

Творческий подход к женскому образу в театральных традициях России и Китая середины XX века

Научный руководитель – Лободанов Александр Павлович

Ван Чжунсин

Аспирант

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Факультет искусств,
Кафедра семиотики и общей теории искусства, Москва, Россия
E-mail: 865292947@qq.com

В данном докладе на материале сопоставления сценических образов, созданных русской советской актрисой О.Л. Книппер-Чеховой в спектакле «Вишнёвый сад» и китайским актёром Мэй Ланьфаном в спектакле «Прогулка по саду и прерванный сон», исследуются принципы творческого подхода к созданию женского образа в русской и китайской сценической традиции середины XX века, затрагиваются вопросы специфики театрально-сценической культуры Китая и СССР этого периода.

Наше исследование вдохновила работа В.Г. Белинского «Русский театр в Петербурге» о сравнении двух известных актёров Петербурга и Москвы. В 1935 году, когда главная актриса европейской театральной сцены О.Л. Книппер-Чехова встретила с известным восточным актёром Мэй Ланьфаном в Москве, китайская и русская театральные культуры обменялись опытом в одном и том же времени и пространстве.

Работу, которую проделывают зрители, чтобы воспринять спектакль, является внутренним двигателем и целью существования и развития театра. Первое различие, которое замечают зрители в Пекине и Москве, заключается в расстоянии между происходящим на сцене и реальной жизнью. Это расстояние охватывает содержание и форму драматического искусства.

Рассматривая искусство как «мимесис» жизни, стремление создать на сцене через исполнение актёров иллюзию смешения спектакля с реальностью стало принципом, которому европейская театральная практика следовала на протяжении последних веков. «Она (Книппер) её и не играет вовсе и все, что она делает, рождается тут же, само собой разумеется, существует вне её актёрского намерения и умения». В выступлениях Мэй Ланьфана, как отмечали А.Я. Таиров и С.М. Третьяков, ярко проявляется стремление китайского классического театра четко отделить исполнение от реальной жизни. Это обусловлено высокой степенью нереалистичности в процессе исполнения, поскольку принцип китайского классического театра заключается в том, чтобы зрители явно осознавали, что все происходящее на сцене отличается от реальной жизни и является «игрой».

Различия, которые наблюдали зрители в Пекине и Москве, определялись «хронотопом» двух различных театральных школ. «Прогулка по саду и прерванный сон» представляет собой «антииллюзорное время-пространство» и «текущее время-пространство». На сцене все элементы символизируются, и все символы обладают характеристиками, удаляющими их от реальной жизни. Мэй Ланьфан не полагается на театральные технологии для создания иллюзии реальной жизни, а использует высокосимволизированные приемы, создавая крайне возвышенную и динамичную временно-пространственную форму. Он на сцене должен выполнять три взаимосвязанные функции: исполнитель, рассказчик и комментатор. Напротив, «хронотоп» «Вишневого сада» является «иллюзорным временем-пространством» и «фиксированным временем-пространством». С момента открытия занавеса в Художественном театре Книппер-Чехова и другие актёры всеми возможными

театральными средствами стремятся создать иллюзию реальной жизни, заставляя зрителей забыть о том, что они смотрят спектакль, и погружая их в атмосферу и жизненную среду, созданные на сцене.

Книппер-Чехова должна внести свои эмоции, мысли, содержание, индивидуальность, а также своё восприятие и осознание красоты в жизненные формы, необходимые для «Раневской», чтобы она стала частью Раневской на сцене. Очарование Мэй Ланьфана заключается в том, что, будучи мужчиной, он исполняет женские роли, тем самым реализуя свой собственный «эффект отчуждения». Книппер-Чехова в своём методе «тайного брака», как и школа Станиславского, основывает творческую работу актёра непосредственно на «ролях». Однако, такой подход, очевидно, не применим к восточному театру. На самом деле, выступление Мэй Ланьфана представляет собой демонстрацию определённой формы символических комбинаций, которые уже отточены до мастерства и даже стали частью мышечной памяти. На сцене китайского классического театра актёр должен стремиться к «Другому», который формируется через многолетний накопленный опыт сложных актёрских техник и художественных образов - приёмов. Во время выступления Мэй Ланьфан не нуждается в погружении в мир своего персонажа, не подчиняется эмоциональным указаниям и даже не обращает внимания на различия между своим полом и полом роли. Ему достаточно спокойно и полно «воссоздать» уже закреплённые символические комбинации.

«Типология ролей» создаёт посреднический «эффект отчуждения» между актером и ролью. Именно благодаря этому «эффекту отчуждения» возникает, например, «комментатор» и «повествователь», что позволяет в китайском театральном искусстве объединить в одном актёре три проявления: «повествователь», «исполнитель» и «комментатор». В то время как в западном театральном искусстве существует лишь однородная выразительность, где актер полностью сливается с ролью, открыто выражая свои чувства и подражая действительности. Таким образом, если говорить о том, что художественная деятельность Книппер-Чеховой в «Вишневом саде» направлена на интерпретацию роли «Раневская», то художественная деятельность Мэй Ланьфана в «Прогулке по саду и прерванном сне» основывается на «типологии ролей» — дань.

На самом деле, эстетические принципы китайского классического театра противостоят так называемой «логике характера» или «логике жизни», так как все элементы драматургии по своей сути являются не жизненными и не характерными. Мэй Ланьфан не обязан, как Книппер-Чехова, раскрывать сложные и противоречивые эмоциональные тайны Раневской; его внимание сосредоточено на выражении через ряд усложнённых и стилизованных символических комбинаций. Поздняя «формальная причина» проявляется в материале (содержании) как идеальная красота, которая не соответствует объективной реальности, а является «реальностью», ощущаемой зрителем в образах, достигнутой лишь через высококвалифицированное и трудное преобразование.

Московские зрители сосредоточены на судьбе Раневской в «Вишневом саде» и напряжённо переживают процесс воплощения образов персонажей в условиях сюжетного напряжения. Внимание акцентируется на вопросе «что делать» - стремлении к «Истине». Напротив, пекинские зрители не придают значения сюжету; на протяжении шести веков они уже знакомы с прототипами всех театральные истории и не заботятся о финале - почти все концовки имеют счастливый исход. Их интересует, как актёры, основываясь на типологии ролей, используют символы для создания красоты на сцене; они сосредоточены на форме, т.е. стремлении к «Красоте».

Творческий подход Мэй Ланьфана и Книппер на сцене фактически представляет собой две традиции театрального творчества Востока и Европы середины XX века. Встреча и обмен этих двух театральные культур также намекают на один из путей развития театра, как сказал С.М. Эйзенштейн: «Взаимное обогащение нашего советского театра и театра

китайского достаточно хорошо известно».