Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М.: ГВЫРМ, 1922. 15 с.

КАКОЙ ЧЕЛОВЕК ГОДИТСЯ В АКТЕРЫ 3 [Читать](#bookmark1)

ТАБЛИЦЫ АМПЛУА 5 [Читать](#bookmark4)

ПРИМЕЧАНИЯ 14 [Читать](#bookmark10)

РАЗРАБОТКА ПРИРОДНЫХ ДАННЫХ АКТЕРА 15 [Читать](#bookmark6)

КАКОЙ ЧЕЛОВЕК ГОДИТСЯ В АКТЕРЫ

Необходимым свойством актера является способность к рефлекторной возбудимости. Человек, лишенный этой способности, актером быть не может.

ВОЗБУДИМОСТЬ

Возбудимость есть способность воспроизводить в чувствованиях, в движении и в слове полученное извне задание.

ПРОЯВЛЕНИЕ ВОЗБУДИМОСТИ

Координированные проявления возбудимости и составляют ИГРУ актера. Отдельные проявления возбудимости суть ЭЛЕМЕНТЫ ИГРЫ АКТЕРА. Каждый элемент игры неизменно образован тремя обязательными моментами:

1. Намерение
2. Осуществление
3. Реакция

Намерение — есть интеллектуальное восприятие задания, полученного

извне (автор, драматург, режиссер, инициатива лицедея).

1 2 Осуществление есть цикл рефлексов волевых, миметических и голосовых.

Реакция есть понижение волевого рефлекса по реализации рефлексов

миметических и голосовых с подготовкой его к получению нового намерения

(переход к новому элементу ИГРЫ).

1. Словоупотребление термина «чувствование» производится в научно­техническом его значении без привнесения в него обывательского и сентиментального понимания.

То же надо сказать и о термине «волевых». Такой характер изложения принят в целях отмежевания, с одной стороны, от системы игры «нутром» (без системного наркотизма), а равно, с другой стороны, и от метода «переживаний» (гипнотической тренировки воображения).

Оба указанных метода — первый, форсируя волю искусственным возбуждением предварительно расслабленного чувства, второй, форсируя чувство гипнотическим вытяжением предварительно расслабленной воли, — должны быть соответственно отвергнуты за негодностью и опасностью для физического здоровья людей, подвергаемых их воздействию.

Более подробный анализ упомянутых явлений будет дан в специальном исследовании «Игра актера». (№ 3 производственного плана издания ГВЫРМ)

л

«Рефлексов ... миметических» — этот термин обозначает все движения, возникающие в периферии тела актера, а также и движения самого актера в пространстве.

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).

ТАБЛИЦЫ АМПЛУА М. Мужские Ж. Женские

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| М. | | | | |
| Необходимые данные актера | Амплуа | | Примеры  ролей | Сценические  функции |
| 1-й. Рост выше среднего. Ноги длинные. Два типа лица: широкое (Мочалов, Каратыгин, Сальвини) и узкое (Ирвинг). Желателен средний объем головы. Шея длинная, круглая. При широких плечах средняя ширина талиии бедер. Большая  выразительность рук (кисти). Большие продолговатые глаза, предпочтительно светлые. Голос большой силы, диапазона и богатства тембров. Медиум баритона с тяготением к басу. | 1.  ГЕРОЙ | Первый | Эдип-царь, Карл Моор, Макбет, Леонт, Анжелло, Брут, Ипполит, Лантенак, Дон Гарсиа, Дон Жуан (Пушкин), Борис Годунов. | Преодолевание трагических препятствий1 в плане патетики (алогизм). |
| 2-й. Допускается малый рост, более высокий голос, меньшая подчеркнутость требований, чем к первому герою. |  | Второй | Эдгар, Лаэрт, Вершинин, Лопахин, Колычев,  Шаховской, Форд, Эреньен, Фридрих фон Тельрамунд, Дмитрий Карамазов. | Преодолевание драматических препятствий в плане самоотвержения (логическом). |
| 1-й. Рост не ниже среднего, ноги длинные.  Выразительные глаза и рот. Голос может быть высоким (тенор). Отсутствие полноты. Средний рост. | 2.  ВЛЮБЛЕННЫЙ | Первый | Ромео, Молчалин11, Альмавива, Калаф. | Активное преодолевание любовных препятствий в плане лирическом. |
| 2-й. Меньшая подчеркнутость требований. Допускается ниже средний рост. Отсутствие полноты. | Второй  (простец) | 2-й. Парсифаль, Тихон («Гроза»), Тесман, Карандышев, Освальд, Треплев, царь Федор, Алеша Карамазов. | Преодолевание любовных препятствий в плане этическом. |

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 1-й. Рост не выше среднего. Голос безразличен. Тонкая фигура. Большая подвижность глаз и лицевых мышц. Подражательные способности (мимикрия). | 3.  ПРОКАЗНИК  (ЗАТЕЙНИК) | Первый | Хлестаков, Петрушка, Пульчинелла, Арлекин, Яша-лакей, Пенч, Бенедикт, Грациозо, Стенсгор, Глумов. | Игра  негубительными препятствиями, им же самим созданными. |
| 2-й. Допустима большая полнота. Возможны неблагополучия в пропорциях. Требования мимикрии повышены. Неожиданность тембра голоса приемлема. | Второй | Епиходов, Санчо Панса, Ламме Гоодзак, Тартарен, Фирс, Чебутыкин, Аркашка, Нахлебник, Вафля, Лепорелло, Сганарель, Расплюев, Пеникулус. | Игра препятствиями, не им созданными. |
| Обладание манерой «преувеличенной пародии» (гротеск111). Данные для эквилибристики и акробатики. | 4.  КЛОУН, ШУТ, ДУРАК, ЭКСЦЕНТРИК. | | Тринкуло, Кларин, оба Гоббо, Могильщики, Шуты, Клоуны и дураки английских и испанских театров. Слуги просцениума. | Умышленное задержание развития действия разбиванием сценической формы (выведением из плана). |
| 1-й. Голос или низкий (Шпион 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. | 5.  ЗЛОДЕЙ и ИНТРИГАН. | Первый | Яго, Франц Моор, Сальери, Клавдий, Антоний («Буря» и «Юлий Цезарь»), Эдмунд, Геслер. | Игра губительными препятствиями, им же созданными. |
| 2-й. Меньшая подчеркнутость требований, чем к первому. | Второй | Василий Шуйский,  Смердяков, Шприх,  Загорецкий,  Розенкранц,  Гильденштерн,  Казарин. | Игра губительными препятствиями, не им созданными. |

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Требования приблизительно те же, что и к первому герою. Большое обаяние и значительность сценической природы. Голос  исключительного тембра и богатый модуляциями. | 6.  НЕИЗВЕСТНЫЙ (ИНОЗРИМЫЙ) | Неизвестный («Маскарад» и «Дочь моря»), Монте­Кристо, Летучий Голландец,  Лоэнгрин,  Петруччио, Пер Баст, Граф Траст, Наполеон, Юлий Цезарь,  Несчастливцев, Кин, Шут Тантрис. | Концентрация  1V  интриги выведением ее в иной личный план. |
| Требования голоса те  же, что для героя.  Меньшая  подчеркнутость  требований  физического  характера,  предъявляемых  герою. | 7.  НЕПРИКАЯННЫЙ или ОТЩЕПЕНЕЦ (ИНОДУШНЫЙ). | Онегин, Арбенин, Печорин, Ставрогин, Паратов,  Кречинский, Принц Гарри, Фламинио, Протасов, Соленый, Гамлет, Жак (Шекспира), Кент, Сехисмундо, Иван Карамазов, Карено. | Концентрация интриги выведением ее в иной внеличный план. |
| Голос безразличен. Ноги  пропорционально длинные. Голос предпочтительно высокий. Владение фальцетом. | 8.  ФАТ. | Люцио, Осрик, Моцарт, Меркуцио, Репетилов, Барон. | Неумышленное задержание развития действия введением его в личный план. |
| Глубокий бас.  Сложение  безразлично. | 9.  МОРАЛИСТ. | Дюваль-отец, Глостер, Священник («Пир во время чумы»), Иван Шуйский, Клотальдо. | Умышленное ускорение развития действия введением в него норм морали. |
| Рост и голос за  исключением  трагических  персонажей (Лир,  Мельник)  безразличен. | 10.  ОПЕКУН (ПАНТАЛЕОНЕ). | Шейлок, Скупой рыцарь, Фамусов, Полоний, Арнольф, Лир, Мельник, Риголетто, Трибуле. | Активное приложение лично установленных норм поведения к обстановке, созданной вне его воли. |
| Фигура и голос безразличны. Рост не должен превышать роста лица, с которым он связан. | 11.  ДРУГ (НАПЕРСНИК). | Горацио, Артемида, (см. § 16), Банко. | Поддержка, содействие и побуждение того лица драмы, с которым он связан, объяснять свои поступки. |
| Допустима полнота. Глубокий бас. Умение владеть фальцетом. | 12.  ХВАСТЛИВЫЙ ВОИН (КАПИТАН). | Фальстаф, Боабдил, Скалозуб, воин Плавта. | Осложнение в развитии действия присвоением себе чужих сценических функций (например, героя). |

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| Общих требований нет. | 13.  БЛЮСТИТЕЛЬ ПОРЯДКА (СКАРАМУШ). | | Клюква, все Помпеи Шекспира, Содержатель публичного дома («Перикл»), Префект Скриба, Плюшкин, Медведев («На дне»). | Введение в план полицейских норм обстановки, им неподдающейся, чем вызывается осложнение в развитии действия. |
| Общих требований нет. | 14.  УЧЕНЫЙ (ДОКТОР, МАГ). | | Доктора Мольера, Болонья, Б. Шоу, Кругосветлов, Штокман, Дон­Кихот. | Уснащение действия введением в него чужеродного ему толкования. |
| Общих требований нет. | 15.  ВЕСТНИК. | | Воин «Антигоны», Конюший «Ипполита», Патриарх(«Борис Годунов»), Тень («Гамлет»). | Передача событий, протекающих вне сцены. |
| Общих требований нет. | 16.  ТРАВЕСТИ. | | Прачка Сухово- Кобылина (Смерть Тарелкина). |  |
| Общих требований нет. | 17.  СО-ДЕЙСТВУЮЩИЕ. | | Убийцы, Гуляющие, Воины, Придворные, Гости. | Принятие на себя таких функций главных  действующих лиц, какие теми не могут быть выполнены по экономии действия. |
| Ж. | | | | |
| 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. | Первая | Принцесса Турандот (Шиллера), Электра (Софокла), Царь- Девица, Клеопатра, Инфант Фернандо (Коваленской), Федра, Жанна д'Арк, Гамлет (Сары Бернар), Орленок, Медея, Леди Макбет, Мария Стюарт, Фру Ингер, Йордис. | Преодолевание трагических препятствий в плане патетики (алогизм). |
| 2-я. Допускается меньший рост, более высокий голос, меньшая подчеркнутость требований § первого. |  | Вторая | Порция, Имогена, Магда, Нора, Амалия, Леди Мильфорд, Корделия, Софья Павловна, Купава, Розалинда. | Преодолевание 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 | Первая | Дездемона, Джульетта, Федра (Еврипида), Офелия, Юлия (Островского), Нина («Маскарад»). | Активное преодолевание любовных препятствий в плане лирическом. |
| 2-я. Меньшая подчеркнутость требований. Допускается малый рост. Отсутствие полноты. |  | Вторая | Аксюша, Соня (Чехова), Целия, Бьянка, Тэа, Дагни (Ибсен), Элиза, Анжелика (Мольера), влюбленные. | Преодолевание любовных препятствий в плане этическом. |
| 1-я. Рост не выше среднего, голос безразличен, тонкая фигура. Большая подвижность глаз и лицевых мышц. (мимикрия). | 3.  ПРОКАЗНИЦА. | Первая | Бетси (Толстого), Туанетта, Дорина, Турандот, Лариса, Елена (Еврипид), Лиза, Беатриса, Праксагора, Мирандолина, Лиза Дулиттль, Лизистрата, Катарина, Мисс Форд. | Игра  негубительными препятствиями, ею же созданными. |
| 2-я. Не слишком полная. Пониженные, чем к первой, требования |  | Вторая | М-с Пэдж, некоторые из действующих лиц «Праксагоры», «Лизистраты» Аристофана, служанки, ведущие параллельную интригу. | Игра препятствиями, не ею созданными. |
| Обладание манерой преувеличенной пародии, гротеска, химеры. Данные для эквилибристики и акробатики. | 4.  КЛОУНЕССА, ШУТИХА, ДУРА, ЭКСЦЕНТРИК. | | Возлюбленные шутов, клоунов, дураков и эксцентриков, некоторые из старух Островского, Гоголя, влюбленные старухи comedia dell'arte, слуги просцениума. | Умышленное задержание развития действия разбиванием сценической формы (выведением из плана). |
| 1-я. Голос низкий, большого диапазона и силы. Рост выше среднего. Глаза большие (допустимо косоглазие), подвижные. Допускается крайняя худоба и костлявость. | 5.  ЗЛОДЕЙКА И ИНТРИГАНКА. | Первая | Регана,  Клитемнестра, Кабаниха, Иродиада, Ортруда. | Игра губительными препятствиями, ею же созданными. |

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 2-я. Голос безразличен. Определенных требований к росту и фигуре нет. |  | Вторая | Гонерилья, Злые феи, Мачехи, Молодые ведьмы, сестры Сандрильоны, «Ткачиха с поварихой, с сватьей бабой Бабарихой» (Пушкина). | Игра губительными препятствиями, не ею созданными. |
| Требование приблизительно те же, что к первой героине. Большое обаяние и значительность сценической природы. Голос  исключительного тембра, богатый модуляциями. | 6.  НЕИЗВЕСТНАЯ (ИНОЗРИМАЯ). | | Анитра, Анна Мар, Кассандра, Княжна Адельма, Эсмеральда,  М-с Эрлино. | Концентрация интриги выведением ее в иной личный план. |
| Требования голоса те  же, что к 1-й героине.  Меньшая  подчеркнутость  требований  физического  характера. | 7.  НЕПРИКАЯННАЯ, ОТЩЕПЕНЕЦ (ИНОДУШНАЯ). | | Электра (Гофмансталя), Татьяна, Нина Заречная, Катерина, Ирина (Чехова), Гедда Габлер, Гризельда (Боккаччо), Маргарита Тотье, Настасья Филипповна. | См. соответствующие сценические функции соответствующих мужских амплуа |
| Рост безразличен. Правильность пропорций. Голос безразличен. | 8.  КУРТИЗАНКА. | | Лаура, Эротиа (Плавта), Екатерина (Шоу), Королева (Гамлет), Бьянка («Отелло»), фрокен Диана (задуманная Ибсеном), Акротелевтия, Куикли. | Неумышленное задержание развития действия введением его в личный план. |
| Допустима полнота. Голос  предпочтительно низкий. Рост предпочтительно большой. | 9.  МАТРОНА. | | Хлестова,  Екатерина II  («Капитанская  дочка»), Огудалова  («Бесприданица»),  боярыни, некоторые  Королевы,  Волюмния. | Умышленное ускорение развития действия введением в него норм морали. |
| Рост, фигура и характер голоса безразличны. | 10.  ОПЕКУНША. | | Мурзавецкая, Фрау Хергентхейм (Зудермана), Кормилица (Федра), Мать Балладины, Игуменьи, Мать Дмитрия Царевича, Волохова (Царь Федор). | Активное приложение лично установленных норм поведения к обстановке, созданной вне ее воли. |

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Общих требований нет. | 11.  ПОДРУГА, НАПЕРСНИЦА. | Эмилия, Служанки, Приятельницы, не ведущие  самостоятельной  интриги. | Поддержка и побуждения того лица драмы, с которым она связана, объяснять свои поступки. |
| Общих требований нет. | 12.  СВОДНЯ (СВАХА). | Все сводни, свахи, кроме клоунесс. | Моралистическая защита аморальных поступков. |
| Общих требований нет. | 13.  БЛЮСТИТЕЛЬНИЦА ПОРЯДКА. | Миссис Пирс (Шоу) и большинство экономок, теток, старых дев, тещ (предпочтительнее эксцентрик). | Введение в план полицейских норм обстановки, им неподдающейся, чем вызывается осложнение в развитии действия. |
| Общих требований нет. | 14.  УЧЕНАЯ (СУФФРАЖИСТКА). | Предпочтительно давать эти роли эксцентрикам и проказницам. | Уснащение действия введением в него чужеродного ему толкования. |
| Общих требований нет. | 15.  ВЕСТНИЦА. |  | Передача событий, протекающих вне сцены. |
| Общих требований нет. | 16.  ТРАВЕСТИ. | Мальчики, пажи, Конрад (Жакерия), Фортунье (Мюссе), Керубино. |  |
| Общих требований нет. | 17.  СО-ДЕЙСТВУЮЩИЕ. | Гости, гуляющие, подруги и т. д. | Принятие на себя таких функций главных  действующих лиц, какие теми не могут быть выполнены по экономии действия. |

РАЗРАБОТКА ПРИРОДНЫХ ДАННЫХ АКТЕРА

Указанные выше природные данные, являясь необходимыми для актера, не являются еще достаточными для него, почему должны быть развиты и разработаны.

Это развитие, согласно предыдущего, должно идти в двух направлениях: а) развитие способности рефлекторной возбудимости и б) разработка физических данных амплуа приемами игры им свойственными.

ГЛАВНЫМИ ПРЕДМЕТАМИ РАБОТЫ ПО ГРУППЕ «А» БУДУТ:

1. Развитие ощущения своего тела в пространстве (движение с осознанным центром, равновесие, переход от крупных движений к мелким; осознание жеста, как результаты движения даже в статические моменты).
2. Приобретение способности превращать музыкальный инстинкт в сознательное руководство собой, как музыкантом.
3. Приобретение умения ориентироваться в системе игры.

ПО ГРУППЕ «Б»:

По осознании с геометрической ясностью всех положений биомеханики, исходный пункт которой — установление единого закона механики во всех явлениях силы и сходство членов всех животных, применение движений, свойственных животным к определенным группам ролей, по принципу подобия этими движениями характеризуемых.

Вся эта работа неизбежно проделывается каждым человеком, посвятившим себя лицедейству, независимо от его желаний или теоретических убеждений. Обычно она ведется ощупью и на три четверти бессознательно, при чем теряется безмерное количество усилий, нервной возбудимости и времени. Задачей театрального образования является систематизация такого труда.

1. Препятствия, возникающие на пути к осуществлению задуманного героями, вследствие их трагической виновности. Эта вина, не являясь по существу, а тем более в частностях нарушением каких-либо человечески этических норм, есть принятие на себя тем или иным лицом драмы задачи, превышающей пределы возможностей человеческой личности и связанных с этим ее прав. Препятствия, встречаемые трагическим героем, обязаны своим происхождением не злой воле заинтересованных лиц, но самой техникой выполнения задачи, выводящей человека из человеческого ряда действий и чувств.
2. В целях большего овладения вниманием аудитории для достижения поставленного себе задачей эффекта драматурги прибегают иногда к смещению или полному обращению композиции; так, традиционно комическое положение

излагают в трагической плоскости и наоборот или перемещают общепринятые представления о критерии драматической перспективы. Весьма распространенное явление природы, называемое закатом, дает достаточно полное понятие о природе подобного эффекта. Наблюдатель, до механичности привыкший видеть теплые тона на первом плане и учитывать их деградацию в холодные по мере удаления к горизонту, а потому склонный вообще отождествлять понятие дела с таким цветораспределением, неизбежно поражается, увидев красно-оранжевый тон горизонта и синий цвет первого плана.

Наиболее примитивным применением парадоксальной композиции является простая пародия, откуда большая распространенность метода в комических построениях.

1. Умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов, не соединяемых ею или привычкой нашего повседневного опыта, при настойчивом подчеркивании материально обыденной чувственности формы, создаваемой этим путем. Отсутствие такой настойчивости, переводя прием перестройки и комбинации в область внематериальной игры фантазии, обращает гротеск в химеру. В области гротеска замена разрешения готовой композиции разрешением прямо противоположным или приложением известных и почитаемых приемов к изображению предметов, противоположных предмету, установившему эти приемы, называется пародией.

Театр, являясь внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть пример гротеска. Возникнув из гротеска обрядового маскарада, он неизбежно разрушается при какой угодно попытке удаления из него гротеска в качестве основания его бытия. Будучи основным свойством театра, гротеск для своего осуществления требует неизбежной перестройки всех элементов, извне вводимых в сферу театра, в том числе и необходимого ему человека, переделывая его из обывателя-личности в лицедея. Переделка эта, имея целью приготовить чувственно материальный элемент внеприродной комбинации гротеска, отбрасывает из сценических способностей актера целый ряд их проявлений в пользу одной какой-либо определенной их группы, предназначенной для занятия лицедеем определенного театрального места и исполнения им строго квалифицированной должности. АМПЛУА — должность актера, занимаемая им при наличии данных, требуемых для наиболее полного и точного исполнения определенного класса ролей, имеющих установленные сценические функции.

1v Интрига — взаимосплетение последовательности внешних препятствий и внешних способов их преодоления, сознательно вносимых в действие драмы заинтересованными персонажами.