

-
5. Ofitsial'nyj portal vserossijskoj organizatsii kachestva // Internet resurs: <http://ria-stk.ru/>
6. Proizvodstvo v jachejkah dlja rabochih: Per. s angl. / Nauch. red. V. Boltrukevich. M.: In-t kompleksnyh strateg. issledovanij, 2009. 96 s.
7. Realizatsija rezervov razvitiya promyshlennogo predpriyatija na osnove kontseptsii berezhlivogo proizvodstva / Ju. I. Efimychev, Ju. O. Plehova // Ekonomika i finansy: Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. 2012. № 1. S. 223–227.
8. Roter M. Uchites' videt' biznes-protsessy. Praktika postroenija kart potokov sozdaniya tsennosti: Per. s angl. / M. Roter, D. Shuk. M.: Al'pina Biznes Buks: CBSD, 2012. 144 s.

Син Дэ Сик

**РЕЦЕПЦИЯ МЕТОДОВ РУССКОЙ АКТЕРСКОЙ ШКОЛЫ
В КОРЕЙСКОМ ТЕАТРЕ: МАСТЕР-КЛАССЫ Ю. А. ВАСИЛЬЕВА
В ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТРУПЕ
КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРА ОБЛАСТИ КЁН ГИ, 2004–2007 ГГ.**

Статья посвящена проблемам рецепции методов русской актерской школы в корейском театре на материале мастер-классов Ю. А. Васильева и его постановочных работ в Драматической труппе Культурного центра области Кён Ги (Республика Южная Корея, 2004–2007 гг.). Рассматриваются предпосылки интереса корейского театра к русской театральной школе, констатируется недостаточность и искаженность информации о русском театре и учении К. С. Станиславского, так как большая часть посвященной этой проблеме литературы является переводами на корейский язык соответствующих материалов с японских и американских переводов. Сопоставляются особенности корейской актерской школы и те сложности, с которыми столкнулись российские педагоги и режиссеры, проводившие в Южной Корее мастер-классы и ставившие там спектакли.

Ключевые слова: корейский театр, актер корейского театра, Станиславский, система Станиславского, петербургская театральная школа.

Shin Dia shik

**THE PERCEPTION OF RUSSIAN ACTING SCHOOL IN THE KOREAN THEATRE:
Y. V. VASILIEV'S MASTER-CLASSES IN DRAMA COMPANY
OF CULTURAL CENTRE IN KYONGGI REGION, 2004–2007**

The article dwells on the perception of the Russian acting school in the Korean theatre based on Y. V. Vasiliev's master-classes and his productions in Drama company of Cultural Centre in Kyonggi region (Republic of Korea, 2004–2007). The issue of current discussion is the historical background of Korean theatre concerning its interest in Russian acting school. It is stated that there is a lack of proper information and a dramatic distortion of it, and misreadings of the main doctrine of K. S. Stanislavsky's Method of acting, since most of the literature on this topic is presented by American and Japanese texts translated to Korean. The features of Korean acting school are discussed and the challenges that Russian teachers and directors face conducting master-classes in South Korea and staging productions there.

Keywords: Korean theatre, actor of Korean theatre, Stanislavsky, Stanislavsky's Method, Saint Petersburg School of acting.

Современный театр в Республике Южная Корея представляет собой театр европейского типа и поэтому не может стоять в

стороне от общих тенденций в развитии мирового театра, в том числе — театра российского и его актерской школы, во-

бравших в себя достижения великих педагогов и режиссеров — прежде всего, К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда и М. А. Чехова. Вместе с тем процесс взаимодействия корейского театра с театром европейским, включая и театр российский, имеет давнюю предысторию.

Корейский национальный театр, как и практически все формы восточного театра, в своих истоках имел тесные связи с древнейшими ритуалами и насчитывает историю в несколько тысячелетий. Помимо традиционных для театра Востока кукольного театра и театра теней, сценическое искусство в Корее представляло собой такие формы, как театр масок и Пхансори. И в том и в другом случае театр был представлен собственно актером, играющим в окружении публики; там, где выступал актер, — там, собственно, и располагался театр. Театр масок принято относить к V веку н. э., истоки его — придворный танец, в эпоху династии Чосон (XIV — XIX вв.) театр масок представлял собой уличные действия в исполнении профессиональных актеров. Пхансори — уличное музыкальное представление («пхан» — место, где собирается толпа; «сори» — песня), исполнявшееся бродячими актерами — певцом и музыкантом-барабанщиком (подробнее см.: [7, с. 13–14]).

Благодаря проходившим обучение в Японии корейским студентам в Корею проникала японская «новая драма», которая, в свою очередь, формировалась под влиянием западноевропейской новой драмы, но представляла собой специфически японское явление. Японская «новая драма» и по форме, и по содержанию основывалась на японских представлениях о добродетели и доблести и на японских средствах выразительности, но вступала в определенный спор с традиционными формами театра Кабуки. Японская «новая драма» на корейской почве носила просветительский и общественно-политический характер, по-

скольку в условиях жесткой цензуры служила для молодых и оппозиционно настроенных интеллектуалов фактически единственным средством выражения их общественно-политических взглядов.

Адаптированная на корейской почве японская «новая драма» стала в корейском театре своего рода мостиком для постепенного перехода от корейского традиционного уличного театра к представлениям реалистического типа на корейской сцене конца 1920-х годов. Студенческие любительские театральные труппы, осваивавшие достижения японской «новой драмы», неизбежно приходили к попыткам в своей постановочной работе обратиться к западноевропейскому литературному материалу, в том числе к произведениям таких авторов, как О. Уайльд, Б. Шоу, Г. Ибсен, А. Стриндберг, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, М. Горький и др. В 1930-е годы участники «Общества по исследованию театрального искусства» (1931–1939), опираясь, помимо прочего, на весьма скудные сведения о практической работе МХАТа и о взглядах К. С. Станиславского на актерское искусство, проводили сценические опыты по освоению эстетики театрального реализма и адаптации его к специфическим корейским условиям.

Многостороннее влияние Северной Америки во второй половине XX века распространялось на самые разные сферы государственной, экономической и культурной политики Южной Кореи, не стала исключением и область театрального искусства. В 1960–1990-е годы увидело свет множество работ К. С. Станиславского, комментарий к ним, материалов о самом создателе системы и о его педагогической и режиссерской деятельности в *переводах*, которые сделали Хай Чжэ Су, О Са Рян, Ким Хын У, Ким Сок Ман и др. с различных *англоязычных переводов* соответствующих трудов Станиславского и материалов о нем (подробнее см.: [7, с. 76–85]). Ес-

ли коротко охарактеризовать тот комплекс представлений о системе, который можно было почерпнуть из данных публикаций, то наиболее близким будет толкование системы в духе Ли Страсберга (различные формы использования эмоциональной и аффективной памяти; подробнее см.: [7, с. 112–117]). Метод физических действий и метод действенного анализа в их классических формах оставались в Южной Корее, в сущности, малоизвестными.

Драматическая труппа Культурного центра области Кён Ги (город Сувон, Республика Южная Корея) установила тесные связи с российскими режиссерами и театральными педагогами, преимущественно — петербургскими. Здесь проводил в 2004 году мастер-классы педагог Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (СПбГАТИ) профессор Ю. А. Васильев; здесь же были реализованы следующие спектакли: «Ревизор» Н. В. Гоголя, постановка А. А. Кузина, 2004; «Если бы знать, если бы знать...», свободная композиция на темы А. П. Чехова, режиссер и педагог Ю. А. Васильев, 2004; «Женитьба» Н. В. Гоголя, постановка В. В. Фокина, 2005; «Елизавета Бам» Д. Хармса, постановка Ю. А. Васильева, 2007; «Гадкий утенок» на основе пьесы А. Шапиро «Датская история», написанной по мотивам сказки Г.-Х. Андерсена, постановка А. А. Кузина, 2007 (через год спектакль был восстановлен и повторно показан на гастролях Драматической труппы в Центре искусств Донг Сунг Тэхагно; см. литературу [5]); и др. (Совершенно очевидно, что и А. А. Кузин, и В. В. Фокин, помимо собственно постановочной работы, вынуждены были выступать педагогами, чтобы в самое короткое время помочь корейским актерам освоить те методики и подходы, которые были необходимы для сценической реализации режиссерского замысла.) На аналогичных площадках области Кён Ги были осуществлены такие спектакли: «Рыцарь

Серебряной луны» («The Moon») на материале корейского фольклора, режиссер В. М. Крамер, 2005; «Чайка» А. П. Чехова, постановка Ю. Н. Бугусова и др.

При всей очевидности интереса современного корейского театра к достижениям русской театральной школы, на пути освоения опыта этой школы и, соответственно, такого театра, стоит масса препятствий.

В Южной Корее иная, нежели в России, система организации театра. Подавляющее большинство корейских театров — театры частные, только в Сеуле есть Государственная театральная труппа, финансируемая из госбюджета, и Сеульская театральная труппа, финансируемая из городского бюджета. Культурный центр области Кён Ги (Gyeonggi Arts Center) финансируется из бюджета области, в состав этого центра, наряду с оркестром европейского типа, с ансамблем традиционного корейского танца и группы традиционных корейских музыкантов, входит и Драматическая труппа области Кён Ги.

В Южной Корее в принципе не существует репертуарного театра. Спектакли, даже самые замечательные, идут ограниченное количество раз (в среднем — не более 5–7) и исчезают бесследно. Фокинская «Женитьба», к примеру, была показана пять раз, а «Елизавета Бам» Ю. А. Васильева выдержала шесть представлений.

Драматическая труппа области Кён Ги была создана в 1991 году, актеры, числом два с небольшим десятка человек, набирались по конкурсу, в качестве художественного руководителя приглашался режиссер. В корейском менталитете очень сильна традиция уважения старших. В труппе есть старший артист, он следит за порядком в мужской части труппы, аналогично — старшая актриса отвечает за женскую часть труппы. Старшие актер и актриса участвуют вместе с руководством в обсуждении как театральной политики в целом, так и

частных вопросов, например, распределения ролей в очередной постановке. Каждые два года все актеры, кроме старшего актера и старшей актрисы, проходят аттестацию, на основе которой контракт либо пролонгируется, либо — расторгается.

В репертуар Драматической труппы области Кён Ги, помимо собственно корейской драматургии, входили такие постановки на основе европейской классики, как мюзикл «Дон Кихот» (1992), «Кукольный дом» Г. Ибсена» (1993), «Король Лир» (1995), «Сон в летнюю ночь» (1998), «Гамлет» (2003) и др. В 2003–2005 годах художественным руководителем Драматической труппы области Кён Ги был Хонг Са Чонг, большой любитель русской литературы и, шире, русской культуры в целом. Он выступил инициатором широких корейско-российских театральных связей, в 2005 году в рамках Сеульского международного театрального фестиваля организовал большой театральный проект «Рыцарь Серебряной луны» («The Moon»), который призвана была воплотить в жизнь приглашенная из России творческая группа: режиссер Виктор Крамер, балетмейстер Валерий Архипов, композитор Сергей Григорьев, художники Александр Мохов и Мария Лукка, художник по свету Глеб Фильштинский. Предполагалось создать представление, которое включало бы в себя элементы тэквондо (тхэквондо, англ. Taekwondo), современного танца, традиционного корейского танца, клоунады и пр. Исполнители набирались по специальному кастингу. Представление было показано 20–25 мая 2005 года на большой сцене Сеульского государственного театра и 28 и 29 мая того же года на главной сцене Культурного центра в городе Сувон, столицы области Кён Ги.

Именно Хонг Са Чонг стал инициатором приглашения в Драматическую труппу области Кён Ги на экспериментальную работу, постановочную и педагогическую, рос-

сийских театральных специалистов — педагогов и режиссеров. В 2004 году Хонг Са Чонг приезжал в Санкт-Петербург и пригласил на работу в Драматическую труппу области Кён Ги педагога Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства профессора кафедры сценической речи Ю. А. Васильева, одного из ведущих специалистов в области обучения сценической речи (ему принадлежат труды в этой области: [1]; [2]). Предполагалось, что Ю. А. Васильев в течение месяца будет давать актерам труппы уроки актерского мастерства и будет вести тренинги по сценической речи; предусматривалась и режиссерско-постановочная работа.

Были отобраны фрагменты из драматургических произведений А. П. Чехова («Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад»), в которых действующие лица были ограничены двумя-тремя персонажами. На основе подробной проработки намеченных отрывков получился небольшой спектакль «Если бы знать, если бы знать...» со сквозным сюжетом, показанный на сцене Культурного центра области Кён Ги.

Спектакль по мотивам произведений А. П. Чехова увидел свет в 100-летнюю годовщину смерти великого русского драматурга. Помимо задач собственно театрально-педагогических, постановка Ю. А. Васильева была призвана выполнить и важную социальную задачу: спектакль Драматической труппы области Кён Ги был показан с 17 по 22 августа 2004 года в рамках нового проекта Центра искусств «Знаменитые произведения в спектаклях» (см.: [3, с. 30–31]). Спектакль представлял собой разделенную на два акта цепочку эпизодов, композиция такого рода получила в корейской прессе и в театральном обиходе Драматической труппы название «соединение в форме омнибуса» (см.: [3, с. 31]). Каждый эпизод представлял собой законченное действие, но события, происходящие в

данном фрагменте, не являлись продолжением событий предыдущего эпизода или началом событий эпизода следующего; вместе с тем соединение фрагментов, из которых состоял спектакль «Если бы знать, если бы знать», не было случайным набором эпизодов, вырванных из чеховских пьес. Композиция постановки была выстроена *по законам музыки* и предполагала три *сквозные темы* — «конфликт, любовь, несчастье». Такого рода композиционная структура предполагает при определении следования эпизодов и учет такого фактора, как соединение эпизодов *по контрасту* (после медленного — быстрый; после трагического — комический; после тихого — шумный и пр.), подобная конструкция позволяет избежать монотонности в изложении сценического сюжета.

Ю. А. Васильев в своей педагогической и постановочной работе с актерами Драматической труппы области Кён Ги опирался на приемы и методы, своими истоками имевшие корни и в театре К. С. Станиславского (внутренняя техника, выстраивание межличностных отношений, партнерство, ритм внутренней жизни), и в театре В. Э. Мейерхольда (пластический рисунок роли, игра с вещью, ритмика и условность сцены). Режиссер поставил перед корейскими актерами задачу воплотить каждого из героев А. П. Чехова как человеческого индивидуума, но при этом научиться «жить в пространстве, которое называется сцена», уметь совмещать безусловность внутреннего проживания роли в условиях существования в рамках условного пространства сцены (см.: [3, с. 31]).

Второй раз на педагогическую и режиссерскую работу с актерами Драматической труппы области Кён Ги Ю. А. Васильев был приглашен Чжон Му Сонгом, режиссером и актером этой труппы. Ю. А. Васильев работал по 5–6 часов в день с августа 2006 года по февраль 2007, помимо репетиций пьесы Даниила Хармса «Елизавета

Бам», он провел для актеров семинары по движению и по сценической речи, ставя перед собой цель — обучить актеров труппы приемам и методикам российской театральной школы и настолько, насколько это возможно в существующих условиях.

В статье, служившей анонсом будущей постановки, Ю. А. Васильев коротко представил Даниила Хармса, которого в Корею не знали, а его пьесу «Елизавета Бам» никогда не ставили. Режиссер предупредил, что театр абсурда Даниила Хармса на два десятка лет опередил театр абсурда Эжена Ионеско и Самюэля Беккета и имеет иную, отличную природу. По крайней мере, таков театр абсурда Хармса, который намерен представить Ю. А. Васильев на сцене Культурного центра области Кён Ги (см. работу [6]).

Режиссер наметил рассказать в спектакле об абсурде окружающей человека *обыденной жизни*. Режиссерский сюжет васильевского спектакля: простое и импульсивное изображение смерти (см. литературу [5]).

Пьеса «Елизавета Бам» составлена у Даниила Хармса из 19 эпизодов разной жанровой природы (комедия, опера, драма, фарс, буффонада и пр. — см. [9]). Невозможно определить, какие эпизоды происходят в реальности, а какие — разворачиваются в болезненном воображении героини. Действующие лица пьесы нереалистичны, их характеристики отсутствуют. Реплики персонажей лаконичны, количество их невелико, диалоги почти непонятны, действующие лица друг друга не понимают. Композиция имеет цикличную или закольцованную форму, финал событий пьесы возвращается к ее началу, но теперь страхи героини обретают черты реальности. Ю. А. Васильев органично ввел в спектакль еще три эпизода, заимствованных из других произведений Даниила Хармса, включая и такую фигуру, как Ницше, символизирующая смерть (см.: [5]).

Ю. А. Васильев не только подготовил два состава исполнителей, но и пошел дальше — в его режиссерской версии открывающейся перед зрителями истории задействованы три Елизаветы Бам, воплощаемые тремя актрисами (Чо Ын Ха, Им Ми Чонг и Джанг Чонг Сон) с разной характерностью (одна — трусливая, другая — наивная, третья — красивая).

Ю. А. Васильев подчеркивал, что разножанровость «Елизаветы Бам» как нельзя лучше подходит для задач обучения актеров Драматической труппы. Режиссер, с одной стороны, был сосредоточен на том, чтобы исполнители воплощали на сцене *живого человека* в системе его взаимоотношений с другими персонажами, но при

этом каждый раз делали поправку на жанр того или иного эпизода (см.: [4]), и еще — на элементы игрового театра, без которых перенести «Елизавету Бам» на сцену невозможно. Режиссер стремился *раскрепостить актеров*, дать им *свободу творчества*, пробудить *волю к импровизации*, научить выстраивать роль как единый и целостный процесс внутренней жизни *изображаемого* на сцене человека.

Педагогическая и режиссерская работа Ю. А. Васильева подготовила Драматическую труппу области Кён Ги к новым контактам с российскими режиссерами и соответственно к новым творческим вызовам, связанным с восприятием российской театральной школы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: движение во времени: Монография. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. 320 с.
2. *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: голос действующий: Учеб. пособ. для вузов. М.: Академический Проект, 2010. 466 с.
3. Готовимся к экзаменам, посещая спектакли! Впервые в стране новый проект Центра искусств Кён Ги «Знаменитые произведения в спектаклях» // Встреча с искусством / Издание Gyeonggi Arts Center. 2004. № 9. С. 30–31 (на корейском яз.).
4. И Чонг Хён. Юрий Васильев посетил Корею для обучения актерскому мастерству артистов театра провинции Кён Ги // [Газета] Кён Ин. 2007. 16 янв. (на корейском яз.).
5. *И Чонг Хён.* Кто эта женщина из пьесы «Елизавета Бам»? Постановка труппы театра провинции Кён Ги // [Газета] Кён Ин. 2007. 30 янв. (на корейском яз.).
6. *Мун Джу Ёнг.* Юрий Васильев: «Покажу театр абсурда» // [Газета] Кён Ги. 2007. 23 янв. (на корейском яз.).
7. *О Чжин Хо.* История развития корейского театра в свете освоения системы Станиславского (с акцентом на методы сценического движения): Дис. ... канд. искусствовед. / Министерство культуры РФ; РАТИ (ГИТИС). М., 2003.
8. *Син Дэ Сик.* Из личной беседы с режиссером А. А. Кузиным. 7 апреля 2014 г.
9. *Хармс Даниил.* Елизавета Бам // Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л.: Сов. Писатель, 1988. С. 175–204.

REFERENCES

1. *Vasil'ev Ju. A.* Stsenicheskaja rech': dvizhenie vo vremeni: Monografija. SPb.: Izd-vo SPbGATI, 2010. 320 s.
2. *Vasil'ev Ju. A.* Stsenicheskaja rech': golos dejstvujushchij: Ucheb. posob. dlja vuzov. M.: Akademicheskij Proekt, 2010. 466 s.
3. Gotovimsja k ekzamenam, poseshchaja spektakli! Vpervye v strane novyj proekt Tsentra iskusstv Kён Gi «Znamenitye proizvedenija v spektakljah» // Vstrecha s iskusstvom / Izdanie Gyeonggi Arts Center. 2004. № 9. S. 30–31 (na korejskom jaz.).
4. *I Chong Hён.* Jurij Vasil'ev posetil Koreju dlja obuchenija akterskomu masterstvu artistov teatra provint-sii Kён Gi // [Gazeta] Kёng In. 2007. 16 janv. (na korejskom jaz.).

5. *I Chong Hën*. Kto eta zhenshchina iz p'esy «Elizaveta Bam»? Postanovka truppy teatra provintsii Kën Gi // [Gazeta] Këng In. 2007. 30 janv. (na korejskom jaz.).

6. *Mun Dzhu Èng*. Jurij Vasil'ev: «Pokazhu teatr absurda» // [Gazeta] Kën Gi. 2007. 23 janv. (na korejskom jaz.).

7. *O Chzhin Ho*. Istorija razvitija korejskogo teatra v svete osvoenija sistemy Stanislavskogo (s aktsentom na metody stsenicheskogo dvizhenija). Dis. ... kand. iskusstvoved. / Ministerstvo kul'tury RF; RATI (GITIS). M., 2003.

8. *Sin Dje Sik*. Iz lichnoj besedy s rezhisserom A. A. Kuzinym. 7 aprelja 2014 g.

9. *Harms Daniil*. Elizaveta Bam // Polet v nebesa: Stihi. Proza. Drama. Pis'ma. L.: Sov. Pisatel', 1988. S. 175–204.

УДК 778

Айман Хамада

СИРИЙСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ И ЭКРАНИЗАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье анализируются проблемы экранизации в сирийском кино.

Ключевые слова: авторское сирийское кино, адаптация, литература, язык кино.

Ayman Hamadeh

SYRIAN CINEMATOGRAPHY AND NATIONAL LITERATURE FILMS

This article explores some issues of the adaptation of and the relationship between Syrian literature and cinema.

Keywords: Syrian cinematography, adaptation, literature, language of cinema.

Первые шаги большинства кинематографий связаны с экранизациями устного и литературного творчества. Повышенный интерес ранних кинематографистов к эпосу, поэзии и драме очевиден. Драматургия экрана с ее особым языком повествовательности требовала особых навыков, с формированием которых связана значительная часть «немого», а в дальнейшем — не один десяток лет звукового кино [2]. Отсутствие этих специфических навыков в начале XX века заменялось поверхностным перенесением на экран увлекательных историй. Сюжеты черпались из разнообразных источников: от древнего фольклора и до новейшей литературы.

При этом векторы эстетического развития литературных экранизаций в разных

регионах мира были весьма несхожи. Западный кинематограф (и российский) наиболее активно обращался не только к собственным национальным сюжетам, но и к зарубежным. Происходило взаимовлияние складывающихся традиций кинематографического подхода к литературному источнику.

Традиции экранизаций в исламской, индийской, синоязычной, японской кинематографиях характеризуются рядом региональных и социокультурных особенностей. Эти особенности сопряжены с древними традициями религии, философии, устного и письменного творчества, музыки, танца, театра, массовых празднеств и обрядов. В отдельных случаях патриархальная культурная традиция (Индия, Япония) оказыва-