**Билет № 1**

 1. Актер, актриса, артист, артистка. Артистическая техника, искусство. Материал актерского искусства.

 2. Мизансцена - одно из важнейших выразительных средств режиссера и актера.

1. Актёр (актриса) - это слово обозначает профессию исполнителя, предполагающую, как правило, наличие некоего произведения других творцов (писателя, композитора, балетмейстера и т.д.), создающих текст, партитуру и другие произведения, которые актёр своими данными и своей техникой доносит до зрителя.

Слово «актёр» применяется преимущественно в драматическом театре, в других исполнительских искусствах чаще используется слово «артист», в этом смысле являющееся синонимом слова «актёр».

Актер в драматическом театре в известном смысле - профессия уникальная. В музыкальном театре (в оперном, балетном, камерном, в эстрадных жанрах) кроме артиста на сцене звучит музыка - как материальная данность вне творца, т.е. ещё один инструмент воздействия. У драматического актёра инструментом создания нового качества - образа - является только он сам, его психофизический аппарат, его сознание, его эмоциональная система. Творец является носителем и составной частью образа. Артистическая техника - техника, направленная на развитие совершенствования психической и физической природы артиста. Она включает в себя все составные элементы сценического действия: работу органов чувств, память на ощущения и создание образных видений, воображение, предлагаемые обстоятельства, логику и последовательность действий, мыслей и чувств, физическое и словесное взаимодействие с объектом, а также выразительную пластику, голос, речь, характерность, чувство ритма, группировки, мизансцены и т.д. Овладение всеми этими элементами должно подвести актера к умению совершать подлинные, целесообразные, органические действия в художественно-выразительной форме. Актерское искусство - искусство создания сценических образов; вид исполнительского искусства. Материалом для работы актера над ролью служат собственные природные данные: речь, тело, движения, мимика, наблюдательность, воображение, память т.е. его психофизика. Особенностью актерского искусства является то, что процесс творчества в конечной стадии совершается на глазах у зрителя, в процессе спектакля. Актерское искусство находится в тесной связи с искусством режиссера. Материал актерского искусства – материалом актерского искусства является - действие. Материал актерского искусства - это сам актер, его психофизика, связанная с 5 органами чувств: слух, зрение, вкус, обоняние, осязание; не последнее место занимает и интуиция.

2. Мизансцена - есть расположение актеров в пространстве сцены в отдельные моменты спектакля. Можно говорить и о массовых, групповых мизансценах, и о мизансценах тела отдельно взятого актера.

Мизансцена - одно из важнейших выразительных средств режиссера и актера в процессе реализации замысла. По своему композиционному построению мизансцены могут быть чрезвычайно разнообразны: фронтальные, диагональные, круговые и т.д. Учиться композиции необходимо, не только внимательно наблюдая жизнь, но и познавая скульптуру и живопись: формы, объемы, цвет, линии, ритмы и контрасты этих объемов и линий, их ритмическое разнообразие, их статику или динамику и т.д. Вс. Мейерхольд говорил, что его, часто отмечаемая зрителями, изобретательность в области мизансценирования «есть ре­зультат упорной большой работы, работы над воображением».

Искусство режиссера, как и актера, - это во многом умение мыслить пластическими образами, видеть действия персонажей пьесы в живой выразительной пластике. Интересная мизансцена всегда создается как результат конфликтов разнообразных характеров, их поведения, физического самочувствия и т.д. А. Д. Попов писал, что художественным идеалом для режиссера являются мизансцены, «которые, конкретно выражая существо происходящего и будучи жизненно правдивыми, в то же самое время в своей образной пластической выразительности возвышались бы до художественного выявления идеи спектакля ».

**Билет № 2**

1. Импровизация, импровизированное самочувствие.
2. Режиссерский замысел - идейное и художественно-образное предвидение будущего спектакля во всей его целостности.

1. Импровизация, импровизированное самочувствие. На многих языках слово «импровизация» звучит примерно одинаково и переводится как неожиданный, внезапный.

Искусство импровизации было известно с незапамятных времён. Ещё в V в. до н.э. выступали актёры-мимы, исполнители сценок путём импровизации. В русском театре импровизаторами были бродячие скоморохи.

Развитию импровизации во всём мире способствовал устный характер народного творчества. В истории театра импровизацию связывают прежде всего с комедией дель арте XVI - XVII вв. Пьес не было, и за кулисами вывешивали схему и порядок эпизодов. Текст, шутки, диалоги сочиня­лись каждый раз заново от имени знакомых зрителям масок, переходивших из одной комедии в другую, и имели актуальное содержание.

К. С. Станиславский и его ученик и последователь Евг. Б. Вахтангов, имея идеалом для себя комедию дель арте, тем не менее коренным образом изменили принципы импровизации в русском театре.

Отказавшись от старой импровизации, которую он презрительно называл «отсебятиной» или «грязью», Станиславский сделал новое открытие - соединил импровизацию с принципами психологического те­атра. Он был убеждён в том, что творчество актёра само по себе импровизационно, и, желая вернуть театр к его первоисточнику - импровизации, хотел сделать импровизационным сам процесс актёрского исполнения роли, превратить импровизацию из средства внешней выразительности и виртуозности в процесс духовного обновления жизни роли.

Новая трактовка Станиславским этого понятия была основана на том, что подлинные и продуктивные действия человек в жизни, а следовательно, и актёр на сцене не могут повторить дважды совершенно одинаково. Таким образом, если актёр искренен в выполнении своих действий на сцене, как словесных, так и без слов, если действия его «подлинны, продуктивны и целесообразны» и действует он «здесь, се­годня, сейчас», то при каждом повторении роли в процессе репетиции и на спектакле он будет творить импровизационно или, как говорят, будет играть роль в «импровизационном самочувствии».

Новое понимание Станиславским театральной импровизации узаконивало импровизацию подготовленную, что раньше считалось отрицающим существо её.

Продолжатель великого мастера Евг. Б. Вахтангов считал, что «актёр непременно должен быть импровизатором. Это и есть талант». Он создал спектакль «Принцесса Турандот», который по форме был театральным импровизационным представлением. Вахтангов, вслед за Станиславским, утверждал, что «импровизационный характер современного спектакля не в том, чтобы импровизировать на сцене, а в том, чтобы всё сделать заранее, сделав, отлить в точную, определенную, на работе найденную, не случайную, единственную форму, но преподносить так, чтобы всё казалось зрителю возникающим здесь на месте. Как бы нечаянно, непроизвольно, бессознательно, совсем непреднамеренно. Самый текст пьесы должен зазвучать так, как если бы он вовсе не был заранее выучен наизусть, а создавался бы актёрами на глазах у публики». Вот блестящее определение

«духовного обновления роли» и импровизационного самочувствия артиста в роли, которое является идеалом исполнения.

2. Режиссерский замысел. Замысел - это идейное и художественно-образное предвидение будущего спектакля во всей его целостности, рождаемое воображением режиссера. «Залогом художественной целостности спектакля прежде всего является точность, стройность и ясность режиссерского замысла», - писал Л. Д. Попов, подчеркивая, что создание замысла невозможно «без точного ответа, во имя чего ставится данная пьеса», т.е. какая мысль пьесы воспринимается режиссером как наиболее волнующая, важная, современная. Эта главная, эмоционально-увлекающая мысль пьесы, во имя которой режиссер начинает ее ставить, называется сверхзадачей спектакля. Сверхзадача спектакля должна быть выражена в каждой его сцене и роли. Действенное стремление к воплощению сверхзадачи называется сквозным действием спектакля.

Процесс создания (созревания) замысла имеет у каждого режиссера свои индивидуальные особенности и состоит из нескольких этапов. Он складывается из анализа пьесы, ее идеи, ее быта, ее персонажей, про­исходящих между ними конфликтов, анализа, обогащенного эмоциональным восприятием и воображением режиссера, а также его жизненным и театральным опытом. Сверхзадача спектакля диктует отбор и развитие наиболее важных предлагаемых обстоятельств пьесы, которые превращаются в события будущего спектакля. Одновременно обдумываются вопросы художественного и музыкального оформления. В результате этого сложного процесса происходит как бы «моделирование» будущего спектакля и рождается его художественный образ.

М. И. Туманишвили в своей книге «Введение в режиссуру» писал, что «модель (план) спектакля составляется из идей, точно найденных элементов действия, событий, желаний, декораций и музыки, костюмов, грима, света и реквизита и - что самое главное - из систем сквозных действий и сверх­задач, из элементов событийного ряда».

Когда такая «модель» создана, начинается процесс реализации замысла, и первым моментом реализации становится распределение ролей, так как от его правильности зависит успех будущего спектакля, ибо замысел выражается прежде всего через актеров.

Замысел - предвосхищение будущего произведения, его первое проявление в сознании художника. Замысел - главное условие полноценного творчества в любом виде искусства. Зародившийся замысел побуждает работать над его конкретизацией и воплощением, иногда - в течение многих лет. Метод, с которого начинается творческий процесс отбора изобразительных средств, посредством которых воплощается тема и идея пьесы, сценария. Замысел - результат организации умственного процесса формирования спектакля (представления) методом разведки умом и действием. Окончательный вариант может сильно отличаться от первоначального по разным причинам: и потому, что автор не справился с задачей, и потому, что за время работы изменился сам художник, его мировоззрение и т.д.

**Билет № 3**

1. Предлагаемые обстоятельства - знание о роли, без которого невозможно создание образа.
2. Жанр - способ отражения, угол зрения автора на действительность.

1. Предлагаемые обстоятельства - (К.С. Станиславский) - это фабула, эпоха, место и время действия, события, факты, обстановка, взаимоотношения, явления, а также условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы; мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки - все то, что предлагается актеру и режиссеру принять во внимание при их творчестве. Чем больше предлагаемых обстоятельств, тем ярче выражены тема, проблема, конфликт спектакля. К предлагаемым обстоятельствам приковано внимание зрителей, иначе само понятие «зрелище» теряет свое назначение.

На сложнейшем пути к образу главным средством, которое призвано всколыхнуть чувства актёра, привести в движение цепь ассоциаций, разбудить память прошлого и повести актёра к перевоплощению, что и есть создание образа, является освоение предлагаемых обстоятельств.

Одновременно предлагаемые обстоятельства, эти, по выражению К. С. Станиславского, «вымыслы, дополняющие душевную жизнь роли...», являются теми рельсами, тем путем, которым идет приближение себя к образу и образа к себе. Это путь накопления, тончайшего отбора пред­лагаемых обстоятельств, овладевая которыми артист подходит к скачку от «Я» актера к «Он» - образу.

Благодаря этим процессам возникает знание о роли, без которого невозможно создание образа.

Человек, а следовательно, и образ находятся в сложной взаимосвязи с природой и обществом. Отсюда необходимо рассматри­вать предлагаемые обстоятельства не как театральные, не как сценические, а как об­стоятельства самой жизни.

Трудно перечислить все пласты предлагаемых обстоятельств, ведущих актера к результату. Но прежде всего надо иметь в виду исторические предлагаемые обстоятельства - эпоха, её события, её основные признаки; социальные - принадлежность героя к тому или иному социальному слою, кругу общения, его происхождение и воспитание; возраст героя, его физическое состояние, его взаимоотношения с окружающими; место и время действия, временной отрезок, в который происходит действие пьесы, физическое окружение в каждой сцене (жара, стужа и т.д.), уклад жизни, окружающей героя, его костюм и т.д.

Существенным обстоятельством в процессе работы над ролью является глубокое проникновение в творчество писателя, что помогает артисту ощутить стиль автора.

В процессе отбора, накопления и присвоения предлагаемых обстоятельств все стадии важны, но, естественно, без последней первые три стадии бессмысленны, ибо речь идёт не о декларировании предлага­емых обстоятельств, а об их комплексном освоении как наивернейшем пути к образу.

2. Жанр (фр. - род) – совокупность таких особенностей произведения, которые определяются эмоциональным отношением художника к объекту изображения. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе. Род произведения, отличающийся особыми, только ему свойственными сюжетными, стилистическими признаками. Определяемая разновидность художественного произведения. Жанры имеют следующие разновидности: Трагедия, Комедия, Драма, Трагикомедия, Мелодрама, Сатира и т. д.

Понятие жанра этим не ограничивается. Жанр драмы и комедии также могут иметь многочисленные разновидности: детектив, фантазия, сон, трагифарс, трагикомедия, версия, роман, психологическая драма, и т.д.

Жанр, как и вид, — это тоже прежде всего выбор используемого при создании произведения материала. В реальной жизни веселое часто идет рука об руку с печальным, трагическое — с комическим, романтический взгляд соседствует с приземленно-циничным. Выбирая конкретный жанр, автор сознательно отсекает те жизненные проявления, которые не вписываются в стилистику того или иного жанра. В настоящее время границы жанра несколько сместились, и сегодня можно увидеть в одном произведении элементы самых различных жанров и даже видов.

Жанр может определяться исходя из объема материала, количества сюжетных линий (эпопея, роман, повесть, новелла, зарисовка), в свою очередь каждый из этих жанров обусловливается доминированием тех или иных художественных приемов(роман может быть эпическим, лирическим, философским). Кроме того, жанровая принадлежность связана и с используемым материалом: роман (или фильм) может быть историческим, фантастическим, детективным. В аннотациях на фильм могут обозначаться также дополнительные параметры жанра, скажем, триллер эротический, мистический, фантастический. Материал подается в определенном стилистическом ключе, призванном вызывать соответствующие эмоции (переживание, сочувствие, смех, страх и т. д.). Соответственно, исторический или фантастический фильм может решаться в жанре драмы, мелодрамы, комедии т. д.

Определение жанра по стилистической доминанте пришло из практики театра, где давно существуют трагедия, комедия, драма, мелодрама, водевиль, фарс и т. д. Экранные произведения в силу пространственно-временных характеристик унаследовали жанровые определения пьес. Однако сегодня, учитывая зрительский интерес не только к собственно жанру, но и к тематике фильма и материалу, на котором эта тема решается, в аннотациях можно встретить двойное определение жанра: историческая драма, фантастический боевик, эротический триллер, мистический боевик и т. п. Некоторые жанры имеют большое количество подвидов. Особенно это характерно для юмористических жанров.

**Билет № 4**

1. Сценический образ актера.
2. Метод действенного анализа пьесы и роли.

1. Если наука оперирует понятиями, то в искусстве, которое познаёт эмоциональную жизнь человека, его внутренние побуждения, человеческие связи в мире, это познание происходит через образное.

Хотя само слово больше говорит о качествах наглядности, характеристике внешнего облика предмета или явления, суть этого понятия претерпела значительные изменения по сравнению с происхождением слова.

Дать законченное определение категории «художественный образ» невозможно, ибо любое из них будет страдать неполнотой и схематичностью. В каждом определении, которое дают учёные, подчёркиваются некоторые стороны этого понятия.

Некоторые эстетики подчёркивают, что образ - это «художественная целостность». Образ, творимый актёром на сцене, существуя в общей системе спектакля и входя в другую художественную целостность - спектакль, - имеет и свою самостоятельную целостность как произведе­ние творца (актёра), которое существует по своим определенным законам, имеет своё пространство и время, служит инструментом познания того или иного явления и средством самостоятельного, хотя и в общей структуре спектакля, воздействия на зрителя, следовательно, и на жизнь.

Когда речь идёт об актёрском образе, то имеется в виду тот вид художественного образа, который создаётся посредством типизации путём отбора, сравнений, вычленения из жизни многих прообразов и т.д.

Актёр в известном смысле - профессия уникальная. У драматического артиста инструментом создания нового качества — образа - является только его психофизический аппарат, его сознание, его эмоциональная система. В то время, когда у музыканта есть музыка и инструмент, у балетного и оперного артистов - музыка.

На драматической сцене артист является создателем и составной частью образа. Образ создаётся артистом непосредственно в момент спектакля; репетиции - это только подготовка к творческому акту перехо­да актёра в новое качество во время представления.

Поскольку в результате деятельности по созданию образа всегда составной частью входит сам создатель, то образ предстаёт перед зрителем одновременно с процессом.

На зрителя действует и сам создаваемый образ, и процесс его создания, который происходит в присутствии зрителя, в этом процессе участвующего. Публичность процесса перевоплощения - что и есть соз­дание образа - имеет существенное значе­ние и для актёра, и для аудитории спектакля.

Поскольку актёр всегда ощущает, что он находится перед зрителем, внутренне контролирует себя, то в его сознании идёт параллельно и одновременно поток сознания роли и своего сознания.

2. Метод действенного анализа пьесы и роли (К.С. Станиславский) - «Штурм» пьесы и роли. Выявление фактов и событий. Поиск действенного начала – «святая святых» режиссера в работе над пьесой. Имеет строго целенаправленный характер. Теория - область аналитической мысли, практика - область психотехники актера. Процесс познания материала пьесы. Метод делится на три принципиально связанных между собой этапа: 1.Разведка умом. 2.Разведка телом (действием). 3.Отбор выразительных средств. Мотивировка выбора пьесы. Эпоха и время, сведения об авторе, исторические данные, история постановок, расшифровка названия пьесы. Анализ включает в себя понятия, определения, работу над спектаклем, представлением, методом действенного анализа. В действенном анализе необходимо выявить: тему, проблему, конфликт, сверхзадачу и сквозное действия, событийный ряд, предлагаемые обстоятельства, жанр, т.е. все то, что необходимо для работы режиссера и актера над спектаклем и ролью. Процесс внутреннего осмысления, анализа и обобщения. Актер, работающий методом действенного анализа, доказывает свою правоту в действии. Режиссер - в решении конфликтных фактов, событий существующих в самой пьесе. Здесь, сегодня, сейчас.

**Билет № 5**

1. Роль эмоциональной памяти на пути создания образа.
2. Режиссер, функции режиссера, режиссерская техника и мастерство.

1. На сложнейшем пути к образу огромную роль играет эмоциональная память собственного прошлого актёра, или, как ее называли раньше, - аффективная память.

Какое-то воспоминание детства, юности может служить отправной точкой, фундаментом, на котором зиждется произведение художника, созданное в зрелом возрасте. Это общее положение для всякой творческой индивидуальности действует и применительно к актёрскому процессу.

То, что в процессе театрального представления, в силу совпадения личности актера и персонажа, происходит художественное отождествление актёра с изображаемым лицом, абсолютно наглядно. Эти воспоминания и отождествления себя с происходившим не с тобой всегда носят не умозрительный, а эмоциональный характер. Человек в жизни как бы заново проживает ту или иную сцену, которая с ним была или которую он наблюдал. Если эта сцена в то время взволновала его. Если нет - она не остаётся в его эмоциональной памяти и не годится в дело при создании образа.

Кроме багажа, хранимого памятью собственного прошлого, копятся впечатления, часто воспринятые бессознательно. Чем обширнее эмоциональная память, тем больше в ней материала для внутреннего творчества, тем богаче и полнее творчество актёра. Пережитые чувствования и эмоциональные впечатления становятся возбудителями новых процессов, возбуждают воображение, которое досоздаёт забытые подробности.

Как важно, поэтому, для актёра чувство окружающей жизни, выражающееся не только в конкретном знании, а скорее в ощущении своей причастности к ней, своего единства с людьми, сопереживании и со­страдании им. В процессе работы над образом и спектаклем в целом роль этих ощущений, впечатлений, в том числе и тех, что находятся за пределами сознательного опыта, огромна.

Всколыхнуть чувства актёра, привести в движение цепь ассоциаций, фантазию, разбудить память прошлого, чтобы повести исполнителя по пути перевоплощения, призвана глубокая работа по освоению предлагаемых обстоятельств.

2. Режиссура - это превращение литературного материала в сиюминутный, жизненный процесс, образно выраженный через игру актеров, а также через выразительные средства театра. Режиссер (фр. - управитель) - постановщик, организатор спектакля, представления, концерта, праздника; художественный руководитель постановки. На основе собственного творческого замысла режиссер создает новую сценическую реальность, объединяя в работе над спектаклем всех участников: актеров, художника, композитора, балетмейстера и т.д. Функции режиссера (В.И.Немирович - Данченко) - режиссер должен умереть в актерском творчестве.

1.Режиссер - толкователь; он же показывающий как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом.

2. Режиссер - зеркало, отражающее индивидуальные качества актера. 3. Режиссер - организатор всего спектакля”.

Таким образом: Режиссер - педагог. Режиссер - творец. Режиссер – организатор.

Режиссерская техника – знание законов актерского творчества, его природы; умение сопереживать вместе с актером. Непосредственность и живость восприятия. Способность мгновенного переключения, умение в каждом отдельном элементе видеть частицу целого. Ощущение, охват целого является основой режиссерской профессии. Единство “льда и пламени”. Пламя – от горячего сопереживания актеру, лед – от острого анализа пьесы, спектакля.

Режиссерское мастерство – особый слух, обоняние, осязание, зрение, вкус к драматургическому произведению. Умение сохранить до конца работы над спектаклем свое первое, непосредственное впечатление от пьесы. Не растерять его при встрече с актерами, художником, при столкновении с собственными штампами, общепринятыми решениями. Способность видеть, способность мыслить, способность воплощать. Материалом режиссерского искусства является - борьба.

**Билет № 6**

1. Этапы работы над спектаклем, ролью.
2. Сценическая задача.

1. Этапы работы над спектаклем, ролью:

 1.Подготовительный период - работа с пьесой с использованием метода действенного анализа пьесы и роли. Домашняя работа. Подготовительный период - он длится с первого прочтения пьесы, встречи с актерами (режиссером) и коллективом единомышленников (художник, композитор, балетмейстер и т.д.). Подготовительный период включает в себя действенный анализ пьесы и роли.

 2. Репетиционный период - это, в первую очередь, «застольный период», включающий в себя «разведку умом» с переходом на «разведку действием». Этот период включает в себя тщательную работу над спектаклем (ролью) методом действенного анализа с выходом на сцену; т.е. мизанценирование по законам сценического действия в предлагаемых обстоятельствах пьесы и роли. Застольный период - процесс творческого осознания пьесы через логику совершающихся событий. Поиск действенного начала и реализация его через словесное действие, мысль и образное видение, разъяснение режиссера постановочной группе режиссерского замысла спектакля и изложение постановочного плана. Детальное обсуждение образов, отдельных актов, сцен, определение задач, вскрытие подтекста и т.д. Работа с актерами с использованием метода физического действия.

3. Организационный период - процесс «собирания» спектакля в единое целое (свет, музыка, декорация, костюмы, грим и т.д.). Здесь необходимы организаторские способности, режиссерская воля, профессионализм для завершения начатого.

Репетиция (лат. - повторение) - подготовка и пробное исполнение будущего спектакля при помощи актеров и вспомогательных служб. Подготовка номера и исполнение на сцене. Учебно-воспитательный процесс, направленный на выработку профессиональных навыков работы на сцене под руководством режиссера. Сценическое действие - многократное повторение текста, движений и жестов.

2. Сценическая задача - своеобразное определение понятий цели и направления сценического действия. Результат выполнения правильного, осмысленного, продуктивного действия. Сценическая задача отвечает на три вопроса:

Что делаю? (физическое действие)

Зачем делаю? (чего хочу добиться данным действием).

Как делаю? (форму выполнения задачи принято называть актерским приспособлением).

**Билет № 7**

1. Ансамбль, театр – искусство коллективное.
2. «Если бы...» - первый толчок для дальнейшего созидательного творчества.

1.Слово «ансамбль» пришло в русский язык из французского. В толковом словаре

Если несколько музыкантов (или певцов) играют (или поют) вместе, этот коллектив называют ансамблем вне зависимости от того, хорошо они исполняют произведение или нет. Слово «ансамбль» употребляется как обозначение группы музыкантов, играющих вместе.

Когда речь идет об ансамбле применительно к театральному спектаклю, имеется в виду нечто иное, это тупик па многие годы, пока актёр не осознает своего заблуждения. На сцене в спектакле тоже, как правило, участвует несколько, а иногда много артистов. Но когда говорят: «в спектакле есть ансамбль», это «ансамблевый спектакль» и т.д., в слове «ансамбль» здесь заключается высокая оценка его. Характеристика спектакля как произведения, в котором все исполнители объединены единой целью, играют в одном стиле, в одной актёрской манере; усилия всех актеров направлены на реализацию в спектакле одной мысли, все роли, и большие и маленькие, играются на высоком уровне мастерства.

Великий режиссер и педагог А. Д. Попов особо подчеркивал, что тщательный подход режиссуры и актёров к второстепенным ролям в пьесе, как к главным, и порождает ансамбль.

До создания К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко в 1898 году Московского Художественного театра, где ансамблевость игры впервые стала одним из главных принципов, спектакль представлял собой зрелище, в котором никакой речи о «совместности», о единой стилистике в актерской работе, об устремленности всех исполнителей к единой цели не было. Центром спектакля были один или два-три великолепных актера, а вокруг - посредственные или молодые актеры, и всё было подчинено работе этих главных актеров, а остальные как бы подыгрывали им.

К XX веку стремление к ансамблю - а слиянности, которой он требует, не так легко добиться - стало одним из серьезнейших устремлений в театре. Но только появление режиссёра как одной из основных профессий в театре, человека, осуществляющего творческое и организационное единение всех работающих в спектакле, и актеров, и представителей других профессий, способствовало результативности в достижении ансамблевости.

Возникновение ансамблевости в спектаклях, безусловно, стало серьезным шагом вперёд в развитии театрального искусства, ибо, как говорил К. С. Станиславский, понятие сценического ансамбля необходимо вытекает из самой природы театрального искусства как коллективного творчества.

2. «Если бы...» - это удивительные слова, которые, после того, как человек скажет их себе, начинают активизировать его мышление, эмоциональную сферу и даже внешнее действие по пути создания в его мозгу, сердце и вообще в нем во всём той ситуации, в которую он хотел бы себя поставить, но которой нет в действительности, может быть, никогда и не будет, хотя человек хотел бы, чтобы она была.

Он эту ситуацию воображает, чувствует, проживает и проигрывает внутри себя, практически не проявляя ничего вовне. Только может меняться лицо, могут возникать какие-то легкие самопроизвольные движения. Сама ситуация в жизнь не переходит, она остаётся в воображении.

Поэтому слова «если бы» в жизни, а следовательно, и на сцене прежде всего связаны с воображением. После мысленного произнесения этих слов человек создает в голове те обстоятельства, которые он видит для решения того или иного вопроса. «Если бы я был директором...», «если бы мне дали возможность решить что-то...» и т.д. — это всё обстоятельства, в которые ставит себя человек. И далее он мысленно и внутренне эмоционально действует в той сцене, которую рисует в своём воображении.

К. С. Станиславский, открывая для себя свой «метод» в творчестве великих актёров и в глубоком постижении жизни, взял «если бы...» или, как он часто говорил, «магическое «если бы...» на вооружение для того, чтобы помочь актёру уйти от изображения чувств, показа, для того, чтобы действия, самочувствие рождались у актера легче, активнее, достовернее.

Разбирая этюд, великий мастер говорил своим ученикам: «...в слове «если бы...» скрыто какое-то свойство, какая-то сила... Эти свойства и

сила «если бы» вызвали внутри вас мгновенную перестановку - сдвиг... И как незаметно это совершается!».

«Если бы...» не говорит о реальном факте, ничего не утверждает, а ставит вопрос на разрешение. И актёр на этот вопрос отвечает своим поведением - своим действием, своим самочувствием, всем своим существом. При помощи этих слов сдвиг и решение достигаются без насилия и без обмана.

Ещё одно свойство «если бы...» - оно вызывает в актере внутреннюю и

внешнюю активность. То, что в жизни чело-пек проигрывает в своём воображении - совершает поступки, говорит монологи - актёр осуществляет вовне, на сцене, в своей роли.

С «магического если бы...» начинается освоение и присвоение актёром предлагаемых обстоятельств роли, что является краеугольным камнем процесса освоения им всех её составляющих. Это первый толчок для дальнейшего созидательного творчества.

**Билет № 8**

1. Система К. С. Станиславского.
2. Атмосфера спектакля.

1. Система К. С. Станиславского – «система должна быть не в голове, а в памяти ваших мышц». Компоненты системы:

 1.Работа актера над собой:

 а) работа над собой в творческом процессе переживания (развитие внутренних элементов психики, необходимых для творчества);

 б) работа над собой в творческом процессе воплощения (работа над физическим аппаратом).

 2. Работа актера над ролью.

Имя Константина Сергеевича Станиславского, реформатора русского театра, выдающегося режиссера и артиста, по праву стоит в ряду великих имен мировой культуры.

Станиславский родился в 1863 году в Москве, и принадлежал по рождению и воспитанию к высшему кругу русских промышленников, был в родстве со всей именитой и купеческой Москвой. В 1897 г. встреча К.С. Станиславского с В.И. Немировичем-Данченко в «Славянском базаре» привела к созданию Московского Художественного театра. Создание нового театра определило новые задачи в актерской профессии. Станиславский пробует создать систему, которая могла бы дать артисту возможность публичного творчества по законам «искусства переживания» во всякую минуту пребывания на сцене, возможность, которая открывается гениям в минуты вдохновения.

Система Станиславского представляет собой научно обоснованную теорию сценического искусства, метода актерской техники. В противоположность ранее существовавшим театральным системам, она строится не на изучении конечных результатов творчества, а на выяснении причин, порождающих тот или иной результат. Актер должен не представлять образ, а «стать образом», его переживания, чувства, мысли сделать своими собственными.

Раскрыв самостоятельно или при помощи режиссера основной мотив произведения, исполнитель ставит перед собой идейно-творческую цель, названную Станиславским сверхзадачей. Стремление к достижению сверхзадачи он определяет как сквозное действие актера и роли. Учение о сверхзадаче и сквозном действии — основа системы Станиславского.

Система состоит из двух разделов:

Первый раздел посвящен проблеме работы актера над собой. Это ежедневная тренировка. Целенаправленное, органическое действие актера в предлагаемых автором обстоятельствах — основа актерского искусства. Оно представляет собой психофизический процесс, в котором участвуют ум, воля, чувство актера, его внешние и внутренние артистические данные, названные Станиславским элементами творчества. К ним относятся [воображение](http://www.elitarium.ru/2007/12/04/distancionnyjj_kurs_kreativnost_intellekt.html), [внимание](http://www.elitarium.ru/2006/04/10/distancionnyjj_kurs_razvitie_nabljudatelnosti.html), [способность к общению](http://www.elitarium.ru/2006/04/11/distancionnyjj_kurs_jetiket_i_navyki_delovogo_obshhenija.html), [чувство правды](http://www.elitarium.ru/2006/04/10/distancionnyjj_kurs_psikhologija_lzhi_i_obmana.html), [эмоциональная память](http://www.elitarium.ru/2006/04/10/distancionnyjj_kurs_razvitie_pamjati.html), чувство ритма, [техника речи](http://www.elitarium.ru/2006/04/10/distancionnyjj_kurs_oratorskoe_masterstvo_i_iskusstvo_rechi.html), пластика и т.д.

Второй раздел системы Станиславского посвящен работе актера над ролью, завершающейся органическим слиянием актера с ролью, перевоплощением в образ.

Станиславский определяет пути и средства к созданию правдивого, полного, живого характера. Образ рождается, когда актер полностью сливается с ролью, точно поняв общий замысел произведения. В этом ему должен помочь режиссер. Учение Станиславского о режиссуре как об искусстве создания постановки основывается на творчестве самих актеров, объединенных общим идейным замыслом. Цель работы режиссера — помочь актеру перевоплотиться в изображаемое лицо.

Работы Станиславского переведены на многие языки мира. Его основные идеи стали достоянием актеров и режиссеров многих стран и оказывают большое влияние на современную жизнь и развитие мирового искусства.

Принципы системы Станиславского следующие:

Принцип жизненной правды — первый принцип системы, который является основным принципом любого реалистичного искусства. Это основа основ всей системы. Но для искусства необходим художественный отбор. Что же является критерием отбора? Отсюда вытекает второй принцип.

Принцип сверхзадачи — то, ради чего художник хочет внедрить свою идею в сознание людей, то, к чему он стремится в итоге. Мечта, цель, желание. Идейность творчества, идейная активность. Сверхзадача — это цель произведения. Правильно используя сверхзадачу, художник не ошибется в выборе технических приемов и выразительных средств.

Принцип активности действия — не изображать образы и страсти, а действовать в образах и страстях. Станиславский считал, что кто не понял этого принципа, тот не понял систему и метод в целом. Все методологические и технологические указания Станиславского имеют одну цель — разбудить естественную человеческую природу актера для органического творчества в соответствии со сверхзадачей.

Принцип органичности (естественности) вытекает из предыдущего принципа. В творчестве не может быть ничего искусственного и механического, все должно подчиняться требованиям органичности.

Принцип перевоплощения — конечный этап творческого процесса — создание сценического образа через органическое творческое перевоплощение.

Система включает в себя ряд приемов сценического творчества. Один из них состоит в том, что актер ставит себя в предлагаемые обстоятельства роли и работает над ролью от себя. Существует также принцип «типажного подхода». Он получил широкое распространение в современном театре. Этот принцип пришел из кинематографа и сегодня применяется как в кино, так и в рекламе. Он заключается в том, что на роль назначается не тот актер, который, пользуясь материалом роли, может создать образ, а актер, который совпадает с персонажем по своим внешним и внутренним качествам. Режиссер в этом случае рассчитывает не столько на мастерство актера, сколько на природные данные.

Станиславский протестовал против такого подхода. «Я в предлагаемых обстоятельствах» — формула сценической жизни по Станиславскому. Стать другим, оставаясь самим собой — эта формула выражает диалектику творческого перевоплощения по Станиславскому. Если актер становится другим — это представление, наигрыш. Если остается самим собой — это самопоказывание. Нужно совместить оба требования. Все как в жизни: человек взрослеет, развивается, но, тем не менее, остается самим собой.

Творческое состояние складывается из взаимосвязанных элементов:

- активная сосредоточенность (сценическое внимание);

- свободное от напряжения тело (сценическая свобода);

- правильная оценка предлагаемых обстоятельств (сценическая вера);

- возникающее на этой основе желание действовать (сценическое действие).

Сценическое внимание является основой внутренней техники актера. Станиславский считал, что внимание — это проводник чувства. В зависимости от характера объекта различается внимание внешнее (вне самого человека) и внутреннее (мысли, ощущения). Задача актера — активная сосредоточенность на произвольном объекте в пределах сценической среды. «Вижу, что дано, отношусь, как задано» — формула сценического внимания по Станиславскому. Отличием сценического внимания от жизненного является фантазия — не объективное рассмотрение предмета, а его преобразование.

Сценическая свобода. Свобода имеет две стороны: внешнюю (физическую) и внутреннюю (психическую). Внешняя свобода (мышечная) — это состояние организма, при котором на каждое движение тела в пространстве затрачивается столько Мускульной энергии, сколько это движение требует. Знание дает уверенность, уверенность порождает свободу, а она, в свою очередь, находит выражение в физическом поведении человека. Внешняя свобода — результат свободы внутренней.

Сценическая вера. Зритель должен верить тому, во что верит актер. Сценическая вера рождается через убедительное объяснение и мотивировку происходящего — то есть через оправдание (по Станиславскому). Оправдать — значит объяснить, мотивировать. Оправдание происходит при помощи фантазии.

Сценическое действие. Признаком, отличающим одно искусство от другого и определяющим таким образом специфику каждого искусства, является материал, которым пользуется художник (в широком смысле этого слова) для создания художественных образов. В литературе — это слово, в живописи — цвет и линия, в музыке — звук. В актерском искусстве материалом является действие. Действие — волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели — классическое определение действия. Актерское действие — единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, выраженный каким-то образом во времени и пространстве. В действии наиболее наглядно появляется весь человек, то есть единство физического и психического. Актер создает образ при помощи своего поведения и действий. Воспроизведение этого (поведения и действий) и составляет сущность игры.

2. А. Д. Попов в книге «Художественная целостность спектакля» писал: «...атмосфера - это воздух времени и места, в котором живут люди, окруженные целым миром звуков и всевозможных вещей». Автором понятия сценической атмосферы как выразительного средства спектакля можно считать Московский Художественный театр, который искал атмосферу создаваемых им спектаклей исходя из «лица автора», т.е. из образной выразительности, только ему присущей. Это стало особенно ясным уже при постановке первых чеховских пьес, новаторская драматургия которых предъявляла свои требования.

Понятие атмосферы сложно и многослойно, но в нем можно выделить несколько важных аспектов: пространственный, временной и психологический. Среда пьесы: время действия, быт, характеры, ритмы, события - все это и рождает атмосферу спектакля, создаваемую и художником, и композитором, и режиссером, и актерами. У каждого из них свои разительные средства.

Но главным носителем атмосферы, конечно, является актер. Поскольку сценическая атмосфера неразрывно связана с событиями спектакля, с его конфликтами, именно актер создает и поддерживает атмосферу этих событий и конфликтов через отношение к ним, физическое самочувствие, ритм, взаимоотношения с окружающим бытом и т.д.

Такие необходимые; для создания атмосферы элементы, как музыка, шумы, освещение, бытовые детали превращаются в сценические украшательства, если они не связаны с психологической жизнью персонажей, и только если они неразрывно соединены с ней, спектакль может эмоционально увлечь и захватить зрителя. А. Бармак в своей книге «Художественная атмосфера» справедливо отмечает, что «без атмосферы спектакля невозможно добиться сопереживания зрителя».

**Билет № 9**

 1. Массовые зрелища.

 2. Искусство переживания и искусство представления.

1. Массовое зрелище по своей сути и форме явление коллективное. Оно в отличие от многих других видов жизнедеятельности человека всегда и непременно – коллективное действо, коллективное переживание, обязательно требующее присутствия и непосредственного участия группы людей. Массовые зрелища возникают только там, где существуют духовные связи между людьми. В жизни каждого народа массовые зрелища занимают свое особое место. Примечательна весьма важная социологическая особенность зрелищ, заключающаяся в том, что народ здесь имеет удачную возможность раскрыть и творчески выразить себя как исторический субъект, непосредственно участвующий в зрелищах Массовые зрелища - разновидность праздников в разных странах. Массовые зрелища - это театрализованные представления, в которых принимают участие большие массы людей, в том числе и зрители. Обычно представления такого рода проводятся под открытым небом - в парках, на стадионах, на крупных площадях. Массовые зрелища в основном связаны с исторической тематикой, календарными праздниками.

Каждый новый сценарий массового зрелища – это поиск нового решения темы, новых выразительных средств, новых методов эмоционального воздействия.

Умелый подбор выразительных средств, органическое включение в действие различных видов искусства, отдельных номеров, которые могут воплощать сюжет и развивать тему, являются сутью режиссуры театрализованного массового представления.

например: Концерт (ит. - согласие, гармония) - публичное исполнение. Зрелищное представление, состоящее из номеров, объединённых одной темой.

Клоунада (англ. - жанр) - зрелищное представление, исполненное специфическими, выразительными средствами сатирического, феерического, гротескового, пародийного, буффонадного направления. Характеризуется заостренностью мысли, преобладанием действия над словом, динамикой, сгущенностью красок, шаржированным рисунком роли. Условно подразделяется на три основных разновидности: пантомимическую, разговорную и музыкальную. Современная клоунада стала пользоваться разными жанрами театрального искусства. Возможности клоунады безграничны. Примером служит искусство Л. Енгибарова, Ю. Никулина, В. Полунина и т.д.

Карнавал (ит. - праздник) - вид массового празднества, сопровождающийся народными гуляньями, танцами, маскарадами, играми

Варьете (фр. – разнообразие, смесь) - эстрадный театр, в представлениях которого сочетаются различные жанры искусства: музыка, цирк, танец; эстрадный театр развлекательного характера с эффектным, пышным оформлением.

2. Станиславский считал, что в театре существуют два основных течения: искусство переживания и искусство представления. Он полагал, что главная и высшая цель искусства переживания «заключается не только в том, чтобы изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические эл­ементы собственной души».

Путь к такому сценическому существованию достаточно сложен и начинается с освоения предлагаемых обстоятельств роли, событий, а главное - действий, которые ими порождаются.

Лишь после того как актер сможет в роли логично, последовательно воспринимать, мыслить и действовать, он может приблизиться к ее чувствам. Такое неразрывное - как в жизни! - соединение действий и чувств является той основой, которая и позволяет, как говорил Станиславский, переживать роль, т.е. испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и на каждом повторяемом спектакле. Только живое, согретое чувствами актера искусство переживания способно эмоцио­нально воздействовать на зрителя.

В отличие от актера театра переживания актер театра представления, продолжает Станиславский, «может пережить роль однажды или несколько раз, для того чтобы заметить внешнюю сторону естественного проявления чувства, а заметив се, научиться повторять эту форму меха­нически». Такое искусство, не требующее органичного соединения действия с чувством, лишенное непосредственности и импровизационности, холодно и чаще всего оставляет зрителя равнодушным, хотя оно может быть эффектным и выразительным по форме.

Разумеется, четкое разделение театрального искусства на эти виды возможно только в теории, на практике в одной и той же роли у актера могут чередоваться элементы переживания с элементами представления. Вопрос в том, какие элементы преобладают и какова ведущая тенденция актера, к чему он стремится в принципе: к созданию «жизни человеческого духа» на сцене или к поискам внешних, иногда эффектных, но формальных приемов. Искусство - специфический род духовно-практического освоения мира, единство созидания, познания, оценка человеческого общения. Высокая степень умения, мастерство в любой сфере деятельности. Художественное творчество в целом - литература, архитектура, живопись, музыка, танец, театр, кино и т.д.

Искусство переживания - создание на сцене органической жизни человека. Направление сценического искусства, которое заключается в создании «жизни человеческого духа» роли и в передачи этой жизни на сцене в художественной форме. Наличие главного процесса - переживания, позволяет считать это направление подлинным искусством.

Искусство представления - представление роли, внешняя форма проявления чувств с помощью приученных мышц. Механическое воспроизведение роли. Работа над ролью без затрат нервных и душевных сил. Тем не менее, представление роли, подсказанное процессом подлинного переживания, следует признать творчеством, искусством.