

**ВЛИЯНИЕ УЧЕНИЯ СТАНИСЛАВСКОГО НА ВОСПИТАНИЕ АКТЕРОВ
В КИТАЕ В 2 (М0 гг. XX в.**

*Работа представлена кафедрой основ актерского мастерства
Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.
Научные руководители - кандидат искусствоведения, профессор Ю. М. Красовский,
кандидат искусствоведения, доцент В. Г. Баженова*

В статье рассмотрены идеи «системы Станиславского», проникнувшие в Китай в 1916 г., радикально повлиявшие как на методику подготовки кадров в театральных вузах, так и на работу профессиональных актеров и режиссеров.

In 1916, when the Stanislavsky System emerged in China, it radically affected both the method of training in theater academies as well as professional actors' and directors' work.

Впервые имя Станиславского прозвучало в Китае в 1916 г., когда издательство «Шанью» выпустило книгу *Слой* Цзяцина «История западного театра», один из пяти разделов которой назывался «Новый театр России - Московский художественный театр». В самом начале соответствующей главы автор писал: «Новый театр в России называется "Чайка" или Московский художественный театр. Он создан Немировичем-Данченко и Станиславским, а его название происходит от одноименной пьесы Чехова»².

Несмотря на то что целая глава книги была посвящена МХТ, имя Станиславского упоминалось в тексте лишь единожды, в то же время о Немировиче-Данченко и о самом Московском художественном театре Сюй Цзяцин рассказывал весьма подробно.

Процесс познания театральной ситуации в России получил продолжение в 20-х гг. XX в. благодаря работам Чжан Пэнчуна и Юй Шаньюаня.

Чжан Пэнчунь посещал Советский Союз в 1923 и 1931 гг. Каждый раз по возвращении он выступал с речью «Увиденное, услышанное и понятое в СССР», в которой рассказывал о спектаклях Московского художественного театра и Станиславском³.

В 1924 г. состоялись гастроль Московского художественного театра по Европе и Америке, в том числе спектакли проходили и в американском городе Питсбурге, где находился Университет Карнеги. Студент вышеназванного университета, Юй Шаньюань, потрясенный до глубины души блестящими представлениями, написал статью об МХТ, которая была опубликована в приложении к газете «Чэньбао» от 26 января 1924 г., при этом особенное внимание в ней уделялось уже Станиславскому:

«Станиславский с детства увлекался театральным искусством, преодолевая возражения родственников, которые не считали театр серьезной профессией. Станиславскому приходилось заниматься театральной деятельностью по вечерам, в свободное

время от работы в отцовском магазине. Именно из-за протеста семьи он вынужден был взять псевдоним, который теперь известен во всем мире ... Станиславский. В двадцатипятилетнем возрасте он уехал изучать актерское искусство в французскую The Paris Conservatory. Через год, вернувшись в Москву, создал вместе с единомышленниками художественное общество, а еще через год экспериментальную труппу. Кроме французской школы, Станиславский находился под влиянием театра Mcinigan Schauspielensemble. Тем не менее его режиссерские методы совершенно оригинальны»⁴.

В своей статье Юй Шаньюань также описывает организационные методы работы в МХТ и размышляет о режиссерском стиле Станиславского:

«После совещания Станиславского с Немировичем-Данченко об организации постановки, назначаются ответственные за режиссуру и декорации, распределяются роли. Затем режиссер собирает всю труппу и декораторов, приглашает экспертов, художников, литераторов для обсуждения порядка работы. Только после этого приступают к репетициям. Ответственный по сцене совместно с актерами анализируют роли, обсуждают психологию персонажей. Большая часть репетиций проходит за круглым столом, и только после достижения актерами полного понимания пьесы и ролей начинаются эксперименты на сцене»⁵.

«Станиславский-режиссер никогда не посягает на творческую свободу актеров не только из-за того, что труппа МХТ высокопрофессиональна, но и потому, что артисты сами готовы прикладывать усилия для дальнейшего совершенствования своих навыков. Они умеют сконцентрировать в своих сердцах дух ролей, которые им предстоит исполнить, поэтому любое их слово, всякое движение исполнено внутренней силой. Каждый элемент является совершенным, а соединение этих совершенных частей дает гармоничное и прекрасное целое. В актерском искусстве они следуют общему убеждению, что для отображения

жизни на сцене нужно с помощью простых жизненных форм выражать внутренний смысл повседневной реальности. Их "реалистичность" отличается от реализма конца XIX в. и труппы Мейиигана. Подобная "реалистичность" не есть описание внешнего, ей присуща безграничная таинственность, она не описывает жизнь, а передает дух жизни»⁶.

К сожалению, по причине того, что статья была опубликована в Пекине, а не в центре китайской разговорной драмы - Шанхае, она не привлекла общего внимания.

Период серьезного восприятия, внедрения и применения на практике «системы Станиславского» в Китае относится к 30-м гг. XX в.

Особенность этого времени заключается в повышенном интересе со стороны мировой культуры к изучению, заимствованию и распространению идей советской литературы и искусства. Данный период вошел в историю как «красные тридцатые». В глазах китайских театральных деятелей темпы развития советского драматического искусства выглядели ошеломляющими. Всего за пару десятков лет ранее никому не известное советское искусство стало играть ведущую роль на мировой драматической сцене. Молниеносные темпы развития, рациональность положенных в основу принципов, энтузиазм со стороны зрителей, а также совершенствование исполнительской техники делали советское драматическое искусство выдающимся для своей эпохи, его перспективы казались безграничными.

Становление в Китае драматического жанра было сопряжено с целым рядом трудностей: «неподготовленность зрителей», «экономические затруднения», «отсутствие надлежащего обучения». Тем не менее, оценив успехи советского искусства за последние десятилетия, китайские театральные деятели решили, что нет повода впадать в уныние. Необходимо не пасовать перед трудностями и усердно изучать успешный опыт Советского Союза. При вы-

полнении этого плана китайскому драматическому искусству уготовано светлое будущее»⁷.

В 1935 г., когда в Китае активно внедрялись советские достижения, актер традиционной китайской оперы Мэй Ланьфан посетил с визитом Советский Союз и дал там несколько выступлений. Это событие также способствовало взаимодействию и взаимовлиянию двух театральных школ.

Драма, инородная для Китая форма искусства, в результате длительного периода развития пустила свои ростки на китайской почве. Театральные деятели искали способы преодоления трудностей, связанных с отсутствием профессиональной подготовки. Следствием этого явился всплеск интереса к изучению «системы Станиславского» в Китае.

В конце 30-х гг. XX в. в газетах и журналах увеличилось количество публикаций, посвященных описанию «системы». Первая часть основного труда Станиславского «Работа актера над собой» стала известна в Китае только в 1937 г., когда известным режиссером Чжэн Цзюньли был осуществлен перевод первой и второй глав английского издания книги с последующей публикацией в газете «Дагун бао». Вслед за этим на китайский язык были переведены и оставшиеся главы, напечатанные в журналах «Синьхуа жибао», «Новая драма», «Театральные вёсны и осени». Полная редакция перевода увидела свет только в 1943 г. Книга «Моя жизнь в искусстве» была переведена с английского Хэ Мэнфу и издана на китайском языке в 1941 г.

Вслед за тем были переведены известные работы и других авторов, писавших о русской театральной педагогике: «Мастерство актера и режиссера» Б. Е. Захавы, «Из прошлого» В. И. Немировича-Данченко и т. д. Изучение этих книг помогло китайским театральным деятелям вступить на новый, более продвинутый этап изучения «системы Станиславского».

Практическое освоение метода Станиславского началось в 1938 г., это было начало процесса проникновения педагогиче-

ских приемов, свойственных европейскому искусству, в театральном мире Китая.

В 1938 г. Хуан Цзолинь, обучавшийся режиссуре в Лондоне и познакомившийся там с «системой», и его супруга Дань Ни, выпускница актерского факультета, вернулись на родину и были приглашены в Чунцинское государственное театральное училище для проведения теоретических занятий по системам европейской режиссуры и актерского мастерства. Их ученик, Ли Найчэнь, в статье «Хуан Цзолинь и Дань Ни в Чунцинском государственном театральном училище» писал: «Дань Ни в преподавании актерского мастерства использовала методы тренировок, взятых из "системы Станиславского". Она учила нас базовым движениям балета, чтобы избавиться от расхлябанности телодвижений. В процессе выполнения упражнений нужно было ощутить самого себя, чтобы подготовиться к подсознательному творчеству. Дань Ни говорила, что актер должен быть, как писатель, который постоянно углубляется в жизнь, воспитывает у себя привычку наблюдения за людьми и анализа событий, внимательно накапливает жизненный материал. На уроках актерского мастерства она заставляла студентов изображать людей и события, взятые из жизненных наблюдений, а затем просила нас оценивать друг друга. Иногда для развития воображения она давала студентам упражнения на "подражание животным". Для нас было открытием то, что мы можем изображать не только людей, но и птиц и даже безногих змей. Так же Дань Ни требовала от студентов выполнять упражнения на мышечное расслабление, потому что без этого умения невозможно передать своим телом физические особенности персонажа»⁸. Занятия Хуан Цзолинь и Дань Ни вызвали большой интерес в театральных кругах.

Здесь мы должны особо подчеркнуть следующее: несмотря на то что использование некоторых из вышеупомянутых упражнений тренинга, безусловно, является некорректным, эти пробы стали важным началом для развития новой театральной

школы в Китае. По сравнению с прежними способами подготовки актеров это определенно было движение вперед.

Вслед за Чунцинским государственным театральным училищем и прочие театральные школы стали внедрять «систему Станиславского» в учебные программы. Часто в работе использовались упражнения, предлагаемые Станиславским в первой части книги «Работа актера над собой», - на освобождение мышц, органическое молчание, эмоциональную память и т. д. Педагоги требовали от студентов подлинного проживания «от внутреннего к внешнему», избегания искусственности, стремления к жизненности и достоверности чувств.

Известны попытки применить учение Станиславского в процессе постановок и исполнения оперных произведений и даже в ходе обучения искусству традиционной китайской оперы.

Разумеется, изучение «системы Станиславского» в Китае было сопряжено с рядом трудностей. Наиболее острой проблемой стало недостаточно глубокое понимание и неумение должным образом ее применить, в связи с чем возникало множество недопониманий и заблуждений. Одна из самых распространенных ошибок заключалась в поверхностном трактовании понятия «проживание». К примеру, Янь Чжэн, отвечавший в спектакле за сценические эффекты, вспоминает, что актер однажды слишком затянул процесс «проживания» в одной из сцен. Ждать пришлось очень долго, и, лежа в углу сцены за декорациями, Янь Чжэн уснул. Когда процесс «проживания» наконец завершился, сценических эффектов не последовало⁹. Подобные эпизоды сейчас вызывают улыбку, однако в то время они происходили в результате искреннего непонимания сути учения.

Основная причина возникших трудностей состояла в том, что, изучая «систему Станиславского», китайские театральные деятели большей частью основывались на двух его работах: первой части книги «Работа актера над собой» и «Моя жизнь в искусстве». С момента же перевода на ки-

тайский язык первой части книги «Работа актера над собой» до выхода в свет всего труда целиком прошло 6 лет (1937—1943 гг.), а отрывки книги публиковались в журналах, выходивших в разных частях страны. Вспомним также о том, что в то время полыхал пожар Второй мировой войны, что было объективным препятствием для развития театрального искусства и постижения «системы» в Китае. Людей, которые в то время могли похвастаться знакомством с обоими трудами Станиславского и комментирующими их статьями, было немного. Люй Фу и Чжао Мин в «Научном сборнике, посвященном 50-летию истории развития драмы в Китае» писали:

«В то время изучение "системы Станиславского" основывалось на разрозненных отрывочных материалах. Приходилось довольствоваться поверхностными сведениями, пользоваться искаженными цитатами. Не было ни малейшей возможности ознакомиться с истинным целостным обликом учения, поэтому мы могли работать только "на ощупь". Актеры, которые имели в прошлом некоторый опыт, оказались в более выгодном положении. Неопытные актеры не могли разобраться, с чего следует начать»¹⁰.

Известный режиссер — постановщик традиционной китайской оперы Ли Цыгуй, изучая в начале 1940-х гг. «систему Станиславского», также столкнулся с подобной ситуацией. Ему в руки попала некая брошюрка, где описывались начала «системы Станиславского». Изучив ее, он тут же применил полученные сведения на практике. К примеру, прочитав о «концентра-

ции внимания», он попытался добиться ее на сцене. Пребывая в состоянии полной «концентрации», он постоянно находился в напряжении, все его тело словно одревенело. Впоследствии, прочитав об «освобождении мышц», он интерпретировал данный термин как состояние расслабленности. Его движения на сцене приобрели вялый небрежный характер¹¹. Подобные ситуации в то время имели место очень часто.

Тем не менее данный период изучения «системы Станиславского», безусловно, способствовал развитию китайского театра. В 1947 г. Хун Шэнь в книге «Развитие китайского театра и театрального образования в Китае за 10-летний период японо-китайской войны» писал:

«Десять лет всестороннего, энергичного изучения "системы" оказали свое серьезное влияние и привели к весьма благоприятным результатам, особенно в теоретической сфере актерской техники. Развитие и становление нового китайского театра во многом обязано учению Станиславского, этот факт невозможно отрицать»¹².

Оценка и суждение Хун Шэня являются достаточно точными и достоверными, тем не менее данный период изучения «системы» в Китае можно охарактеризовать лишь как небольшой шаг в сторону понимания и приобщения к сокровищнице идей Станиславского. Последовательное, всестороннее изучение и надлежащее применение «системы Станиславского» в Китае началось только после провозглашения КНР в 1949 г., после чего возник второй всплеск интереса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Таков был уровень информации в то время

⁵ Сюй Цзяцин. История западного театра. Шанхай: Издательство «Шань», 1916. С. 54.

⁵ Ма Мин. Чжан Пэнчунь и китайская разговорная драма // Один из создателей разговорной драмы на севере Китая — Чжан Пэнчунь. Пекин: Издательство «Чжунго сицзюй», 1995. С. 351-352.

⁴ Юй Шаньюань. Сборник работ Юй Шаньюаня о театре. Шанхай: Изд-во «Чанцзян вэнь», 1986. С. 122-126.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

⁷ Чжан Пэнчунь. Тенденции советской драмы // Жизнь и литература. Шанхай. 1935. №1 (1). С. 133-135.

«Ли Найчжэ. Хуан Цзолин и Дань Ни в Чунцинском государственном театральном училище // Театр. Пекин: Издательство ж-та «Театр», 1996. № 3 (81). С. 24.

⁹ Янь Чжэн. История системы Станиславского в Китае, к которой я имел непосредственное отношение // Сборник статей по театральному искусству. Шанхай, 1979. № 1. С. 153.

¹⁰ Люй Фу, Чжао Мин. Научный сборник, посвященный 50-летней истории развития драмы в Китае. Пекин: Издательство «Китайский театр», 1959. Т. 2. С. 79.

¹¹ Ли Цыгуй. Сборник статей о режиссуре Ли Цыгуя, постановщике китайской традиционной оперы. Пекин: Издательство «Китайский театр», 1992. С. 438.

¹² Хун Шэнь. Развитие китайского театра и театральное образование в Китае за 10-летний период японо-китайской войны // Сборник работ Хун Шэня. Пекин: Издательство «Китайский театр», 2000. Т. 4. С. 225-226.