

Его знаменитое «творение» «Человек-собака» - сам художник, изображающий обнажённую собаку на цепи. В конце XX в. для такого рода объектов, впрочем, и субъектов тоже, появился термин 'Contemporary Art'.

Художник живет в определенной социально-психологической среде и неизбежно на неё реагирует. Его отношение, состояние «выплёскивается» порой в самых неожиданных формах. Причем художник может вкладывать в своё произведение одно, а у зрителя это может вызывать совсем другие ассоциации. Приносящее не всегда эстетическое удовольствие, оно, тем не менее, «цепляет», заставляет задуматься, задаёт головоломку, вызывает живые эмоции. 'Contemporary Art' - не просто современное, но и актуальное искусство. Вспомните, сколько негодования и непонимания выпало на долю импрессионистов. После классического академизма – такое буйство цвета и формы. Крамола! А оказывается, это только «цветочки». «Ягодки» - в виде известного «Фонтана» (писсуара) Марселя Дюшана, когда тот же импрессионизм уже обвинили в салонности. Появляется концептуализм, нонконформизм. Дальше – больше, и только по нарастающей. Привычные понятия смещаются и у нас – в литературе, в начале XX века появляются футуристы и имажинисты, в живописи – К. Малевич и В. Кандинский. Позднее заявили о себе – композитор Альфред Шнитке; будущий Нобелевский лауреат, поэт И. Бродский; в театре экспериментирует Роман Виктюк; рождается «авторское кино» в лице режиссёров С. Параджанова, А.Тарковского, К.Муратовой. В 1970-х годах мировую общественность взбудоражила, разогнанная в считанные часы московская «Бульдозерная выставка». Это были попытки оторваться от общепринятых норм, взглянуть на привычное под другим углом и ракурсом. Неудивительно, что в советские времена творческие умы, непонятые и непризнанные на родине, эмигрировали. Видимо, Запад – хорошая почва для всего нового! У них нет такой «школы» как у нас, но там учат мыслить согласно ритмам времени и открыто излагают свои жизненные и творческие принципы.

Свободны от навязываемой ранее идеологии и цензуры и наши отечественные художники. Но творческая свобода не должна подменяться вседозволенностью, когда в погоне за новизной и оригинальностью игнорируются незыблемые законы, составляющие суть и основу искусства. Фактор креативности в образе жизни и мысли важен, но для искусства этого недостаточно. Надо уметь рисовать и писать! И если в других областях это (неумение) «не проходит», то в изобразительном искусстве можно, мягко говоря, обмануть: «Я так вижу!», «Это моя концепция!». На Западе этим уже переболели, там снова в цене мастерство и школа, а у нас - докатившаяся с опозданием волна никак не отступит...

Искусство переживает сегодня непростые времена. Являясь отражением сложных мировых процессов, такое же противоречивое и многообразное, оно превратилось в настоящую арену ожесточенных споров и дискуссий. Думается, самое время вспомнить выдающихся художников прошлого - Эль Греко, Модильяни, Ван Гога, Пикассо. Избегая прямого отражения действительности и экспериментируя с формой, они пытались постичь и выявить непреходящие ценности той же реальной действительности. Всегда ли усилия современных художников сопоставимы с творческими исканиями и достижениями великих предшественников...

Творцам свойственно экспериментировать. И если в основе даже самых парадоксальных опытов заложен поиск истины, созданное становится предметом Искусства и достоянием истории.

#### Источники и литература:

1. Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры / Жан Бодрийяр. – М. : Республика, 2006.
2. Борзова Е. П. История мировой культуры / Е. П. Борзова. – 2-е изд., стер. – СПб. : Лань, 2002.
3. Модернизм. Анализ и критика основных направлений / под ред.: В. В. Ванслово, Ю. А. Колпинского. – М. : Искусство, 1980.
4. Полевой В. М. Малая история искусств. Искусство XX века / В. М. Полевой. – М. : Искусство, 1991.
5. Толстой А. Галактика поп-арта / А. Толстой // Новая юность. – 2001. – № 4 (49).
6. Хоннеф Клаус. Поп-арт / Клаус Хоннеф; под ред. Уты Гросеник. – М. : Taschen; Арт-родник, 2005.

## Сун Михань

УДК 008.161.1-22 (510)

### КИТАЙСКИЙ И РУССКИЙ ТЕАТР: ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ

Своеобразие китайской культуры получило свое воплощение в развитии театрального искусства. Формирование китайской драмы, берущее начало в мифологии, обрядовых акциях, прошло ряд этапов, связанных с событиями национальной истории, эпохами правления различных династий, среди которых выделяются династии Мин и Тан.

Возникновение китайского театра древние источники относят к VIII веку до н.э. В Ханскую эпоху (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) формируются две основные формы представлений – «байси» («сто представлений») и «цзяодиси» (дословно – «бодание»), имеющие синкретический характер. Эта форма получает дальнейшее развитие. В Суйскую эпоху, когда появляются первые пьесы, написанные для театра («Маска», «Тяо-нян» и другие), происходит рождение кукольного театра.

Дальнейшее развитие происходит в Танскую эпоху (VII – IX вв. н.э.). Появляется несколько самостоятельных видов театрализованных представлений: песенно-танцевальные, диалогические сценки, синтетические (музыка, танец, диалог, сценическая игра) и фарсовые. Театральное действие этого времени являло «театр представления», имевший традиционный характер.

Появление подлинной драмы и нового этапа развития театрального искусства произошло в Юаньскую эпоху (XII – XVIII вв.). Формируются две традиции: «северная драма» (Пекин) и «южная драма».

Дальнейшее развитие китайского национального театра происходит в эпоху Минской династии (XIV – середина XVII вв.) – формирование ияньского и куньшаньского направлений.

Для ияньского театра характерным было возвращение к приему импровизации, отсутствие жестких классических рамок, создание спектаклей-циклов, использование живого разговорного языка, воспринимающего диалекты различных провинций.

Куньшаньский театр был предназначен для аристократии, отличался утонченностью, высоким профессионализмом актерского исполнения. Основателем этого направления считается актер и музыкант Вэй Лян-фу, создавший систему куньшаньских мелодий.

Высшей точки подъема в своем развитии китайский классический театр достиг в Цинскую эпоху, получившую название «просвещенного абсолютизма». Это направление в том виде, в котором оно оформилось к XVII веку, дошло до наших дней.

К середине XVIII века театральным центром становится Бэйпи (Пекин). В театре «цзинси», для которого создаются пьесы гражданского направления, работают известные драматурги: Ю Динчэнь, Цзя-Хун-лин и другие. Существует четкое разграничение амплуа актеров, определяемые сложившимися традициями: актеры выражают чувства своих героев внешними изобразительными средствами, создавая «театр представления». Этому театру присущи следующие особенности: синтетический характер, условность и символичность.

Высшего уровня это явление достигает в развитии жанра оперы. Ведущим жанром становится Пекинская опера, функционирующая в Китае и в наши дни. В процессе развития пекинской оперы многие актеры создали отточенную технику пения и жестов, опираясь на традиционные приемы. Особенности жанра Пекинской оперы, а также традиционные способы игры актера – это «игра руками», «игра глазами», «игра телом» и «шаги». Амплуа актеров обозначают традиционные маски с определенным гримом и жестами; сюжеты просты и понятны, развитие сюжета предсказуемо. Зародившись в кочующих труппах, Пекинская опера обрела и столичную сценическую площадку – Гранд-театр Чаньань в Пекине.

Пройдя многовековой путь развития, китайский классический театр выработал свою систему – условность и символичность, синтетический характер и традиционность, эстетичность и этичность.

История современного драматического театра в Китае начинается с 1906 – 1907 гг. и связана с развитием жанра «разговорной драмы», в чем отразилось влияние европейского театра. Так произошло сближение традиционных форм китайского театра с европейскими канонами («Грушевый сад» стал цвести вместе с «Вишневым садом»). В связи с этим возник интерес к русской драматургии. Обращение китайских режиссеров к системе К. С. Станиславского, проанализировавших «школу представления» (свойственную традиционному китайскому театру) и «школу переживания», основанную на психофизике автора, привело к изменению стилистики театра, овладению принципами жизненной правды, органичности и перевоплощения, что обусловило возможность постановки зарубежной и русской драматургии.

Интерес к русским и советским пьесам объяснялся и направлением китайской государственной политики, ориентированной на сближение с СССР, и закономерностями развития самого китайского театра («жанр разговорной драмы»). Спектакли русской классики (А. Чехов, «Дядя Ваня», «Три сестры» и др.), советских пьес (Н. Погодин, «Человек с ружьем», А. Корнейчук, «Фронт» и др.) были осуществлены в традициях реализма и психологизма. Метод реконструкции спектакля дал возможность воспроизвести работу режиссера и актеров над пьесами А. Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры», в результате чего нашли воплощение и общая идея спектакля, и характеры героев, и внутренний конфликт. Использование МХАТовских традиций привело к драматической наглядности и реалистической обстоятельности.

Трагедия «китаизации» искусства в период «культурной революции» привела к культивированию национализма, милитаризма и упадку профессионального мастерства. Возрождение национального театра, его связей с европейским и российским опытом произошло только в 1970-е гг. Расширилась палитра творческого поиска (Брехт, Арто, Брук), система Мейерхольда, Вахтангова и др.

Конец 1970-х – 2000-е гг. – период активной работы с русскими драматургами А. Арбузовым, В. Розовым, А. Володиным, А. Вампиловым и другими. Публикуются книги о советской драматургии. Выделяется деятельность режиссера Чжан Цихун – постановщика пьес в китайских театрах. Спектакли по пьесам А. Арбузова, Э. Рязанова, Э. Брагинского и других авторов дали возможность раскрыть психологический мир героев, остроту конфликтов, создать театр «переживания», как завещал К. С. Станиславский.

Обратимся к формированию русского театра, опыт которого использован в китайском театральном искусстве.

В России актерские действия известны издавна. Сначала они были связаны с религиозными празднествами или с языческими обрядами. Русские средневековые актёры-скоморохи известны с XI столетия. Среди них были музыканты, певцы, танцоры, шутники, дрессировщики диких животных; они стали строить на городских площадях легкие постройки для своего жилья и приема посетителей-зрителей – балаганы.

Первый царский театр в России принадлежал царю Алексею Михайловичу и просуществовал с 1672 г. по 1676 г. А к началу XIX века театр в России имел уже значительные традиции. Распространение театрального искусства происходит как за счет частной, так и государственной инициативы.

Крепостной театр послужил начальным этапом в развитии русского сценического искусства, он приобщил просвещенные круги русского общества к театральным зрелищам, воспитал целое поколение актеров для государственной и частной сцены.

В начале XIX века, в 1803 году, при Александре I в императорских театрах впервые произошло разделение на драматическую и музыкальную труппы, музыкальная, в свою очередь, разделилась на оперную и балетную.

В первые десятилетия XIX века развивается русский «вольный театр» – государственный и частный. В Петербурге появляются дворцовый театр в Эрмитаже, Большой театр, Малый театр. В Москве 1806 году был открыт Малый театр, ставший по преимуществу драматическим. А в 1825 году закончено было строительство Большого театра.

Формируется романтическая драма, в которой сохранились нравоучительность и резонерство, присущие предшествующим драматургическим формам, длительные монологи, поясняющие внутренние переживания героя или его отношение к другим действующим лицам, примитивность психологической характеристики персонажей.

Реалистическое направление сценического искусства, первоначально возникшее на сцене Малого московского театра и представленное творчеством самого основоположника русского сценического реализма М. С. Щепкина и его учеников, в 50-60-е годы XIX века распространилось на все театры страны.

А. Н. Островский разработал новые методы построения реалистической драмы. Наиболее значительными драмами были театральные постановки на пьесы А. Ф. Писемского, В. А. Крылова и Л. Н. Толстого.

Особое место в развитии русского драматического искусства и реалистического направления в театре занимают теоретические разработки К. С. Станиславского, ставшие достоянием всего мирового театрального движения. 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 системе К. С. Станиславского.

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), предполагающей 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.: 9].

Система Станиславского включает в себя ряд приемов сценического творчества. Один из них состоит в том, что актер ставит себя в предлагаемые обстоятельства 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.

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.

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.: 9].

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 [4].

Книга К. С. Станиславского, содержащая разделы «Работа актера над собой», «Работа актера над ролью», стала настольным пособием для артистов не только русского, но и китайского современного театра, обратившегося к постановке западной драматургии.

В 1950-е гг., после образования КНР, произошла серьезная ориентация китайского театра «разговорной драмы» на принципы реалистического искусства, что потребовало новой школы формирования актера, новой эстетики спектакля. Поиск новых форм определил две тенденции: использование традиционного опыта – «пекинской оперы» и достижений русского и европейского театров в плане режиссуры и актерского мастерства.

В результате анализа работы китайских театров над русскими пьесами можно определить особенности этих постановок:

- полноценный реализм, точное воспроизведение обстановки национального быта и природы, костюмов и причесок соответствующих эпох, европейского грима китайских актеров;
- реалистичное изображение исполнителями персонажей пьес;
- постановки осуществлялись по системе К. С. Станиславского, в лучших традициях психологического театра;
- китайские режиссеры пользовались лучшими, на их взгляд, наработками советских театров по постановке русской и советской драматургии, т.к. свои традиции в китайском театре «новой драмы» еще не сформировались;
- творческие коллективы китайских театров «разговорной драмы» не просто «слепо» копировали постановки русских театров, а наполняли их самобытным звучанием, делали понятнее и ближе китайской публике.

Таким образом, происходило сближение традиционных форм китайского театра с европейскими канонами, которое привело к рождению новых тенденций. Развитие театра «разговорной драмы» привело к созданию нового театра, ориентированного на принципы реалистического искусства. Наследуя традиции К. С. Станиславского, китайские театральные деятели выработали свои приемы по созданию «театра переживания», который существует в Китае наряду с национальным китайским театром.

#### Источники и литература:

1. Альмова С. Китайский театр / С. Альмова // Вестник Маньчжурии. – 1926. – № 7.
2. Анастасьев А. Н. В китайском театре / А. Н. Анастасьев. – М. : Советский писатель, 1957. – 72 с.
3. Брехт Б. «Эффект отчуждения» в китайском сценическом искусстве / Б. Брехт // О театре. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1960. – С. 229-240.
4. Вернадская Ю. С. Принципы системы Станиславского : [Электронный ресурс] / Ю. С. Вернадская. – Режим доступа : [http://www.elitarium.ru/2008/10/24/principy\\_sistemy\\_stanislavskogo.html](http://www.elitarium.ru/2008/10/24/principy_sistemy_stanislavskogo.html).
5. Гайда И. В. Китайский традиционный театр сицуй / И. В. Гайда. – М. : Наука, 1971. – 123 с.
6. Гайда И. В. Театр китайского народа / И. В. Гайда. – М. : Знание, 1959. – 32 с.
7. Станиславский К. С. Сценическое искусство и сценическое ремесло / К. С. Станиславский // Работа актера над собой. – М. : Художественная литература, 1938. – 576 с.
8. Сун Минхань. Русская драматургия на сцене китайского театра в контексте национальных традиций: культурологический анализ : автореф. дис. ... канд. культурологии : спец. 26.00.02 «Мировая культура и международные культурные связи» / Сун Минхань. – Симферополь, 2010. – 20 с.
9. Шабалина Т. Система Станиславского : [Электронный ресурс] / Т. Шабалина. – Режим доступа : [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/STANISLAVSKOGO\\_SISTEMA.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/STANISLAVSKOGO_SISTEMA.html)