

АКТЁРСКОЕ ИСКУССТВО

Авторы: М. Г. Литаврина



Древнегреческий театр. Маска юноши.

АКТЁРСКОЕ ИСКУССТВО, искусство создания сценич. образов.

Воздействуя на зрителя с целью вызвать его ответную реакцию, А. и. создаёт на время спектакля особое игровое пространство и сообщество актёра и зрителя. В А. и. материалом художнику служит гл. обр. его собств. природа, внешние данные, интеллектуальный и эмоциональный аппарат. Актёр прибегает к помощи грима, костюма (в некоторых видах театра – *маски*), в арсенале его худож. средств – речь (так, напр., др.-греч. лексикограф Юлий Поллукс во 2 в. н. э. выделял 34 типа сценич. речи), голос, жест, ритм, мимика и т. п. Важнейшим фактором А. и. является игровое начало. Элементы игры (ряжение, распределение ролей между участниками, ритмич. повторяемость действий) прослеживаются в

древнейших обрядах, религ. культурах, трудовых и иных житейских церемониях. Постепенная профессионализация актёра связана с формированием обществ. потребности в театральном зрелище. А. и. начало складываться в Древней Греции (5 в. до н. э.). Др.-греч. актёр выступал в маске, использовал *котурны* и спец. приспособления для усиления звука. В отличие от Древней Греции, в Древнем Риме А. и. не считалось социально-престижным, актёрская игра в эпоху имп. Рима уступала по популярности гладиаторским боям и цирковым зрелищам. Наиболее полное отражение А. и. Древнего Рима нашло в творчестве трагич. актёра *Эзопа* и комика К. *Росция*.

В средние века в Европе деятельность *скоморохов*, *гистрионов*, шпильманов носила ярко выраженный синкретич. характер и была связана с карнавальной культурой, с идеей смехового переворачивания социальных, культовых и иных стереотипов. Преследовавшая бродячих актёров церковь вместе с тем использовала А. и. в жанрах *мистерии*, *миракля*, *моралите* и др., стремясь сделать религ. обряды более доступными и зрелищными. В России в 11 в. скоморошество стало обычным гор. зрелищем, о чём свидетельствуют настенные фрески собора Св. Софии в Киеве. Новый этап развития А. и. (появление острой характерности, гротескной выразительности мимики и жестов, карикатурного грима) связан с жанром фарса. Огромный вклад в А. и. Европы внесла итал. *комедия дель арте* (среди её представителей – семья *Андреини*). Идеология Возрождения и секуляризация иск-ва в кон. 16–17 вв. обеспечили расцвет театра в Европе, и прежде всего в Англии и Испании. Импульс развитию А. и. дала драматургия У. Шекспира, Лопе де Веги, Кальдерона де ла Барка. Среди крупнейших актёров эпохи – Р. *Бёрбедж*, Д. Ариас де Пеньяфьель, В. Доминго, М. де Кордова, М. Рикельме.

Франц. классицизм 17–18 вв. подчинил А. и. строгому канону, по существу сведя его к правильной декламации и приблизив к иск-ву вокала. Расположение актёров на сцене определялось законами симметрии, а пластика подражала образцам скульптуры классич. Греции. Труппы формировались по принципу *амплуа*, надолго закрепившемуся в европ. театре. Реформатором А. и. стал Мольер, стремившийся к индивидуализации образа и

психологич. содержательности исполнения. В 1770–73 Д. [Дидро](#) создал трактат «Парадокс об актёре», где впервые сопоставил два типа актёрского творчества, впоследствии определённые К. С. [Станиславским](#) как «иск-во представления» и «иск-во переживания». Эпоха Просвещения выдвинула плеяду выдающихся актёров в Европе (М. [Барон](#), Д. [Гаррик](#), М. [Дюмениль](#), И. [Клерон](#), Л. [Лекен](#), А. [Лекуверёр](#), М. [Шанмеле](#), А. К. [Экгоф](#) и др.), а в России создала проф. актёрскую школу (один из самых ярких её представителей – Ф. Г. [Волков](#)). На рубеже 18–19 вв. ряд важных реформ европ. театра предпринял Ф. Ж. [Тальма](#), разрушавший абстрактную обобщённость классицизма. Теоретич. осмыслением А. и. в этот период занимался И. В. [Гёте](#), видевший актёра частью спектакля как единого целого, стремившийся создать гармонич. сценич. мир, а также «правила для актёров», которые привели бы игру коллектива к единому знаменателю.



К. С. Станиславский в роли Аргана в спектакле «Мнимый больной» Мольера. МХТ.



Сцена из спектакля «Школа злословия» Р. Б. Шеридана. МХАТ. О. Н. Андровская (леди Тизл) и М. М. Яншин (сэр Питер).

Эпоха романтизма, ломавшая каноны классицизма, вернувшая на сцену сильные эмоции, дала таких гениев, как Э. [Кин](#) или П. С. [Мочалов](#). Социальная мелодрама немало содействовала сближению А. и. с реальной жизнью. Галерею совр. узнаваемых типов создал блестящий мастер характерности [Фредерик-Леметр](#). В А. и. России романтизм способствовал формированию нац. традиции глубокого сопереживания герою. 1830–40-е гг. стали в России временем формирования реалистич. актёрской школы. Решающую роль в этом сыграла т. н. реформа М. С. [Щепкина](#), требовавшего от актёра учиться у природы, «влезть в кожу действующего лица», т. е. добиваться подлинного переживания, полного слияния с образом. Мир А. Н. Островского с его разнообразными типами потребовал актёра, способного к полному перевоплощению, к созданию характера. Лучшие традиции рус. А. и. воплотились в творчестве А. Е. [Мартынова](#), В. Н. [Асенковой](#), П. М., М. П. и О. О. [Садовских](#), М. Н. [Ермоловой](#), Г. Н. [Федотовой](#), А. П. [Ленского](#), А. И. [Южина-Сумбатова](#), В. Н. [Давыдова](#), К. А. [Варламова](#) и др. На рубеже 19–20 вв. в творчестве Э. [Росси](#), Т. [Сальвини](#), Э. [Дузе](#), П. А. [Стрепетовой](#) и др. взлёт переживало трагич. иск-во. Новая драма рубежа 19–20 вв. (Г. Ибсен, А. П. Чехов, Г. Гауптман, Ю. А. Стриндберг) потребовала гораздо более тонкой психологич. игры, наличия [ансамбля](#) и подтекста. Запросы времени были реализованы в европ. «свободных театрах» и в МХТ в кон. 19 в. Развитие новой драмы, постановочной культуры, выдвижение на первый план идей синтеза искусств на сцене и режиссёра как творца худож. целого обеспечили качественный поворот и в А. и. в спектаклях А. [Антуана](#), О. [Брама](#), а также Станиславского, создавшего особую систему (см. [Станиславского система](#)), оказавшую огромное влияние на мировое А. и. Свои системы А. и. разрабатывали В. Э. [Мейерхольд](#), А. Я. [Таиров](#), Е. Б. [Вахтангов](#), М. А. [Чехов](#) и др. Во всех этих эстетич. системах, невзирая на их различия, взаимоотношения актёрского «я» и «образа» носят принципиальный характер. В 20 в. возросла рационалистич. тенденция в А. и., формировалась потребность в методе.

С обострением социально-политич. борьбы и вовлечением в неё деятелей театра связано возникновение новых практик А. и. Так, в отличие от театра Станиславского, где актёр должен не изображать образ, а «стать образом», в эпич. театре Б. [Брехта](#) А. и. строится на принципе [остранения](#): между актёром и образом существует чёткая грань, дабы актёр мог публично выразить своё отношение к изображаемому на сцене, передать зрителю свои гражд. чувства. Для 2-й пол. 20 в. характерны тенденции студийного воспитания актёра, создания школ-лабораторий актёрского творчества, своеобразных театральных коммун, в которых протекает не только сценич. деятельность, но и жизнь актёра в целом (практики Е. [Гротовского](#), А. А. [Васильева](#), Э. [Барбы](#) и др. режиссёров-педагогов). Культурные и цивилизационные модели Востока сформировали и специфич. А. и. (см. [Джатра](#), [Кабуки](#), [Камён гык](#), [Сандэ гык](#), [Тазийе](#), Тео, [Топенг](#), [Туонг](#), [Цзацзюй](#), [Цзинси](#), [Якшагана](#) и др.). В традиц. вост. театре осн. внимание переносится с драматургии, текста, сюжета на актёра, для выражения определённых эмоциональных состояний, универсальных переживаний использующего специфич. сценич. язык, понятные вост. зрителю условные пластич. коды, а также маску и костюм, которые семантически дополняют игру. Совр. театральный процесс всё больше интегрирует разные нац. и культурные модели театра (напр., творчество Т. [Судзуки](#)), что обуславливает необходимость для совр. актёра овладеть сразу неск. техниками или школами актёрского искусства.

Литература

Лит.: Коклен Б. К. Искусство актёра. Л.; М., 1937; Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2; Дидро Д. Парадокс об актёре // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980; Станиславский К. С. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. М., 1985; Щепкин М. С. Записки актёра. М., 1988; Ершов П. М. Технология актёрского искусства // Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т. 1; Чехов М. А. О технике актёра // Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 2; Barba E. The paper canoe. L.; N. Y., 1995; Гротовский Е. От бедного театра – к искусству-проводнику. М., 2003.