БЫТОВОГО. ЕСЛИ В ОБЫДЕННОМ ПОНИМАНИИ ЖЕСТОКОСТЬ СВЯЗАНА С ПРОЯВЛЕНИЕМ ИНДИВИДУАЛИЗМА, ТО ПО АРТО, ЖЕСТОКОСТЬ — ОСОЗНАННОЕ ПОДЧИНЕНИЕ НЕОБХОДИМОСТИ, НАПРАВЛЕННОЕ НА РАЗРУШЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ. ЖЕСТОКОСТЬ СВОЙСТВЕННА ЛЮБОМУ ДЕЙСТВИЮ, ПРОЯВЛЕНИЕ ДОБРА — ТОЖЕ ЖЕСТОКОСТЬ. «В ЯВЛЕННОМ МИРЕ, ГОВОРЯ НА ЯЗЫКЕ МЕТАФИЗИКИ, ЗЛО ОСТАЕТСЯ ПЕРМАНЕНТНЫМ ЗАКОНОМ, А БЛАГО — ЛИШЬ УСИЛИЕМ И, СТАЛО БЫТЬ, ЕЩЕ ОДНОЙ ЖЕСТОКОСТЬЮ, ДОБАВЛЕННОЙ К ПЕРВОЙ». ЖЕСТОКОСТЬ, В ПОНИМАНИИ АРТО, СУТЬ АКТ ТВОРЕНИЯ.

АРТО СЧИТАЛ, ЧТО АКТЁР

ЯВЛЯЕТ СОБОЙ ИЕРОГЛИФ — СИНТЕЗА ЗВУКА, ДВИЖЕНИЯ, СЛОВА, АРХЕТИПИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ, ЗРИТЕЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА.

ОДНАКО, ВОСПРИНИМАТЬ ТЕАТРАЛЬНУЮ СИСТЕМУ АРТО КАК ПРЯМОЕ РУКОВОДСТВО К ПОСТАНОВКЕ СПЕКТАКЛЕЙ БЕССМЫСЛЕННО. ОНА ТРЕБУЕТ ДОПОЛНИТЕЛЬНО РЕЖИССЁРСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ И РАЗРАБОТКИ ПРАКТИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ. ИМЕННО В СИЛУ ЭТОЙ ОСОБЕННОСТИ «ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ» СТАЛ ОСНОВОЙ ТВОРЧЕСТВА МНОГИХ КРУПНЫХ РЕЖИССЁРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА, ТАКИХ КАК ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ И ПИТЕР БРУК.

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР И ТЕАТР БУДУЩЕГО

В МАНИФЕСТАХ И СТАТЬЯХ А.АРТО, НАПИСАННЫХ В 20-30-Е ГГ. ХХВ., НАХОДИТСЯ МНОЖЕСТВО ПАРАЛЛЕЛЕЙ, АССОЦИАЦИЙ И ПРОСТО СОВПАДЕНИЙ С ИДЕЯМИ, ПРИНЦИПАМИ И ВОЗМОЖНОСТЯМИ ТЕХНОЛОГИИ ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ.

А.АРТО ПРЕДЛАГАЕТ НЕ ПРОСТО ИНТЕНСИФИЦИРОВАТЬ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СО ЗРИТЕЛЕМ, НО ДОВЕСТИ ЕГО ДО ПРЕДЕЛА: ВКЛЮЧИТЬ ТЕЛО ЗРИТЕЛЯ В ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕЙСТВИЕ.

РОССИЙСКИЙ ИСКУССТВОВЕД-ИССЛЕДОВАТЕЛЬ П. И. БРАСЛАВСКИЙ В СТАТЬЕ «ТЕАТР И ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ: ПРЕДПОСЫЛКИ И ПЕРСПЕКТИВЫ КОНВЕРГЕНЦИИ» СЧИТАЕТ, ЧТО «ТЕНДЕНЦИЯ К ИНТЕРАКТИВНОСТИ ЗАМЕТНА ВО ВСЕЙ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ», НО В ТЕАТРЕ СУЩЕСТВУЮТ ЭКСТРАВАГАНТНЫЕ ПРИМЕРЫ, КОТОРЫЕ УКАЗЫВАЮТ НА ТО, ЧТО ТЕАТР ГОТОВ К ИНТЕРАКТИВНОСТИ «В БОЛЬШИХ ДОЗАХ».

ТАК, ПЬЕСУ СЕРБСКОГО ЛИТЕРАТОРА М.ПАВИЧА «ВЕЧНОСТЬ И ЕЩЕ ОДИН ДЕНЬ» МОЖНО СРАВНИТЬ С КОМПЬЮТЕРНЫМИ ИГРАМИ, ТАК КАК ОНА ПРЕДУСМАТРИВАЕТ ТРИ ВАРИАНТА ЗАВЯЗКИ, ОДНУ ЦЕНТРАЛЬНУЮ ЧАСТЬ И ТРИ РАЗНЫХ ФИНАЛА. ВО ВСТУПЛЕНИИ АВТОР ПИШЕТ: «ЗРИТЕЛЬ ИМЕЕТ ПОЛНОЕ ПРАВО ВЫБРАТЬ ПОНРАВИВШИЙСЯ ЕМУ ВАРИАНТ ПЬЕСЫ, А ТЕАТР, ЕСЛИ УГОДНО, МОЖЕТ ОБЪЕДИНИТЬСЯ С ДРУГИМИ ТЕАТРАМИ В ОДНОМ СПЕКТАКЛЕ.»

ДРУГОЙ ПРИМЕР - «МЕТАСПЕКТАКЛЬ» А.ВАСИЛЬЕВА ПО ПРОИЗВЕДЕНИЮ «БЕСЫ» ДОСТОЕВСКОГО. В ЭТОЙ ПОСТАНОВКЕ ДЕЙСТВИЕ ЗАПОЛНЯЛО КВАРТИРЫ, КОРИДОРЫ И КОМНАТЫ МНОГОЭТАЖНОГО ДОМА, А ЗРИТЕЛИ СВОБОДНО ПЕРЕМЕЩАЛИСЬ ПО ЗДАНИЮ, СОСТАВЛЯЯ СПЕКТАКЛЬ ИЗ РАЗНЫХ СЦЕН ПО СВОЕМУ ВКУСУ.



СОВРЕМЕННЫЕ АКТЕРСКИЕ ТЕХНИКИ

Техника «представления»,
«переживания»,
«биомеханики»
«синтетический актер»



ЧЕХОВ МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ (1891-1955)

Великий русский актер театра и кино,
педагог.

Родился 16 (29) августа 1891 г. в
Петербурге, племянник [А.П.Чехова](#).

Его отец - [Александр Павлович Чехов](#),
старший брат Антона Павловича был
писателем. Писал под псевдонимами
Агафопод, Агафопод Единин, Алоэ,
позднее — [А. Седой](#). В 1888 г.
Александр Павлович овдовел, а в
следующем году обвенчался с
гувернанткой своих детей [Н. А.
Гольден](#), от которой родился сын
Михаил





ТЕХНИКА РЕЧЕВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Актерское искусство - это деятельность в основе которой лежит речевая деятельность.

Речевая деятельность носит социальный характер, так как она является частью общественной деятельности человека. В процессе речевой деятельности - речевого взаимодействия (вербального и невербального) участвует сознание, воля, эмоции, знания, память людей.

Под *техникой речевой деятельности* понимается комплекс навыков голосообразования, дикции и артикуляции, темпа и ритма, и интонационно-мелодического строя речи.

На технику говорения *влияют*

- ❖ устройство речевого аппарата
- ❖ индивидуальные особенности его элементов
- ❖ и его разработанность

СОЗДАЙТЕ ИЕРАРХИЮ

Речь

Пластика

Актив (действие)

Освоение пространства

Амплуа

Фантазия

Внимание

Специализация



РЕЗЮМЕ

В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ ТЕАТРЕ
НАБЛЮДАЮТСЯ СЛЕДУЮЩИЕ **ТЕНДЕНЦИИ**
В АКТЕРСКОМ ИСКУССТВЕ:

- СТРЕМЛЕНИЕ К СИНТЕТИЧНОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА (ВОСТРЕБОВАНЫ ТЕХНОЛОГИИ ПСИХОЛОГИЧНОЙ АКТЕРСКОЙ ШКОЛЫ И ПЛОЩАДНОГО ТЕАТРА;
- УСИЛЕНИЕ ЗНАЧЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ВНЕШНЕЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ (ПЛАСТИКА, ЖЕСТ, ПОЗА) В АКТЕРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ;
- АКЦЕНТИРОВАНИЕ СКУЛЬПТУРНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ.

Л.М. ТАНИНА

Спасибо за внимание

Калашникова А.В. © 2011

ЛИТЕРАТУРА

1. К.С. Станиславский «Работа актёра над собой» (1938)
2. П.Брук «Пустое пространство» (1968)
3. Е. Гротовский «На пути к бедному театру»
4. Э. Барба «К бедному театру» (1999)
5. И. Рождественская «Диагностика актерских способностей»
6. А. Арто сборнике статей «Театр и его Двойник»
7. Э.Бутенко «Сценическое перевоплощение. Теория и практика»
8. Л.М. Танина «Тэндэнцыі развіцця акцёрскага мастацтва нацыянальнага акадэмічнасга тэатра імя Я. Купалы”