

Шаталина Анастасия Геннадьевна

### **СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ В ТЕАТРАХ МАЛОГО ФОРМАТА**

Тема статьи связана со специфическими особенностями актерской игры в театрах малого формата. Цель работы состоит в раскрытии основных признаков игры актеров в данных театрах. Результатом становится осознание принципиальной важности личности и мастерства актера в театрах малого формата, основными характеристиками которых являются минимум декораций, отказ от рампы, перенос сцены в зрительный зал, интерактивность постановок, отсутствие четвертой стены. Новизна статьи заключается в попытке осмысления фигуры актера в театре малого формата - феномене театрального искусства XXI века.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2016/10/54.html](http://www.gramota.net/materials/3/2016/10/54.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 10(72) С. 203-205. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2016/10/](http://www.gramota.net/materials/3/2016/10/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7.067

**Искусствоведение**

*Тема статьи связана со специфическими особенностями актерской игры в театрах малого формата. Цель работы состоит в раскрытии основных признаков игры актеров в данных театрах. Результатом становится осознание принципиальной важности личности и мастерства актера в театрах малого формата, основными характеристиками которых являются минимум декораций, отказ от рампы, перенос сцены в зрительный зал, интерактивность постановок, отсутствие четвертой стены. Новизна статьи заключается в попытке осмысления фигуры актера в театре малого формата – феномене театрального искусства XXI века.*

*Ключевые слова и фразы:* театр малого формата; игра актера; диалог актера и зрителя; «бедный театр»; режиссер; актер; зритель.

**Шаталина Анастасия Геннадьевна**

*Театральный институт Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова  
versia-teatr@mail.ru*

**СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ В ТЕАТРАХ МАЛОГО ФОРМАТА**

Театры малого формата возникают в условиях эксперимента, поскольку любой отход от освященной веками традиции есть эксперимент, распространяется ли он на форму или содержание. В качестве предшественника театра малого формата можно указать Интимный театр Стриндберга, который возник «как реакция на “тяжелую” драматургию, рассчитанную на огромное количество исполнительского и технического персонала, богатство и изобилие декораций, многочисленную публику в залах...» [4, с. 352]. П. Пави приводит слова А. Стриндберга об Интимном театре, которые согласуются с нашей концепцией театров малого формата: «Если меня спросят, чего добивается Интимный театр, какова его цель, я отвечу: раскрыть в драме сюжет, полный смысла, но в определенных границах. <...> Автор не должен связывать себя заранее каким-то правилом: форма определяется сюжетом. Отсюда полная свобода сюжета при условии, что сохраняется единство замысла и стиля» [Там же, с. 353].

В современной российской гуманитарной науке игровое мышление и виды игр, их влияние на человека и общество изучаются специалистами различных наук: культурологами, философами, лингвистами, психологами и так далее. Однако фундаментального исследования о реализации игрового дискурса в искусстве до сих пор нет. Из последних работ можно выделить монографию Т. А. Апиныя «Игра в пространстве серьезного. Игра. Миф, ритуал, сон, искусство и другие», представляющую собой попытку анализа феномена игры во всех сферах жизнедеятельности человека. Данная монография ценна интересными наблюдениями над современным состоянием культуры и искусства, а также глубоким анализом обширного материала в диахроническом развороте.

В своей работе Т. А. Апиныя акцентирует внимание на философской составляющей игры. Рассматривая роль игры в человеческом существовании, исследовательница переводит разговор в бытийственную плоскость, придавая ей онтологический статус: «Игра уводит из-под власти буден и, со своей стороны, предполагает отстраненность и раскрепощенность. Игра требует определенного отношения к бытию, ибо сама есть отношение» [1, с. 109]. Нас, прежде всего, интересуют замечания об игре в искусстве. Тамара Апиныя видит сходство игры и искусства в нарушении границ, в их творческом кредо, которое можно охарактеризовать как «соблазн вседозволенности, наслаждение от преступления закона-принципа» [Там же, с. 148].

Театру и театральной игре в монографии отводится немного места, поскольку автор исследования не ставила своей целью углубленный анализ каждой сферы человеческой деятельности. Тем не менее мы нашли для себя несколько важных наблюдений, касающихся места и значимости фигуры актера в реальной жизни. Удивительно, но именно актеры всегда притягивали к себе зрительское внимание, хотя они не создавали текста, декораций, драматургии спектакля. Режиссеры, драматурги, художники, монтажники и прочие всегда оставались за кулисами зрительского восприятия в прямом и переносном смысле, а вот актер был кумиром, идиолом. Апиныя так объясняет это явление: «...фигура актера олицетворяла полноценную жизнь, осуществленные возможности и желания. При этом каждый понимал, что эта жизнь – иллюзия, даруемая экраном или театром» [Там же, с. 184]. Иллюзия свободы от условностей и ограничений – главная составляющая особенность миметической игры и театра. Проследившая эволюцию актерской профессии, Апиныя приходит к выводу, что театр все больше сливается с жизнью.

В современную эпоху, когда театр утратил свои позиции «властителя дум» и душ зрителей, когда жречество во многом уступило место коммерции, на первый план все больше выступает ремесло, а не призвание. Лицедейство «выиграло матч» у жертвенного служения не только в глазах публики, но и в душах самих актеров. В современной театральной действительности, когда в провинциальных городах многие актеры вынуждены зарабатывать себе на жизнь вне стен театра, это как никогда актуально. Ситуация, когда по окончании спектакля зритель может ехать с Гамлетом или Сатиным в одном автобусе, приводит к уничтожению иллюзии и жреческого ореола вокруг актеров театров малого формата. Это, в свою очередь, влечет двойственные последствия: с одной стороны, сокращение дистанции и доверительное тесное общение зрителя и актера; с другой стороны, релятивизм и обесценивание происходящего на сцене, невозможность предаться «все возвышающему обману».

Во время игры действуют особые правила, определяющие действие и поведение ее участников. Й. Хейзинга считает, что игра – это не что иное, как «добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам

с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием “иного бытия”, нежели “обыденная” жизнь» [5, с. 41]. К тому же в игре преодолевается зависимость человека от необходимости быть серьезным и логичным и возникает свободный творческий импульс. Любая театральная постановка отвечает этим характеристикам.

В театрах малого формата свод таких правил выражается через волю режиссера, следуя которой актеры (участники игры) совершают предписанные действия, произнося необходимые реплики. В этом заключается отличие игры театральных постановок от других игр. Режиссер устанавливает актерам труднонарушимые границы.

Однако не все так просто, как кажется на первый взгляд: режиссер не всегда требует стопроцентного подчинения своей воле. Иногда видение актеров становится основным критерием, определяющим игру на сцене. Это зависит от многих факторов – вида театра, жанра спектакля и, конечно же, личности режиссера: кто-то предпочитает установить для актеров жесткие рамки (по М. Эпштейну – *game*, по Р. Кайуа – *ludus*), а кто-то приветствует свободу импровизации (по М. Эпштейну – *play*, по Р. Кайуа – *paidia*).

И все же мейнстримом развития театра в XX – начале XXI века стало все более определяющее значение личности актера для воплощения режиссерских идей. Пионером этого направления, чья система актерской игры воспринята до сих пор, стал великий русский режиссер и теоретик театра К. С. Станиславский. Его методика «вживания» актера в образ, знаменитое «не верю» определили облик современного театра: как известно, одни режиссеры безоговорочно следовали ей, другие строили свою систему по принципу отталкивания. Наиболее близки нашим представлениям об игре в театре малого формата рассуждения польского режиссера и экспериментатора Ежи Гротовского, представившего миру практику «бедного театра». Здесь термин говорит сам за себя: театр Гротовского беден декорациями, спецэффектами и вспомогательным оборудованием, поскольку, по справедливому замечанию польского режиссера, он не в силах конкурировать с кино и телевидением. Театр должен отказаться от пышной сценографии и богатых костюмов. Если убрать все эти внешние составляющие, то остается суть театра как искусства – общение зрителя и актера. Именно живой, не опосредованный техникой диалог актера и зрителя Ежи Гротовский считает условием существования театра и в настоящем, и в будущем.

Смысл игры, по Гротовскому, заключается в «духовном процессе актера, характеризующемся крайней, абсолютной обнаженностью и раскрытием самого сокровенного, что есть в актере» [2, с. 9]. Для Гротовского игра в театре – это всегда диалог, это обоюдный процесс «роста и развития», потому что для него абсурдно понятие «театр одного *актера*». С одной стороны, можно оспорить точку зрения Гротовского и вспомнить «Гамлета» В. Раппопорта, «Медю» А. Демидовой, моноспектакли на поэтической основе М. Казакова, С. Крючковой. Театр одного актера – быть может, самое интимное выражение поэтичности. Игра актера в такого рода спектаклях рафинированна и утонченна. С другой стороны, Гротовский правомерно считает, что актер никогда не бывает один на сцене: с ним всегда вместе тот, к кому он обращается. Зритель может быть по ту сторону сцены, над ней или в ее пределах, но он всегда мыслится как адресат того духовного процесса, который в этот момент представляет актер. Актерская игра стирает все границы, зритель из стороннего наблюдателя превращается в партнера. Эксперименты с театральным пространством в XX–XXI веках направлены на повышение интерактивности постановок. Говоря словами польского корифея, сказанными им о работе актера и режиссера, во время спектакля и на репетициях «возможен особый феномен обоюдного, или двойного, “рождения”, когда актер рождается не только как ремесленник, но и как личность, и я рождаюсь вместе с ним. Это неуклюже звучит, но достигается полное приятие одного человеческого существа другим» [Там же, с. 23]. Таким образом, фигура актера становится связующим звеном между зрителем и режиссером.

Каковы же специфические особенности актерской игры в театрах малого формата? Ответ: игра как мироощущение. Иными словами, актер должен быть не ремесленником, а как минимум профессионалом и как максимум – жрецом, «святым» (термин Е. Гротовского).

Театр малого формата не может привлекать зрителей спецэффектами, 3D-моделями и прочим, но эмоции, накал страстей, обмен энергией с публикой не заменят никакие спецэффекты. Здесь не может быть фальши, потому что она сразу чувствуется. В театре жизнь становится игрой, а игра – жизнью. Зритель «проживает» предлагаемую режиссером и актерами ситуацию, соглашаясь на ту меру условности, которую устанавливает творческий коллектив. Таковы законы жанра: приходя на спектакль, зритель принимает условность места действия, пространства и времени. Граница между явью и разыгрываемым действием стирается, зритель вовлекается в процесс. Вовлечению публики способствуют минимум декораций, отказ от рампы, перенос сцены в зрительный зал и тому подобное. В какой-то момент зритель вместе с актерами оказывается внутри действия, он начинает жить происходящим и ему кажется, что так и должно быть, что спектакль – это настоящая жизнь. Камерность обстановки, «бедность» сценографии, актерская игра, построенная на доверительном разговоре с собравшейся публикой как со старыми знакомыми, – все приводит к тому, что зритель реагирует на игру, подключается к ней и вместе с актерами творит искусство здесь и сейчас.

#### Список литературы

1. Апинян Т. А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. 398 с.
2. Гротовский Е. К бедному театру: сборник статей и интервью. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 298 с.
3. Кайуа Р. Игры и люди. М.: ОГИ, 2007. 304 с.
4. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
5. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
6. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.

## SPECIFICS OF ACTOR'S PERFORMANCE IN SMALL-FORMAT THEATRES

Shatalina Anastasiya Gennad'evna

*Theatre Institute of Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov  
versia-teatr@mail.ru*

The article focuses on the specifics of the actor's performance in small-format theatres. The research task is to identify the basic features of the actor's performance in such theatres. The author concludes on the cardinal importance of the actor's personality and technique in small-format theatres, the basic characteristics of which are the following: minimum decoration, refusal of foot-lights, removal of stage in auditorium, interactivity of performances, lack of fourth wall. The originality of the paper lies in the interpretation of the actor's personality in the small-format theatre – a phenomenon of the theatrical art of the XXI century.

*Key words and phrases:* small-format theatre; actor's performance; dialogue between actor and audience; "poor theatre"; stage director; actor; spectator.

УДК 94.4; 40.03.01

**Исторические науки и археология**

*В статье рассматриваются особенности политики Свободной демократической партии ФРГ в иммиграционной сфере. В основе этой политики лежат традиционные либеральные ценности, постепенно теряющие поддержку в обществе. Подчёркивается, что падение популярности либералов связано как с идеологией, так и с ошибками в практической деятельности. Автор обращает внимание, что, в отличие от остальных значимых партий Германии, СвДП никогда не предпринимала особых усилий для привлечения иммигрантов или немцев с иммигрантским прошлым на свою сторону.*

*Ключевые слова и фразы:* Свободно-демократическая партия; либерализм; «Висбаденские принципы»; проблема беженцев и иммигрантов; выборы в Бундестаг; «чёрно-жёлтая коалиция».

**Щербаков Вячеслав Юрьевич**, к.и.н., доцент*Южный федеральный университет  
sherbakov.viacheslav@yandex.ru***СВОБОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ПАРТИЯ ФРГ (1998-2013 ГГ.):  
СПЕЦИФИКА ЛИБЕРАЛЬНОЙ ИММИГРАЦИОННОЙ ПОЛИТИКИ**

С конца 1980-х гг. проблема интеграции сотен тысяч иммигрантов, ежегодно прибывающих в Германию, приобретает всё большее значение. Федеративная республика быстро превращается в «страну иммиграции», растёт численность иностранного населения, усиливаются трудности, связанные с его интеграцией. Игнорировать проблемы, связанные с иммиграцией, и не выдвигать вариантов их решения в современной Федеративной республике означает потерю партией политической перспективы.

Свободно-демократическая партия Германии (СвДП) с момента основания 11 декабря 1948 г. долгое время представляла собой третью по значимости политическую силу страны и в составе разных коалиций не раз участвовала в работе федерального правительства. Однако с начала 1980-х гг. позиции либералов на политической арене страны стали ослабевать. Во многом это было связано с длительным пребыванием СвДП в качестве младшего политического партнёра ХДС/ХСС, что в значительной степени лишило партию самостоятельности как в политике, так и в идеологии. Многие темы, которые активно продвигали либералы, в том числе и в области иностранной миграции, в общественном сознании связывались с ХДС/ХСС. Неравноправный союз с наиболее идеологически близкими консерваторами лишил либералов политической индивидуальности, на что быстро обратили внимание избиратели. Для значительной части традиционного электората СвДП, рекрутируемого преимущественно среди высокообразованных и высокодоходных слоёв населения, идеи классического либерализма начали терять привлекательность. Зачастую представители зажиточных слоёв, ранее поддерживающие СвДП, стали отдавать предпочтение «зелёным». И хотя либеральная партия Федеративной республики ещё не раз переживала взлёты, тем не менее с 1980-х гг. основной эволюционной тенденцией СвДП стала постепенная сдача политических позиций.

В мае 1997 г. на съезде в Висбадене была принята новая партийная программа «Висбаденские принципы». По замыслу авторов, программа «должна была стать мировоззренческим прорывом либералов, облеченным в формат документа, подобного основным программным документам «народных партий»» [3]. Значительное внимание в программе было уделено стремительно актуализирующимся проблемам миграции и иностранного населения ФРГ. В документе говорилось: «Открытое гражданское общество несовместимо с дискриминацией меньшинств или ограничениями для иностранцев. Нетерпимость – это посягательство против человечности, она подавляет многообразие» [24, S. 5]. В русле либеральной политики авторы программы подчёркивали: «Свобода – это многообразие. Многообразие в рыночной экономике – это конкуренция. Многообразие в обществе – это толерантность» [Ibidem, S. 6]. По мнению либералов, одной из главных задач общества является интеграция живущих в стране иностранцев, что означает достижение равноправного сосуществования немцев