

*Линь Цзэхуань, соискатель ученой степени
кандидата наук учреждения образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств».*

*Научный руководитель – Т. Н. Бабич,
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры теории и истории искусства
учреждения образования «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»*

ПЛАСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ XX ВЕКА: ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИЙ ЗАПАДА И ВОСТОКА

В современном мультикультурном пространстве понимание значимости национальных культурно-исторических обычаев, их всестороннее изучение связано с необходимостью глубокого погружения в жизнеспособные традиции инонациональных культур. Взаимовлияние европейских и восточных традиций в искусстве XX в. заметно в области драматического и музыкального театра. Исследователь А. Буйян отмечает, что «восточный традиционный театр базируется на идее всеединства, западная (европейская) культура пошла по пути разделения единого на противоположности. Именно в этом и заключается главное отличие европейского театрального искусства» [3, с. 3].

В процессе творческого поиска мастера мирового театра обращались в качестве источника вдохновения к традициям национального театра стран Востока. В числе таковых А. Арто, Б. Брехт, П. Брук, Е. Вахтангов, В. Мейерхольд, К. Станиславский и др. Исследовав концепции театральных режиссеров XX в., российский театровед Е. Шахматова сделала вывод, что «их творчество, ровно как и весь XX век в театральной искусстве, прошли под знаком сближения Востока и Запада» [8, с. 13]. Обновлению европейской театральной режиссуры, новому пониманию роли актера в спектакле, усилению значения пластических компонентов в определении рисунка роли того или иного персонажа в театральной постановке способствует знакомство с многовековыми традициями китайского теат-

рального искусства. По мнению Ю. Мальцевой, «необычность китайской театральной традиции для европейцев не ограничивалась только особой организацией сценического пространства; ее отличали и особая техника исполнения, отсутствие привычной жанровой градации, “телесность” и “физичность” актера, складывающаяся в особенную, восточную систему игры» [6, с. 144].

К началу XX в. в развитии мирового театра определяются два ведущих вектора культурного притяжения: «Китай-Европа» и «Китай-Россия». Осмысление значимости наследия китайской культуры и характерных особенностей китайского национального театра способствует созданию: новых концепций актерской игры и систем театральной драматургии (К. Станиславский, Б. Брехт, М. Чехов, В. Мейерхольд); синтетического театра; новых школ театральной критики; взаимообогащающему влиянию разнонациональных театральных традиций. Например, знакомство К. Станиславского с опытом восточного театра и областью пластического взаимодействия актеров между собой. Глубина и многообразие принципов китайской театральной драматургии, открытых известным режиссером (в т. ч. методика работы артиста со своим телом, в какой-то степени приближающееся к акробатическому совершенству и выразительности линий), по мысли М. Мальцевой, привело к осознанному и целенаправленному изучению проблем «управления эмоциями (индийская философия и эзотерика)» [Там же, с. 145].

В многолетней режиссерской практике К. Станиславского, нашедшей отражение в его системе профессиональной подготовки актера, одной из первейших задач считается формирование в мышлении и восприятии актера так называемого «умного чувства». Основопологающее для сценических принципов знаменитого режиссера сложное и системное понятие заключается в том числе в понимании органических законов творчества, неразрывности единства между физической (пластика тела актера; органичность и «природное» начало пластического воплощения драматического образа; выразительность актерской мимики) и духовной сферами (идея и образ героя сценического произведения, воплощаемого в пространстве сцены «здесь и сейчас»). По мысли Н. Беляковой, «замысел вызревает, роль вынашивается, образ рождается благодаря не-

отделимости сферы физической от сферы духовной (по П. С. Мочалову, мастерство и душа суть одно и то же) – в этом состоит актерское искусство» [2, с. 95].

Французский поэт и театральный драматург А. Арто утверждал, что в основе любой сколько-нибудь новаторской режиссуры должен лежать язык жестов, который в полной мере способен быть и наглядным (то, что требует зритель), и глубоким (то, что требует автор пьесы и режиссер). По мнению А. Арто, «театр не может быть простым отражением текста, потому что “у него есть свой собственный язык: это пластика и физика... Так как истинное чувство словами не выразишь”» [1, с. 37]. Известная идея «биомеханики» В. Мейерхольда имеет в качестве основы изучение разнообразного многовекового опыта китайского традиционного театра и японского театра кукол. Отражение влияния восточных театральных традиций в концепции театра В. Мейерхольда проявляется в непреходящем интересе к образно-символическому значению происходящего на сцене, особое внимание к «маске» персонажа.

В создании выразительного и психологически убедительного образа персонажа сценического произведения огромную драматургическую роль играет искусство пантомимы, достигшее в традиционном театральном искусстве Китая небывалых высот. По нашему мнению, «по своему пространственно-временному выражению пантомима обладает большей произвольностью по сравнению с другими типами или стилями театральных представлений. Она может представлять мир “по своему собственному усмотрению”, будучи свободной от ограничений сценической площадки» [5, с. 113].

Размышляя о природе и сущности взаимопроникновения европейских и китайских театральных традиций, М. Мальцева отмечает, что «творческими гениями отчетливо воспринята чуждая до этого европейскому театру восточная храмовость и инициатичность, иероглифичность фигуры актера, конституирование сценического пространства по модели Вселенной, условность декораций, специфическая проблематика языка, жеста, мимики» [6, с. 146].

Безусловно доказанным в русском театроведении является тот факт, что В. Мейерхольд, ознакомившись с философско-эстетическими принципами китайского и японского театраль-

ного искусства, значительно увеличивает образно-смысловое значение костюмов и декораций в общей концепции спектакля, уделяя внимание также сценографии, практике сценического движения и пластике актера. И в устных высказываниях, и в ряде публикаций мастер отмечает, что он воспринимает человеческое тело как основное выразительное средство в своей режиссерской работе. Во многих сценических постановках В. Мейерхольда актер выступает одновременно как танцор и как мим, исполняя чрезвычайно замысловатые хореографические элементы, сложные по структуре, «ибо танец и есть движение человеческого тела в ритмической среде. Танец для нашего тела то же, что музыка для нашего чувства» [Там же, с. 148]. Режиссер не мог оставить без внимания организацию сценического пространства, а также проблему взаимодействия актера со зрителем, вплоть до разрушения условной «четвертой стены» между ними. Н. Мальцева в работе «Китайские мотивы в русском театре рубежа XIX–XX вв. (некоторые замечания)» отмечает, что «проблематика переориентации сценического пространства интересовала и европейских режиссеров: Ж.-Л. Барро, А. Мнушкина, А. Арто <...> переосмыслиют пространство сцены по “восточной модели”, упраздняя сами привычные представления об актере, зрителе, сцене, зрительном зале, декорациях» [Там же, с. 146]. Интересно, что вопреки традиционному для эстетики романтического и символистского театра убеждению о том, что театр и работа актера есть чистое искусство, возникающее по свободной воле вдохновения, В. Мейерхольд считал подобные распространенные в театрально-художественной среде его времени убеждения ничем иным, как проявлением дилетантизма. Всесторонне изучив китайскую традицию воспитания личности актера, режиссер утвердился в мысли о том, что каждый актер прежде всего должен быть мастером своего дела, непрерывно совершенствоваться и развивать профессиональные навыки, уделяя этому максимально возможное количество времени, как это традиционно принято в театральной традиции Китая и некоторых других странах Востока.

Характерная для Китая практика обучения основным актерским навыкам и азам мастерства с детства, равно как и порицание небрежности, непродуманности сценической работы акте-

ра была хорошо известна В. Мейерхольду. Именно поэтому великий режиссер придавал внимание оттачиванию «ремесленных» профессиональных навыков актера и в целом трудолюбию его коллег по театральному цеху. По мнению М. Котовской, «если в европейском театре можно “отделить” словесную ткань (т. е. драматургию), музыкальное сопровождение, элементы танца, вокальные номера и т. д. от собственно актерской игры, актерского творчества», то в искусстве традиционного театра Востока «синтез обретает характер не сочетания или сочленения различных и разнородных искусств, а скорее их совершенно однородного по фактуре сплава» [4, с. 17].

Театр как искусство, богатое давними традициями, но вместе с тем обладающее ресурсами для бесконечного и безграничного обновления «изнутри», по-прежнему остается любимым во всем мире, невзирая на социокультурные проблемы современности. Э. Осипова, завершая разговор о многомерности современного понимания театра, отмечает, что «попытки культурной интеграции европейского театра с восточными постепенно выводит его на поиски мирового искусства как непреложную эстетическую реальность. Западный театр уходит в образно-пластические формы, избавляясь от общественной актуальности бытия. В этом заключается влияние восточного театра: театральный Запад берет у Востока» [7, с. 43].

1. Арто, А. Театр и его двойник : сборник : с прил. текста «Театр Серафима» ; пер. с фр. и коммент., послесл. С. Исаева / А. Арто. – М. : Мартис, 1993. – 191 с.

2. Белякова, Н. В. Традиции восточной культуры в развитии технологий экспериментальной режиссуры русского театра / Н. В. Белякова, С. А. Чеботарев // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер. : Гуманит. науки. – 2018. – Т. 23. – № 172. – С. 94–101.

3. Буйян, А. Синтез традиций Востока и Запада в современном театре Бангладеш : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство) / А. Буйян // Рос. ин-т театр. иск. ; ГИТИС. – М., 2023. – 30 с.

4. Котовская, М. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии / М. Котовская. – М. : Наука, 1982. – 259 с.

5. Линь Цзэхуань. Формы представления пантомимы в китайской классической опере / Линь Цзэхуань // Барышевские чтения : материалы II Междунар. заоч. науч. конф., Минск, 28 апреля 2022 г. / М-во

культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: Е. Е. Корсакова [и др.]. – Минск, 2023. – С. 112–116.

6. Мальцева, М. Ю. Китайские мотивы в русском театре рубежа XIX–XX вв. (некоторые замечания) / М. Ю. Мальцева // *Studia culturae*. – 2016. – Вып. 3. – № 29. – С. 143–147.

7. Осипова, Э. Европейское и восточное театральные искусства в метакультурном пространстве / Э. Осипова // *Ойкумена*. – 2010. – № 1. – С. 41–54.

8. Шахматова, Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока / Е. В. Шахматова. – М. : ЛКИ, 2019. – 176 с.

*Лун Синьпин, соискатель ученой степени
кандидата наук учреждения образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств».*

*Научный руководитель – О. О. Грачёва,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры психологии и педагогики
учреждения образования «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»*

СКАЗОЧНОЕ ЖИЛИЩЕ КАК ПОПУЛЯРНЫЙ СИМВОЛ НОВОГО ГОДА

Практически вся символика, в том числе новогодняя, носит образный характер. Новогодняя символика имеет различное содержание, отражающее национальные культурные традиции, разнообразные стороны социальных отношений, в частности традиционные для региона формы художественного творчества. В статье раскрываются особенности «сказочного» жилища как популярного элемента новогодней символики.

В концепции Нового года сказочное жилище занимает особое место, выступая символом уюта, волшебства и начала новой жизни. Этот образ пронизывает многие культуры, превращаясь в неотъемлемый атрибут празднования, его истоки уходят в прошлое, когда дом рассматривался не только как приют и место защиты, но и как пространство, где обитают духи предков и домовые, охраняющие его обитателей. Фольклор был насыщен образами животворящих и защитных сил, которые часто ассоциировались с жилищем [1].