Государственное бюджетное учреждения культуры Волгоградской области Волгоградский государственный институт искусств и культуры

Факультет социально-культурной деятельности

Кафедра социально-культурной деятельности

**Мировая художественная культура. Театр второй четверти XIX века.**

**Влияние творчества М.С. Щепкина П.С. Мочалова и В.А. Каратыгина на развитие современных систем актерской игры и теории современного мирового театра.**

Выполнил:

студент 1 курса группы МСКД

Морозов Д. Р.

Волгоград 2020

**СОДЕРЖАНИЕ**

Введение 3

Глава 1. 4

* 1. Специфика развития театра второй четверти XIX века 4
	2. Реализм и романтизм как стилевое направление русского драматургического театра второй четверти XIX века 8
	3. Влияние творчества М. С. Щепкина, П. С. Мочалова и В. А. Каратыгина на развитие современных систем актерской игры и теории современного мирового театра 13

Заключение 19

Список источников и литературы 20

**ВВЕДЕНИЕ**

**Актуальность.** Настоящая работа представляет собой опыт характеристики русского театрального искусства второй четверти XIX в. – это эпоха формирования самостоятельного, самобытного искусства, время великих открытий Пушкина, Гоголя. Лермонтова, Тютчева, Белинского, Глинки, Брюллова и др.; начало литературной деятельности Тургенева, Достоевского, Гончарова, Островского, Фета, Некрасова, Григорьева и т.д. это время истинного пробуждения духовных сил русского общества: рождение отечественной философии, эстетики. Появляется первое поколение русской профессиональной театральной критики.

Одно из важнейших явлений, характеризующих художественную жизнь этого периода, - формирование русского романтизма, широко влияющего на театральную практику. Романтизм в театре породил великих актеров: Щепкина, Мочалова, Каратыгина. Творчество этих актеров произвело огромное влияние на становление современной науки о театре, способствовало написанию теоретических трудов.

Актуальность темы обусловлена большим влиянием творчества М. С. Щепкина, П. С. Мочалова и В. А. Каратыгина на развитие современных систем актерской игры и теории современного мирового театра.

*Целью данной работы* является  изучение театрального искусства второй четверти XIX в.

Данная цель предполагает решение следующих *задач*:

– рассмотреть творчество М. С. Щепкина;

– выявить основные этапы в творчестве П. С. Мочалова;

– обозначить основные вехи творчества В. А. Каратыгина.

**Глава 1.**

**1.1. Специфика развития театра второй четверти XIX века**

После трагических событий 14 декабря 1825 года в культурном слое общества устанавливается атмосфера апатии и страха, пессимизма и безверия, разочарований и рефлексии. Культура этого периода характеризуется напряженными дискуссиями в журналистике, философии, эстетике: это споры архаистов и новаторов, почвенников и европейцев, консерваторов и радикалов, плебеев и аристократов.

Во второй четверти 19 века становится абсолютно ясно, что особенной чертой русского искусства является многофункциональность, универсальность, его стремление выйти за границы эстетики. Наша художественная культура стремится быть адекватной жизни, решать вопросы и бытия и быта. Будучи ангажированной на проблемы действительности, она задумывается не столько о творчестве лучшей культуры, сколько о строительстве лучшей жизни, поэтому так сильны социальные мотивы.

Идея национального единства была востребована не только состоянием русского общества, но и опасностью. Выражением объединяющей национальной идеи стала «формула» товарища министра народного просвещения Уварова: православие, самодержавие, народность. Это были традиционные, «природные», исторически сложившиеся опоры русской государственности. Но утопизм «государственного мышления» будет осознан только к концу эпохи Николая I. Она завершится так называемым «мрачным семилетием» (1848-1855), поражением России в Крымской войне и вступлением на престол нового царя Александра II – освободителя. Тогда же начнется быстрое и неотвратимое движение государства к буржуазным реформам.

Жизнь театра этого периода сложна и неоднородна, как и вся социокультурная действительность. Если говорить о хронологии этого периода, то вторая четверть 19 века начинается в театре не точно в 1826 году. Можно перечислить ряд фактов, демонстрирующих эту мысль: создание в 1824 году Малого театра в Москве, в Петербурге смерть Яковлева в 1817 году, и появление на столичных сценах актеров нового поколения – Мочалова, Каратыгина и Щепкина на рубеже 20х годов. Все это знаки переходного времени. Завершается обозреваемый период не в 1850 году, а, по всей видимости, в 1853 – в год первого появления на сцене Александринского театра пьесы Островского «Не в свои сани не садись» и одновременно в год смерти петербургского трагика Каратыгина[3, 112 с.]. Совпадение этих событий символично: вместе с Каратыгиным уходит старая эпоха, с Островским рождается новый период в истории русского театра.

Театр второй четверти 19 века становится предметом неистовой любви, восхищения и обожествления, выразителем «веяний эпохи». Сценическое искусство пытается сохранить роль воспитателя поколения, училища масс, кафедры и парламента, стремится говорить о ключевых проблемах времени, о трагедиях и идеалах современников. Однако как искусство публичное, театр всегда зависим от «заказчика и потребителя», от вкусов публики. Именно в это время чрезвычайно расширяется социальный состав театрального зала: театр вбирает в свое пространство все большее количество городского населения, с различным культурным уровнем и опытом. Число знатоков, истинных ценителей искусства и интеллектуалов в театре, конечно, было незначительным. Вместе с тем театр как общественный институт культуры выражает эстетическую и идеологическую программу государственно власти. Следует говорить об основных тенденциях развития русского театра, находящегося в монополии государства.

Концентрация всей театральной политики в руках государства, отсутствие частных, конкурентоспособных сценических коллективов в столицах создавали необходимость постоянного обновления репертуара: характерно, что за сезон театр выпускал около пятидесяти новых пьес. Как и в предшествующий период, театральный вечер был уподоблен слоеному пирогу: играли несколько пьес, перед многоактным театральным сочинением шла пьеса-одноактовка, чаще всего – водевиль; перед началом представления и в антрактах звучала музыка. В основном театр этого периода держался актером, режиссер – фигура формальная, мало что определяющая в эстетике спектакля[6].

Искусство этого периода проживает свой путь в напряженном конфликте разных художественных направлений. Параллельное существование неоклассицизма, романтизма и реализма многое объясняет в эклектичной структуре театрального организма. Для данного периода характерно именно то, что на одной сцене, в одном спектакле в Москве играет романтик Мочалов и реалист Щепкин или в Петербурге – «неоклассицист» Каратыгин и реалист Мартынов[4]. Зритель одновременно следит за актерами, говорящими на оппозиционных сценических языках. Или другой пример: в один месяц играются – «Ревизор», «Тридцать лет, или жизнь игрока» (романтическая мелодрама Дюканжа и Дино), «Филатка и Мирошка» (водевиль П. Григорьева).

Основные репертуарные течения театра этой эпохи определяются стремлением зрителя к зрелищности и непосредственному эстетическому наслаждению. В основе репертуара – водевиль, мелодрама и историческая драматургия (тоже чаще всего мелодрама). Спектакль второй четверти 19 века, в частности мелодрама, - это зрелище внешнего действия, театр занимательной авантюрной интриги с грандиозными сценическими эффектами. В водевиле – увлекательная фабула, неприхотливая, но обаятельная своей наивностью.

Все это вместе создавало эстетическое пространство, в котором утверждается оптимистическое мировосприятие, идея бесконфликтности и уверенность в существовании. Театр гармонизировал жизнь, но одновременно он был отчужден от реальной действительности почти «непроницаемой» стеной и потому был утопичен, создавая иллюзию правды. Но публика и не хотела правдоподобия – обыденная, тусклая, однообразная жизнь всегда требует праздника. С другой стороны, нельзя воспринимать театральный спектакль этого периода только как экзотический миф о жизни. здесь было стремление к идеальному началу и к душевно-духовной высоте, прорыв сквозь усредненное банальное существование к насыщенности подлинных чувств и переживаний, в конце концов – прорыв к правде.

На рубеже 30х годов приходит новый репертуар (старые имена, конечно, не сразу исчезают с афиши). Водевили и мелодрамы, господствующие театральные жанры, были неоднородны. Одни из них, по определению критики, были «закисью» репертуара, другие открывали серьезные возможности для самостоятельного творчества актеров.

С одной стороны, водевиль – это «трюки на канате». Но с другой – в историю театра по праву вошли водевили Ленского, Каратыгина, П. Григорьева, Кони, Некрасова[5, 205 c.].

Постепенно водевиль приближается к бытовой комедии, испытывая влияние натуральной школы и реалистического стиля; на сцену попадают «свои», отечественные чиновники, купцы, актеры, журналисты; начинает звучать драматическая тема «маленького человека». С художественной точки зрения необходимо отметить блистательную пьесу Некрасова «Осенняя скука», поставленную впервые только в 1902 году: знатоки театра не хотели верить, что она написана более полувека назад, и увидели в ней «всю реформу» Чехова и МХТ.

Мелодрама второй четверти 19 века как проявление современных эстетических тенденций упрощает, снижает философский масштаб романтических идей, адаптирует их к уровню массового сознания. Она был чрезвычайно популярна не только у публики, но и среди актеров. Ее эстетическая природа ставила перед сценическим художником сложные задачи: требовала «изощрения и утончения» внутренней актерской техники, вскрывала психологический мир страстей, лирический строй душевных переживаний не только персонажа, но и самого исполнителя, направляла его по пути сценического переживания.

А на другом полюсе – произведения Шекспира, Мольера, Бомарше, Шиллера: появляются серьезные переводы, театр учится читать известные пьесы по-новому.

**1.2. Реализм и романтизм как стилевое направление русского драматургического театра второй четверти XIX века**

*Романтизм.* Романтические «веяния» ощутимы уже в первые десятилетия века. В творчестве петербургского трагика А. Яковлева складывается тип актера романтического театра; мироощущение «позднего» Озерова врастает в эстетику романтизма. Однако осознание романтизма на русской почве как самостоятельного мышления в искусстве происходит в первой половине 20х годов.

И романтизм, и реализм на протяжении второй четверти 19 века будут сосуществовать, вступая в борьбу, отвоевывая друг у друга большую «площадь». И если в 20е годы реалистические веяния представляют лишь поиски нескольких гениальных художников, которые указывали вектор движения русского искусства, то к середине третьего десятилетия реализм сложится как стиль. Романтизм же постепенно отодвигается с авансцены на периферию, в глубину культурного пространства.

Говоря о хронологических рамках романтизма в русской театральной культуре, интересно отметить, что уже в конце 30х годов Белинский писал, что Мочалов теряет свою публику[1, 329 c.].

Не отказываясь от завоеваний романтизма, углубляя и развивая идеи романтиков, реалисты уходили от принципа непознаваемости мирозданья, от односторонности и крайней субъективности к целостности и объективности исследования. В этом реализм, конечно, был адекватнее своему времени и потому отодвигал романтизм в глубину исторической сцены.

С романтизма начинается глобальное разрушение нормативного мышления: жесткой системы правил, иерархии, расшатывание устойчивых границ стиля. Романтизм в Европе складывается в конце 18 века, его теоретической основой является немецкая идеалистическая философия Шлегелей, Шеллинга, творчество Новалиса.

В основе романтического метода – принцип свободы. Романтики категорически отвергают утилитаризм в искусстве, отказываются от морализаторства и дидактики. Искусство – не урок, а великое наслаждение эстетического процесса созидания. Мир художника-жреца равен в богатстве красок самой действительности. Для романтиков главная ценность эстетического произведения – это выражение или самовыражение художника. Личная судьба и поэтическое произведение нераздельны, ибо истинная жизнь и есть творчество. Нет никакой объективной реальности, она такая, какой мы ее воспринимаем. Невозможно охватить и понять мир целиком, поэтому романтический поэт создает мир разрушенной реальности, распавшихся связей – «фрагментарный» мир. субъективизм – двойничество.

Нет застывших форм; жизнь, человек воспринимаются в бесконечном движении. Вечное пересоздание действительности, обновление, рождение новых форм в творчестве. Расширение культурного пространства, стилистическая игра.

Драматизм нового искусства рождается на перекрестке постоянной тоски по идеалу и отрицания вечных, непреложных истин, абсолютов. В основе их трагического мироощущения – осознание вечного конфликта между Богом и Дьяволом. Пространство проблемы двоемирия. Отсюда прием контраста, актуализация принципа Шеллинга об «абсолютном тождестве противоположностей».

Искусство романтиков апеллирует не к массовому и бытовому сознанию, это не норма поведения, а «духовный предел», духовный максимализм.

Романтизм абсолютизирует значение личности. К его важным открытиям следует отнести принципы осмысления и анализа природы человека. Ставится проблема психологизации героя.

Романтический герой находится в процессе самоанализа, рефлексии, меланхолии, тоски и осознает свое полное одиночество. Он бежит от трагической реальности в иллюзию и проходит путь от надежд к разбитым мечтам и погребенным желаниям. Персонаж романтического произведения «переживает мир» с повышенной интенсивностью и страстностью. Всегда необыкновенный, избранный, противопоставленный всему обывательскому, усредненному, он часто приходит к смерти, заканчивает бегством или сумасшествием; он – вечный странник, изгой, лишний человек. Есть и другой путь романтического персонажа – от скуки, разочарования, обреченности к ненависти и преступлению. Такой герой – человек неограниченной свободы, непомерных прав, это романтический «сверхчеловек», бросающий вызов Богу, в неверии нарушающий все моральные законы. Но как бы там ни было, романтическому человеку не дано счастья на земле. И потому для романтизма так характерны апология страдания, усиление эсхатологических настроений как выражение болезненного и трагического художественного мышления.

*Реализм .* Стиль, который начинает формироваться в России в 20е годы 19 века и, видоизменяясь, продолжает функционировать на протяжении 20 века, сохраняя свою силу, определенное место в пространстве культуры до сегодняшнего дня.

Реализм – это продолжение движения, может быть, кульминация того пути, который культура России начинает еще в 18 веке. Становление нового художественного мышления – это процесс раскрепощения искусства, его деформализация: отказ от литературных ролей, от устойчивых моделей жанра, сюжета, персонажа, конфликта и т.д. При всем значении принципа свободы и «пафоса субъективности» для романтического искусства, именно реализм категорически порывает с нормативной эстетикой.

Принес в искусство новую картину действительности: это безграничный охват явлений жизни, возможность превращения любого факта реальности в социально-моральные и эстетические ценности. Новое искусство отказывается от разделения действительности на сферы материального, бытового и духовного, социального и эмоционального, высокого и низкого. Абсолютно все явления жизни становятся равноценными объектами эстетического познания.

Реализм стремится к созданию иллюзии жизни, повышает степень подробностей бытового, социального, «душевного» пространства. За счет подробностей искусство создает иллюзию «неотобранной среды». Существование как открытый процесс, в котором сталкиваются разнообразные силы, идеи, чувства, события и т.д. Новая модель героя – «многомерная динамичная структура». Искусство реализма создает «новую адекватность жизни».

Господствующий метод реализма – анализ. Резко меняет свои функции в пьесе ремарка: автор стремится к подробному и точному описанию поведения героя, его эмоционального состояния. Начинается движение к психологическому театру атмосферы, настроения, одухотворенной среды, к театру подводного течения, т.е. движение к чеховской драматургии. В данный временной период это особенно характерно для произведений Тургенева или «Осенней скуки» Некрасова[4].

Принцип историзма, осознание закономерностей движения культуры, смены общественных формаций и художественных направлений.

Реализм – великий стиль в искусстве, который стремится быть «похожим на жизнь», но не быть самой жизнью. Реализм – объективное, полифоническое восприятие и воссоздание действительности, где есть отдельные события или поступки, истинный смысл которых постигается не логически, а интуитивно.

Новаторская реалистическая эстетика была призвана реформировать театр. В этот период появляются декорационные павильоны, правда, их число пока ограничено. И, конечно, далеко еще до того времени, когда для каждой поставки создавался свой сценографический мир. чаще спектакли обставлялись «из подбора», а специально изготавливались декорации для «избранных» пьес. Среди них были не только «Рука всевышнего», но и «Ревизор». Однако при всех изменениях в «постановочном цехе» российского театра сцена все еще ждала серьезной реформы. Не следует забывать, что открытия новой драмы входили в кровь и плоть театра медленно и противоречиво. Но при всех сложностях, консерватизме системы движение было задано. Пьесы Островского в ближайшем будущем поставят вопрос о поисках новых эстетических средств оформления спектакля определенно и строго.

Долгие годы (1834-1879) главным декоратором в Александринке был А. Роллер, выдающийся мастер сценических эффектов; в Малом в той же стилистической манере во второй четверти 19 века работал К. Браун[3].

Итак, реалистическая драма подсказывала новый тип спектакля, способ организации отдельных художественных элементов, вызывала к жизни своего актера, хорошо знающего жизнь, человека с лицом не героическим, а обыкновенного гражданина из уличной толпы. Этот актер выстраивал новые отношения с литературным персонажем; рождался принципиально иной метод создания сценического образа, основанного на наблюдениях жизненного материала: метод перевоплощения и сценического переживания. Реалистический художник шел к воплощению на сцене целостного образа, с чертами социальной и исторической достоверности, бытовой характерности и индивидуальной психофизики. реалистический репертуар потребовал от актера изучения пьесы целиком, ибо драматургия отказывалась от монологического мышления. И потому каждый герой становился важным смысловым звеном, самоценной личностью, связанной с другими персонажами и окружающей средой. Заканчивалась романтическая эпоха, и на смену спектаклю, в центре которого был актер-лидер, приходит мечта о театре коллективного мышления. Именно в это время рождается идея «театра ансамбля», а новый сценический язык определяет вектор движения к театру единого стиля.

Сравнительная таблица представителей российского театра XIX в. и их принадлежность к художественной школе представлена на рисунке 1.

|  |  |
| --- | --- |
| Романтизм | Реализм |
| П.С. Мочалов | М.С. Щепкин |

Рис.1 представителей российского театра XIX в. и их принадлежность к художественной школе.

* 1. **Влияние творчества М. С. Щепкина, П. С. Мочалова и В. А. Каратыгина на развитие современных систем актерской игры и теории современного мирового театра.**

В период второй четверти XIX века сценическая жизнь поставила две важнейшие проблемы: о личности сценического художника и о технике актера. В эпоху, утвердившую в основе репертуара водевиль и мелодраму, когда серьезная драматургия входила в театр сложно, особое значение приобретает личность сценического художника. Примитивность литературного материала заполняется глубиной мысли и слой переживания самого творца; пустая или наивная пьеса часто является лишь толчком для создания оригинального актерского образа. Актер, выражая полноту масштаба своей индивидуальности (не важно – это актер переживания, перевоплощения или актер формального театра), в творчестве воплощает свое отношение к жизни, свое мироощущение. И поэтому каждый великий художник воздействует на зрителя и «внеэстетически», то есть силой своей личности.

Именно в это время складываются основные тенденции русской исполнительской школы. Критика формулирует ряд очень важных проблем, делает первые попытки классификации актерских типов. Критика стремится разгадать природу, зерно личности актера. Сравнение Мочалова и Каратыгина, Мочалова и Щепкина, Каратыгина и Мартынова чрезвычайно плодотворно, но, конечно, не сточки зрения качественных оценок, а для осмысления существенных различий актеров, говорящих каждый на своем стилистическом языке. Определить индивидуальные черты творческой личности возможно в контексте столкновения и сосуществования различных эстетических течений. Творчество Мочалова, Каратыгина и Щепкина составляет основные ориентиры в развитии актерского искусства этого периода[1, 103c.].

Павел Мочалов дебютирует на сцене московского театра в 1817 году. Он приходит в русский театр накануне рождения Малого театра, в тот момент, когда на петербургской сцене умер великий трагик А. Яковлев, и будто подхватывает эстафету, продолжая путь «актера нутра». Вместе с тем Мочалов начинает новый этап сценического искусства. В психологическом облике людей мочаловского «века» есть свои резко выраженные особенности. В нем проступают черты своеобразного индивидуализма. Это – время восстания личности, осознания ею своей силы. Человек противопоставляет себя окружающему миру, вызывает его на поединок, с яростью и бесстрашием бросается на врага[2].

В Мочалове поражает его исключительность, его странная изолированность от окружающего, от всего, что носит на себе печать самостоятельной мысли и выдающегося таланта. И в то же время Мочалов, больше чем кто-либо из актеров, принадлежит скорее истории русской общественной мысли, чем истории профессионального театра. Как это ни покажется неожиданным на первый взгляд, но проблема Мочалова-актера, проблема психологии его творчества, так сильно занимавшая умы исследователей, при всей своей видимой сложности имеет весьма второстепенное значение. Ее нельзя объяснить вне связи Мочалова с более общими проблемами его времени. Мочалов скорее был «драматургом», самостоятельным создателем верного портрета своих героических современников, чем искусным исполнителем театральных ролей. Без анализа, хотя бы очень приблизительного, этой стороны творчества Мочалова мы никогда не поймем ни его странной судьбы, загадочного творчества, ни того почти невероятного влияния, которое он на какой-то момент приобрел над людьми своего времени.

Актер-романтик, он был импровизатором, воспринимая жизнь как вечное, незавершенное движение, обновление форм и идей. В его ролях не было, конечно, классической завершенности, абсолютной гармонии. Но была экспрессия, эмоциональная насыщенность, «исповедальная» искренность. Воспринимая жизнь дуалистически, актер переносил на сцену обостренное чувство неразрешимых противоречий и потому выстраивал рисунок роли на диссонансах, оппозициях и контрастах. Именно Мочалов утверждает один из основных законов русской актерской школы – сценическое переживание.

В качестве до конца созданных ролей Мочалова Григорьев называет Гамлета, Ричарда III, Мейнау и Бидермана в мелодраме Полевого «Смерть или честь». Основная его тема – тема человека потерянного поколения, тема лишнего человека. Роли: Фердинанд, Карл Моор, Ермак (Хомяков), Чацкий, Пожарский, Ричард, Гамлет, Отелло, Кин, Нино («Уголино»), Иголкин, Бидерман, Лир.

Василий Каратыгин. Крупнейший актер Александринского театра, великий трагик второй четверти 19 века. Актер «героической» фактуры, человек крайне замкнутой жизни, сконцентрированный на своем творчестве. Устроил в своем доме своеобразный репетиционный зал с зеркалами и домашнюю жизнь подчинил театру.

Каратыгин был первым актером Российской империи. Торжество формы, композиции, выразительность осанки, монументальность, гармония классической трагедии. Воспитанник Катенина, дебютирует на петербургской сцене в 1820 году в роли Фингала (Озеров). В середине 40х уйдет «в отпуск» по собственному желанию. Мочалов со временем неуклонно терял своего зрителя, а Каратыгин закончил свой путь на пике славы. С 1841 по 1844 он сыграл около трехсот спектаклей: для лидера Александринки, актера такого уровня и положения – это очень много. Художественное мышление актера, формирующееся на стыке стилистических эпох, в период их радикального столкновения, трудно определить однозначно. Романтические веяния, естественно, повлияли на феномен Каратыгина-художника: строй его игры, эстетические приемы (контраст, например), темы, сюжеты[5].

Актер обладал целостным сознанием, в своем искусстве он стремился к уравновешенности и гармонии. Он бежит от «страдания века» к «собиранию души», от смятения к преодолению конфликтов. Актер не находит идеального начала в современнике и противостоит заурядности эпохи, а одновременно репертуарному «хламу», созданием на сцене героического, исторического, цельного образа.

Интенсивное развитие реализма, появление первых произведений натуральной школы – все эти процессы не прошли мимо актера. Каратыгин, как умный и чуткий художник, не застыл в той форме, которая сложилась в 20-30е годы, а эволюционировал и приблизился к «веяниям времени». И хотя он никогда не сыграл в современном реалистическом репертуаре и принадлежал все-таки второй четверти 19 века, тем не менее его искусство последних лет становится все ближе к жизни, все проще, глубже, психологичнее.

Каратыгин своим творчеством подтверждал, что театр – это зрелище, что форма не пуста, содержательна и эмоционально наполнена, что условный театр воздействует не только визуально, но пробуждает в зрителе стихию чувств, сопереживание. Он доказал, что искусство представления не менее значительно, чем искусство переживания, оно просто говорит правду на другом языке.

Михаил Щепкин. Великий актер-реформатор возглавил целую плеяду сценических художников нового мышления, востребованных реалистической драмой. Новая аналитическая драма требовала сценического ансамбля. Смысл пьесы раскрывался в столкновении и сопоставлении различных точек зрения, и потому каждый герой был самоценен, а каждый актер важен. Щепкин стал не только лидером складывающегося театрального ансамбля, но и организатором, своеобразным режиссером целостного художественного мира[1].

Начал в 1805 году как крепостной актер в театре братьев Барсовых, затем играет в антрепризах Курска, Харькова, Полтавы, Тулы. И в 1823 (уже выкупленный на волю силами отечественной интеллигенции) поступает в московский театр, где прослужит 40 лет.

Щепкин, параллельно с Каратыгиным, требует от актеров жесткой дисциплины, знания текста, готовности к репетиции, постоянной работы над ролью, серьезного и глубокого отношения к искусству, то есть профессиональной этики. Он был по природе педагог (П. Садовский, И. Самарин, С. Шумский, Г. Федотова, Н. Медведева, А. Шуберт).

Открыл закон «внутреннего оправдания роли», примирил актера-человека, личность и актера-художника, играющего роль. Утверждает принцип сценического перевоплощения. Щепкин, часто используя приемы мелодрамы, водевиля, сентиментальной драмы, занимает тем не менее место первого реалиста в театре, утверждает в сценической культуре великую современную драматургию Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Сухово-Кобылина. Среди главных русских ролей: Фамусов, Городничий; Подколесин, затем Кочкарев; Утешительный, Кузовкин («Нахлебник»), Барон («Скупой рыцарь»), Сальери, Муромский («Свадьба Кречинского»), Любим Торцов («Бедность не порок»), Большов («Свои люди – сочтемся!»).

Рядом с крупнейшими художниками-реформаторами в труппах столичных театров этого периода играли замечательные актеры. Театральные коллективы были неоднородны и по сословному, и по культурному «составу». Постепенно актеры организовывались в ансамбль, осознавая спектакль как художественное целое. Этот процесс шел медленно, но повышение культурного и профессионального уровня актеров, появление новой литературы для театра требовало от сценического художника иного отношения к делу, иного подхода к спектаклю: умения играть не просто роль, а пьесу целиком, разгадывать законы новой драмы[2].

Таким образом, к концу второй четверти 19 века в России сложилась самобытная актерская школа, и коллективы столичных театров были богаты яркими творческими индивидуальностями.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Таким образом, XIX век в истории России был наполнен множеством событий, оказавших сильнейшее влияние не только на жизнь современников и дальнейшую историю страны, но и на культурное развитие. Театральная жизнь в XIX веке не просто развивалась, она по- настоящему зацвела. Именно в это время стали появляться первые театры, сохранившиеся, по сей день, писаться пьесы, тематика которых актуальна и сегодня и, наконец, именно в этом столетии появились первые актеры и театральные критики, чьи имена вошли в историю искусства.

Великим художником сцены в это время жестокой и мрачной реакции был актер-романтик Павел Степанович Мочалов. Он стал выразителем тоски, боли, отчаяния целого поколения, стремления к бунту против гнета, произвола и насилия власти царского самодержавия. Вершиной творчества Мочалова стала роль Гамлета.

Одновременно с Мочаловым на сцене Малого театра играл выдающийся русский актер Михаил Семёнович Щепкин. Щепкин стал основоположником сценического реализма, актером, создавшим незабываемые образы в пьесах Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Тургенева и во многих других произведениях русской и зарубежной драматургии. Кроме Щепкина и Мочалова большой любовью и популярностью пользуются такие актеры, как прославленный комик В. И. Живокини, замечательные артисты Александрийского театра В. Н. Асенкова, А. Е. Мартынов. Любимцем аристократической публики Петербурга был знаменитый трагический актер В. А. Каратыгин.

Большая роль в развитии театральной критики тех лет принадлежит различным литературным кружкам и салонам. Там закладывались основы профессионализма, формировались мнения, оценки, вкусы, пропагандируемые затем на журнальных страницах. Это были своеобразные лаборатории социальных и художественных идей.

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Алперс, Б.В. Театр Мочалова и Щепкина.//Изд-во: Искусство. – 1979. – 632 с.

1. Алперс, Б.В. Театральные очерки. // В 2-х томах. Том I. Театральные монографии//Вступительная статья Н.С. Тодрия – Москва: Искусство – 1977. – 567 с.
2. Белинский, В.Г. Александрийский театр. // Пол.собр.соч.,т.3.М. – Изд-во АН СССР – 1953. – 469 с.
3. Данилов, С.С. Русский драматический театр в., т.1, Л. – М. – 1957.
4. Каратыгин, П.А. Воспоминания, П.А. Каратыгина.Русская старина – 1876. – Т.15.-№1.- С.380
5. Панаев, И.И. Литературные воспоминания. – Л.,Гослитиздат – 1950. 512 с.