

Но наиболее полного воплощения в оперном творчестве Восток у Римского-Корсакова получил в опере «Золотой петушок» (1907).

Характеристики волшебных персонажей – Шемаханской царицы и Звездочёта – мир тонкой и изящной поэзии. Блеск музыки во многом обусловлен колоритными мелодиями и тембрами, ладами и гармониями, ритмической узорчатостью восточной музыки. Сама восточность в опере не этнографическая, а обобщённая. В ней сливаются некоторые черты арабской и закавказской музыкальных культур [7, с. 178-179]. Такая восточность слышится во всех темах Шемаханской царицы – это ариозо «Сброшу чопорные ткани» и песня-танец «Темен, тесен», и две плясовые темы царицы, близкие по мелодике и типу жанрово-образного контраста к третьей части «Шехеразады», и, конечно же, большая ария «Ответь мне зоркое светило».

Вывод. В своём творчестве – симфоническом, романсном, оперном, Н. А. Римский-Корсаков неоднократно обращался к теме Востока. Особенно заслуживает внимания и в то же время удивления тот факт, что среди произведений ориентальной направленности, у него нет посредственных сочинений. Все они, относящиеся к разным жанрам, признаны выдающимися достижениями русской музыкальной культуры. Впрочем, это можно отнести ко всем композиторам «Могучей кучки».

Источники и литература:

1. Келдыш Ю. В. Некоторые вопросы истории советской музыки / Ю. В. Келдыш // Вопросы музыкознания : сб. ст. – М., 1960. – Т. 3. – С. XXXI.
2. Келдыш Ю. В. История русской музыки / Ю. В. Келдыш. – М.-Л., 1947. – Ч. 2. – С. 215, 217, 224-225.
3. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – М., 1955. – С. 54, 167.
4. Соловцов А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова / А. Соловцов. – М., 1969. – С. 65-66, 76, 78-79, 243, 245, 266.
5. Русская музыкальная литература / под общ. ред. Э. Л. Фрид. – Л., 1970. – Вып. 2. – С. 12, 166-167, 169-170.
6. Альшван А. Клод Дебюсси / А. Альшван. – М., 1955. – С. 58.
7. Кандинский А. История русской музыки / А. Кандинский. – М., 1979. – Т. 2., кн. 2. – С. 178-179, 243-244.
8. Шауан А. Новые тенденции в музыке Египта / А. Шауан // Советская музыка. – 1956. – № 12. – С. 129.
9. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начало XX века / Б. Асафьев. – Л., 1979. – С. 197.
10. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. Мазель. – М., 1979. – С. 291.
11. Комиссарская М. А. Русская музыка XIX века / М. А. Комиссарская. – М., 1974. – С. 133-134.

Сун Минхань

УДК 792.01

СИСТЕМА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО – ОСНОВА ЭСТЕТИКИ КИТАЙСКОГО ТЕАТРА

В начале XX века китайский театр вышел на новый уровень художественных постановок и, расширив свой репертуар, ознаменовал появление нового современного для Китая явления – театра «разговорной драмы». Первые сохранившиеся сведения о постановках пьес русских драматургов в новом китайском театре, относятся к 30-м гг. XX в., когда ставились «Ревизор» Н. Гоголя, «Гроза» А. Островского, «На дне» М. Горького. Первые советские пьесы ставились во время войны Сопротивления. После образования КНР, расширялись связи с Советским Союзом, в том числе и связи по культурному обмену, поэтому именно в 50-е – середине 60-х годов XX века ставилось довольно много русской драматургической классики и советских пьес. Иногда это делали китайские режиссеры самостоятельно (большинство из них проходило обучение профессии в вузах Москвы, Ленинграда и др.), иногда совместно с советскими режиссерами. Далее театральное искусство Китая очутилось в кризисе «культурной революции» (1966 – 1976), последствия которой на некоторое время наложили свой отпечаток на театральные процессы. В конце 70-х годов XX в. ведущие театральные деятели Китая выступили с призывом восстановить и развивать реалистическую традицию сценического искусства. В 1979 году в Пекине и в Шанхае были проведены семинары на тему «Система Станиславского и драматическое искусство Китая». Участники семинаров обсудили историческую судьбу системы Станиславского в Китае, отметив, что труды Константина Сергеевича начали распространяться в Китае еще в 30-х годах XX в. Китайскими театральными деятелями было пересмотрено отношение к системе К. С. Станиславского, постановки русских и советских пьес китайскими театрами возобновились. Этому немало способствовали широко публикующиеся переводы советских пьес на китайский язык.

Работа театра разговорной драмы свидетельствовала о серьезных намерениях его деятелей ориентироваться на принципы реалистического искусства. Это было время, когда государственными структурами, отвечающими за культуру, интерес к русскому искусству поддерживался активнейшим образом. Журнал «Сицзюй бао» публиковал на своих страницах статьи о Грибоедове и Чехове, о Горьком и Гоголе, о премьерах советского театра, о творческой деятельности ведущих советских драматургов, в этом журнале публиковалось много статей о системе К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Было переиздано собрание сочинений К. С. Станиславского в 5-ти томах, переведен на китайский язык и издан сборник «К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма».

Весь ход развития мирового театра XX века был отмечен поиском новых методов обучения драматических актеров: каждое новое художественное направление требовало изменений в их профессиональной подготовке.

Зарождение нового драматического искусства в начале XX века в Китае («Разговорная драма») поставило задачу создания новой системы формирования актеров. Творческая жизнь «речевого театра» Китая была

напряженной, эксперименты режиссеров приводили порой к интересным открытиям и созданию неординарных спектаклей. Однако добиться сколько-нибудь значимого успеха до середины 1940-х годов не удавалось.

Русский опыт подтверждал, что для жизнеспособности нового театра необходим актер, воспитанный в среде новой театральной эстетики. Именно такой была система К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Зачинатели «нового театра» в Китае в своем творчестве во многом ориентировались на русский театр и часто включали в репертуар молодых театральных групп и студий, как уже было отмечено, пьесы русских классиков и современных драматургов. Сложность этого процесса была обусловлена всем предшествующим опытом развития национального китайского театра («нового театра» – «речевого театра» – «драматического театра»). Поэтому направление поиска новых форм определяли две тенденции: 1) опыт традиционного театра («китайская опера») и 2) достижения русского и европейского театра в плане режиссуры и актерского мастерства.

Сочетание этих двух направлений в большой мере повлияло на формирование системы и приемов профессиональной подготовки молодых актеров для драматической сцены. Китайская опера подарила национальной педагогике высокий уровень музыкальной и театральной культуры и технической оснащенности актера, а русское и западное театральное искусство внесло в этот процесс направление психологизма, широкое понимание творческих задач и систему воспитания внутренней техники актера по системе К. С. Станиславского, лежащую в основе русского реалистического театра.

Для воплощения на сцене полнокровного сценического образа требуется владение профессиональной техникой. Чтобы изобразить тончайшую и часто подсознательную жизнь сценического персонажа, необходимо обладать превосходно разработанным речевым, телесным аппаратом, выработать для этого соответствующие средства выражения, формирование которых лежит в основе театральной системы К. С. Станиславского.

Выдающийся театральный деятель проанализировал «школу представления» (именно она превалировала в национальном театре Китая) и «школу переживания», обозначающие взаимно противопоставленные методики актерского творчества, связанного с техникой перевоплощения.

Действуя на сцене по методике «школы представления», необходимо пережить роль лишь однажды, чтобы заполнить внешнюю форму естественного проявления, а затем повторять эту форму механически с помощью «прирученных мышц». Напротив, «школа переживания» требует «переживать» роль, т.е. испытывать аналогичные со сценическим героем чувства каждый раз, при каждом повторении.

Таким образом, «школа представления» требует ремесленного способа работы актера. Решая проблемы «школы переживания», К. С. Станиславский впервые обратился к практическому решению проблемы сознательного овладения подсознательными творческими процессами, к проблеме стабильного профессионализма актера. Основу системы составляют объективные закономерности сценического творчества, заложенные в органической природе артиста.

Инструмент актера – его внутренние (психические) и внешние (физические) данные, называемые Станиславским «элементами творчества». Тело актера, голос, нервы, темперамент являются его орудием труда, объединяя творца и материал в единое целое. Постоянное совершенствование этих элементов составляет содержание «работы актера над собой» (первый раздел системы Станиславского), предполагающую ежедневный тренинг, направленный на совершенствование актерской техники. Владение своим «инструментом» – психофизикой – позволяет актеру полноценно и профессионально работать на сцене вне зависимости от вдохновения, а вернее – входить в нужное творческое состояние именно тогда, когда это необходимо; волевым усилием достигать правильного творческого самочувствия. Только на основе базовых постоянных занятий актерской техникой возможна полноценная «работа актера над ролью» (второй раздел системы) [См.: 5].

Огромное место в системе Станиславского занимает артистическая этика. Речь идет отнюдь не об умозрительном этическом воспитании, но о необходимом условии коллективного творчества. Постановочный коллектив каждого спектакля насчитывает не один десяток человек как творческих, так и технических профессий. При этих условиях сбой в работе одного из них (или преследование личных целей, противоречащих общей сверхзадаче – на внутритеатральном языке «тянуть одеяло на себя»), ставит под угрозу весь спектакль, работу всего остального коллектива.

Система Станиславского 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.

К. С. 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. Если актер становится другим – это представление, наигрыш. Если остается самим собой – это самопоказывание. Нужно совместить оба требования.

Природа сценических переживаний актера такова: на сцене нельзя жить такими же чувствами, как в жизни. Жизненное и сценическое чувства различаются происхождением. Сценическое действие не возникает, как в жизни, в результате реального раздражителя. Вызвать в себе чувство можно только потому, что оно знакомо нам в жизни. Это называется эмоциональной памятью.

Приведем отрывок из произведения К. Станиславского «Работа актера над собой»: «Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме.

Как видите, наша главная задача не только в том, чтоб 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.

Запомните однажды и навсегда, что этой главной, основной целью нашего искусства вы должны руководиться во все моменты творчества и вашей жизни на сцене. Вот почему мы прежде всего думаем о внутренней стороне роли, то есть в ее психической жизни, создающейся с помощью внутреннего процесса переживания. Он является главным моментом творчества и первой заботой артиста. Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом ее повторении».

Согласно Станиславскому, жизненные переживания первичны, а сценические – вторичны. Вызванное эмоциональное переживание – это воспроизведение чувства, поэтому оно вторично. Но самое верное средство овладения чувством, по Станиславскому, – это действие.

Он пришел к выводу, что только физическая реакция актера, цепь его физических действий, физическая акция на сцене может вызвать и мысль, и волевой посыл, и, в конечном итоге, нужную эмоцию, чувство. Система ведет актера от сознательного к подсознательному. Строится по законам самой жизни, где существует нерасторжимое единство физического и психического, где самое сложное духовное явление выражается через последовательную цепь конкретных физических действий.

К. С. 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.

Одно из ведущих понятий системы Станиславского – «сквозное действие» – это логическая цепочка, непрерывное действие в смысловой перспективе спектакля. Контрсквозное действие (или контрдействие) осуществляется либо в столкновении персонажей, либо в преодолении героем своих внутренних противоречий. Из переплетения различных линий действия персонажей складывается, по выражению Станиславского, «партитура спектакля», цельное действие, объединяющее актеров и иные средства театральной выразительности (свет, музыку, декорацию и т.д.) со зрителями. Сверхзадача – общая творческая, смысловая, нравственная и идеологическая цель, объединяющая весь постановочный коллектив и способствующая созданию художественного ансамбля и единого звучания спектакля [См.: 5].

Основные принципы системы К. С. Станиславского:

- Принцип жизненной правды – первый принцип системы, который является основным принципом любого реалистичного искусства.
- Принцип сверхзадачи – то, ради чего художник хочет внедрить свою идею в сознание людей, то, к чему он стремится в итоге.
- Принцип активности действия – не изображать образы и страсти, а действовать в образах и страстях.
- 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 [1].

Книга К. С. Станиславского, содержащая разделы «Работа актера над собой», «Работа актера над ролью» стала настольным пособием для артистов китайского современного театра, обратившегося к постановке западной драматургии. Мастер учил особым приемам психотехники, назначение которых в том, чтоб сознательными, косвенными путями будить и вовлекать в творчество подсознание. Недаром же одной из главных основ искусства переживания является принцип: «Подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста». Подсознательное – через сознательное, непровольное – через произвольное.

Особое значение К. Станиславский придавал умению актера не только внутренне переживать роль, но и внешне воплощать пережитое. Для того, чтобы отражать тончайшую и часто подсознательную жизнь, необходимо обладать исключительно отзывчивым и превосходно разработанным голосовым и телесным аппаратом. Голос и тело должны с огромной чуткостью и непосредственностью, мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования. Вот почему артист должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства, – его внешнюю форму воплощения.

Следовательно, процесс переживания не является главным моментом творчества, а лишь одним из подготовительных этапов для дальнейшей артистической работы. Эта работа заключается в поиске внешней художественной формы сценического создания, наглядно объясняющей его внутреннее содержание. При таких поисках артист прежде всего обращается к себе самому и стремится подлинно почувствовать – пережить жизнь изображаемого им лица.

К. Станиславский приводит в пример работу знаменитого французского артиста Коклена-старшего над ролью Тартюфа из комедии Мольера «Тартюф». Станиславский пишет: «Надо еще, чтоб актер заставил Тартюфа говорить тем голосом, какой ему слышится у Тартюфа, а чтоб определить весь ход роли, надо заставить его двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, как Тартюф, вложить в него душу Тартюфа. Тогда только портрет готов; его можно поставить в раму, то есть на сцену, и зритель скажет: «Вот Тартюф»».

К. Станиславский приводит слова Коклена: «Искусство не реальная жизнь и даже не ее отражение. Искусство – само творец. Оно создает свою собственную жизнь, вне времени и пространства, прекрасную своей отвлеченностью».

Сам Станиславский не согласен с этим утверждением Коклена, т.к. он относит французского актера к театру «представления», а «артисты представления» переживают роль по-человечески лишь в подготовительном периоде работы, а затем используют этот навык в процессе работы на сцене. Такое творчество красиво, считает К. Станиславский, но не глубоко, «более эффектно, чем сильно», в нем форма превалирует над содержанием. Воздействие такого искусства сильно, но недолговечно. Актер лишь создает «внешние штампы». В этих ремесленных приемах самого чувства нет, а есть только передразнивание, подобие предполагаемого его внешнего результата: духовного содержания нет, а есть лишь внешний прием, якобы его выражающий.

Актерский прием, потерявший всякую внутреннюю суть, его породившую, становится простой сценической условностью, ничего общего не имеющей с подлинной жизнью, и потому он искажает человеческую природу артиста. Такими условными штампами полон балет, опера и особенно ложноклассическая трагедия, в которой хотя бы однажды и навсегда установленными ремесленными приемами передать самые сложные и возвышенные переживания героев.

К. Станиславский отмечает, что эти навыки есть и у даровитых актеров, способных к подлинному творчеству. Мастер утверждает: «В полную противоположность им подлинно художественные приемы передачи внутренней жизни роли трудны, долго создаются, но никогда не надоедают на сцене. Они сами собой обновляются и постоянно дополняются, неизменно захватывают и самого артиста и зрителей. Вот почему роль, построенная на естественных приемах игры, растет, а построенная на наигрыше и на дилетантском ломании сразу становится безжизненной, механической. Все это, так сказать, «общечеловеческие штампы», которые, наподобие услужливых глупцов, опаснее врага».

К. Станиславский отрицает возможность эксплуатировать театр для «публичности и показной стороны спектакля». Достаточно резко он заявляет: «Эксплуататоры являются злейшими врагами искусства. Надо бороться с ними самым решительным образом, а если это не удастся, то изгонять с подмостков» [4].

Работы К. 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. Система Станиславского – это отнюдь не догматические правила, но универсальный базовый инструмент, позволяющий строить на своей основе любую театральную стилистику; работать в любом театральном жанре и в любой эстетике, в том числе – и в «театре представления».

Источники и литература:

1. Вернадская Ю. С. Принципы системы Станиславского : [Электронный ресурс] / Ю. С. Вернадская. Режим доступа : http://www.elitarium.ru/2008/10/24/principy_sistemy_stanislavskogo.html.
2. Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. – М. : Советская Россия, 1961. – 518 с.
3. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954-1961.
4. Станиславский К. С. Сценическое искусство и сценическое ремесло / К. С. Станиславский // Работа актера над собой. – М. : Худож. лит., 1938. – 576 с.
5. Шабалина Т. Система Станиславского : [Электронный ресурс] / Т. Шабалина. – Режим доступа : http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/STANISLAVSKOGO_SISTEMA.html.

Хомова Н.С.

УДК 398.332.12.(=161.2)(477.74)

ЯЙЦЕ В КАЛЕНДАРНІЙ ОБРЯДОВІСТІ УКРАЇНЦІВ

(на матеріалах Красноокнянського району Одеської області)

Яйце в собі зберігає таємницю зародка життя. Воно є важливим атрибутом календарної обрядовості українців. Це центральний елемент великодньої обрядовості, з ним пов'язано багато дійств та повір'їв.

Багато народів світу шанували яйце і мали власну обрядову систему його возвеличення, у багатьох народів збереглися перекази, в яких яйце виступає джерелом життя, світла, тепла, навіть зародком Всесвіту [1; с. 186]. Міф про створення Всесвіту із яйця широко побутував у народів Сходу. Там існували традиції розписувати і фарбувати яйця. Шанували обрядове яйце давні греки, римляни та народи Заходу.

У народних віруваннях розписане чи пофарбоване й освячене яйце наділялося надзвичайною здатністю оберігати людей від злих сил, сприяти любові, здоров'ю, берегти від пожежі, сприяти росту рослинності [2; с. 49-50].

Багато дослідників зверталися до ролі яйця в великодніх обрядах.

Борисенко В.Б. в своїй роботі «Традиція та життєдіяльність етносу» зазначає, що яйце посідає у великодніх святах одне з найважливіших місць, що це символ самого свята. Автор описує різні види писанок, подає описи візерунків та повір'я, пов'язані з пофарбованим чи розписаним яйцем [1].

У роботі Кириченко М.А. «Український народний декоративний розпис» п'ятий розділ присвячений писанкам. У ньому описані шанування яйця у різних народів, техніки розпису та фарбування писанок в різних регіонах України, використання писанок у обрядах, доля писанок у ХХ столітті, подані ілюстрації орнаментів писанок з різних куточків України [2].

В українців Красноокнянського району Одеської області в селах Ставрове, Чорна, Флора, Новосамарка, Малаївці, Должанка Красноокнянського району та пгт Красні окни на Великдень виготовляли крашанки і