

УДК 008

Сущность системы К.С. Станиславского и история ее возникновения в Китае

Тянь Жу

Аспирант,
Московский государственный институт культуры,
141406, Российская Федерация, Химки, ул. Библиотечная, 7;
e-mail: 495659334@qq.com

Аннотация

Статья посвящена системе К.С. Станиславского, её ключевым положениям и распространению в Китае. В результате исследования делается вывод о том, что китайское театральное искусство оказалось благодатной почвой для системы К.С. Станиславского, на которой она не только эффективно прижилась, но и дала новые плоды, став примером успешных межкультурных связей. В процессе освоения системы Станиславского китайские режиссёры и актёры использовали её, преломляя и адаптируя под национальные традиции, что придало новые силы и жизненность китайскому драматическому искусству XX века.

Для цитирования в научных исследованиях

Тянь Жу. Сущность системы К.С. Станиславского и история ее возникновения в Китае // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 3А. С. 221-228.

Ключевые слова

Система Станиславского, китайское театральное искусство, актёрское мастерство, режиссура, межкультурные связи.

Введение

Развитие китайской драматургии и театра неразрывно связано с именем К.С. Станиславского: его теории и труды являются обязательным материалом для всех студентов театральных вузов Китая. С момента основания Пекинского народного театра первым учебником, который изучают актёры, приходящие в театр, является «Работа актёра над собой» – один из самых известных трудов К.С. Станиславского. Его личность и деятельность прочно укоренились в культуре Китая [Фу Вэйфэн, 2009, 30].

Так, в фильме «Король комедии» герой Стивена Чоу Инь Тяньцю, который хочет стать актёром, занимается именно по этой книге. Тем не менее, вопрос о возможности применения системы К.С. Станиславского, которая всегда сопровождала развитие китайского театра, на современной театральной сцене пока остаётся открытым [Портнов, 2022, 68]. Происходит это, по всей вероятности, потому, что китайское театральное искусство продолжает искать наиболее оптимальный вариант для своего развития, но обращаясь при этом к опыту межкультурных связей, межкультурного взаимодействия.

Основная часть

В целом, систему К.С. Станиславского можно разделить на три основные части. Первая из них – книга «Моя жизнь в искусстве», в которой отражены его эстетические принципы и видение театральной сцены. По сути, книгу «Моя жизнь в искусстве» можно считать введением к своей уникальной системе, которую он напишет позже [Станиславский, 2023].

Вторая часть системы К.С. Станиславского – книга «Работа над собой», которая, в свою очередь, состоит из двух томов: один имеет подзаголовок «Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика» [Станиславский, 2019], а другой – «Работа актёра над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге» [Станиславский, 2020]. В них автор раскрывает секреты внутренней и внешней техники актёра.

К внутренней технике К.С. Станиславский относит такие элементы, как внимание, эмоциональная память, воображение и фантазия, сценическое отношение, оценка, сценическое оправдание, темпо-ритм (хотя он бывает и внешним, и внутренним), погружение в предлагаемые обстоятельства. Во внешней технике он предлагает развивать метод физических действий, голос и дикцию, сценическую речь и пластику, общение и взаимодействие с другими участниками спектакля.

По мнению К.С. Станиславского, только овладев этими элементами, актер может установить правильное внутреннее и внешнее самоощущение и создать живой сценический образ. По этой причине он должен пройти предложенный тренинг. Если актёр не обретает в предлагаемых обстоятельствах того же самоощущения, что и в реальной жизни, не думает, не действует и не чувствует в соответствии с логикой реальной жизни, то создать живой образ персонажа невозможно.

Третья часть системы К.С. Станиславского запечатлена в книге «Работа актёра над ролью», в которой он предлагает решение следующих задач: как правильно трактовать пьесу и роль, как применять метод познания; как сделать роль своей; и как воплотить роль на основе опыта. Автор ещё раз обозначил важность сверхзадачи, внутреннего монолога, подтекста, ситуаций и методов физического движения [Станиславский, 1957]. Г.В. Кристи и В.Н. Прокофьев пишут: «Станиславский ставил перед собой задачу воспитать молодые артистические кадры на основе

нового метода и помочь опытным, сложившимся актерам и режиссерам углубить свою сценическую технику, вооружить их новыми, более совершенными приёмами творчества. Изучению нового метода были посвящены занятия Станиславского с группой артистов МХАТ во главе с М. Н. Кедровым и педагогические опыты в Оперно-драматической студии» [там же, 13].

Итак, основные принципы и методы, изложенные К.С. Станиславским, необходимы для создания сценического образа, наполненного жизненной правдой. Такой образ, по мнению автора системы, можно создать на основе метода переживания и воплощения, которые позволяют трансформировать сознание актёра, провести его от бессознательности к самосознанию, от непонимания к прозрению, от поверхностности к глубине.

Система Станиславского указывает на то, что суть исполнительского искусства заключается в создании живого характера посредством физического и душевного и подлинного опыта актёра. Для этого от артиста прежде всего требуется следовать объективным законам жизни на сцене, логике обычного человека, ставить себя в предлагаемые обстоятельства, чтобы чувствовать заданную ситуацию, отношения между персонажами и героями, судить и думать обо всём, что происходит на сцене, сердцем, и действовать положительно с искренним психологическим желанием обрести в игре истинное, органичное и правильное самоощущение. Этот основной закон исполнительского искусства должен соблюдаться неукоснительно.

В начале XX века система Станиславского уже начала функционировать в культурном пространстве СССР, а с 1909 года она была применена в исполнительской практике Художественного театра. Она сыграла важную роль в становлении и укреплении традиции реализма в театре. С тех пор Московский художественный театр стал высшей художественной площадкой русского театрального мира и завоевал большую известность во всем мире.

В Китае система К.С. Станиславского применяется уже не менее 90 лет. Уже в 1930-1940-е годы Чжан Мянью, Чжэн Цзюньли, Хуан Цзуолинь, Цюй Байинь, Хэ Мэнгасюэ, Цзян Чуньфань (Линлин) и другие артисты, признанные мэтры театра и кино, а также переводчики начали распространять в Китае труды К.С. Станиславского. Однако этот процесс поначалу не отличался качеством. За исключением перевода «Моя жизнь в искусстве» Цюй Байина и «Работы актёра над собой» (часть I) Чжэн Цзюньли, которые были относительно полными, остальные работы были фрагментарными и несистематизированными [Дун Сяо, www].

В 1935 году китайский актёр Мэй Лань-Фан посетил Советский Союз с выступлением, что стало исторической встречей двух великих мастеров китайского и советского (русского) театра, и был тепло встречен советским правительством и Станиславского. Спектакли Мэй Лань-Фана были оценены режиссёром очень высоко. Мэй Лань-Фан использовал потенциал системы К.С. Станиславского и продемонстрировал впечатляющие результаты. Это был первый творческий контакт между китайскими оперными артистами и К.С. Станиславским, который навсегда вошёл в историю китайского и мирового театра [Купцова, 2017, 4].

В начале 1940-х годов на театральном факультете Академии искусств Луксун в Яньане также было переведено и опубликовано труд об актёрском и режиссёрском искусстве К.С. Станиславского. В дальнейшем прогрессивными деятелями искусства, например Чжэн Сюэляем и другими, были переведены и опубликованы различные работы К.С. Станиславского. В частности, «Режиссёрский план “Отелло”», «Режиссёрский план “Чайки”» и «Полное собрание сочинений» (четыре тома) [Дун Сяо, www],

В итоге система К.С. Станиславского стала основным теоретическим пособием в Национальной академии изящных искусств в изучении актёрского и режиссёрского мастерства,

поскольку это было единственное передовое учение, которое считалась социалистическим по своей сути. Оглядываясь назад, можно сказать, что понимание системы Станиславского в то время было ещё довольно поверхностным, и даже допускались ошибки в её использовании. Только после того, как китайское правительство пригласило большое количество советских специалистов для преподавания в Китае, истинное значение было по-настоящему открыто, понято и усвоено. В итоге система Станиславского сделалась образцом реалистического искусства [Фу Вэйфэн, 2007].

Драматурги из Пекина, Шанхая и других городов приезжали в академию, чтобы учиться и следовать примеру Станиславского, считая его вершиной режиссуры, актёрского мастерства и неприкосновенным кумиром. Только в 1962 году на конференции в Гуанчжоу Хуан Цзуолинь опубликовал статью «Разговор о взглядах на драму», в которой выдвинул идею о том, что феномен системы Станиславского должен быть разрушен, что на некоторое время вызвало большой шок [Фу Вэйфэн, 2009, 65].

Между тем Х. Цзуолинь утверждал, что метод Станиславского, посредством которого пытаются создать иллюзию жизни на сцене, – «лишь один из множества подобных, но те, кто занимается драматургией в нашей стране, похоже, решили, что это единственный творческий метод. Это связывает нас и сильно ограничивает наше творчество» [там же, 68]. Но его мнение осталось практически единственным. Однако в начале 1980-х годов театральная жизнь вновь обратила внимание на «Разговор о взгляде на театр», в связи с чем развернулась острая дискуссия по поводу актуальности и необходимости функционирования системы Станиславского в китайском театральном искусстве.

Тем не менее, несмотря на споры и сомнения, система Станиславского продолжает занимать важное место в китайском социокультурном пространстве. Об этом свидетельствуют отзывы деятелей театра и кино Китая. Так, Чэнь Цяньи, известный современный режиссёр, считает, что самое главное в системе Станиславского – это то, что она учит людей жить на сцене, расслаблять мышцы и концентрироваться. Она называет Станиславского великим теоретиком, потому что «он изобрёл новый опыт и у него научный метод обучения» [Действительно ли система Станиславского устарела? (на китайском языке). www].

«Не столько я выбрал систему Станиславского, сколько система привлекла меня», – говорит артист Пекинского народного искусства Лань Тянье. Потому что, по его мнению, ядро системы Станиславского – реальное и эмоциональное, а её создатель выступает за живую правду и живых людей [там же]. И это лишь два из множества мнений, выступающих за правомерность присутствия системы Станиславского в искусстве Китая. Её многогранность и эффективность позволяет художнику найти в ней самое необходимое для себя.

Эстетические принципы Станиславского оказали большое влияние на развитие китайского театрального искусства и театральной педагогики. В 1950-х годах советские специалисты по режиссуре спектаклей приехали преподавать в Центральную академию драмы и Шанхайскую театральную академию, и с этого момента началась эпоха исключительности системы Станиславского. Однако в этом процессе усвоения данной системы есть и отрицательная сторона, поскольку практически перестали брать во внимание национальные традиции.

Китайские драматурги не полностью игнорировали ценность традиционной китайской оперы, но осознавали проблему национализации драмы на относительно раннем этапе. В 1956 году Сюн Фоси, тогдашний директор Шанхайской театральной академии, написал статью о наследовании национального наследия драматического искусства, утверждая, что, хотя китайская драма имеет уже 50-летнюю историю, один очевидный факт заключается в том, что

«национальный стиль недостаточно отчётлив», предлагая изучать «точность» национальной оперы в базовом обучении. Наследование национальных традиций стало чрезвычайно важным вопросом и предлагалось, чтобы театр унаследовал искусство драматургии, передачу духа и поэтической красоты национального сценического языка. Очевидно, что на современном этапе удалось синтезировать национальные традиции и систему Станиславского.

Примерно в 1978 году, после разгрома «Банды четырёх», Шанхайская театральная академия и Центральная академия драмы совместно организовали ряд семинаров по системе Станиславского, на которых, с одной стороны, отвергалась крайне негативные высказывания по поводу данного предмета, бытовавшие в то время, а с другой стороны, совместно призывали к научному и фактическому подходу к анализу и изучению системы.

Слова Станиславского «Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты» стали кредо многих китайских театров, определили путь многих актёров. Так, знаменитый киноактёр Шу Сяовэнь, пробуя себя в театральном искусстве, в спектакле «Человек с ружьём» сыграл роль машиниста без единой реплики, только под звук пишущей машинки. Таким подлинным искусством драматического искусства переживания ему позволила система Станиславского.

Другое высказывание Станиславского – о том, что нужно любить искусство в себе, а не наоборот, также нашло глубокий отклик в китайской театральной среде. Это изречение стало знаменитым и получило широкое распространение. В 1950-1960-е годы, на заре реформ и открытости, этот афоризм висел в комнатах студентов, обучающихся театральному искусству в китайских художественных колледжах. Ляо Чанъюн вспоминал, что, когда он учился в Шанхайской музыкальной консерватории, его наставник часто говорил ему, что он должен любить искусство сердцем, а не эго в искусстве. Эти слова оказали на него большое влияние, и он сам обучал своих студентов по этому принципу. Он учил, что очень важно отпустить «я» в своём сердце и что не стоит постоянно думать о самовыражении и выходить из своей роли.

Однако за десятилетия практики преподавания исполнительского искусства выяснилось, что если разделять элементы системы и обучать им без связи с остальными, то это не только приносит отрицательные последствия, но и противоречит объективному факту, что исполнительское мастерство неразрывно связано и взаимозависимо. В начале становления Нового Китая китайское преподавание исполнительского искусства имело некоторые недостатки в силу идеологических причин.

Система Станиславского – это реалистическая, твёрдая школа опыта, а опыт – основа всего художественного творчества. Однако, делая акцент на опыте, не следует игнорировать тот факт, что воплощение – это соединение внутренней и внешней части образа, которые должны быть едины, чтобы создать живую художественную жизнь. Только глубокий и осознанный опыт может стать лучшим и более совершенным воплощением. И напротив, только более точное и яркое воплощение может выразить истинное содержание переживания. Делая акцент на опыте актёра, Станиславский также затрагивает вопрос воплощения во втором томе своего масштабного труда, предлагая соединить его с опытом.

Китайский театр по-прежнему опирается на систему Станиславского, но, что более важно, он стремится сделать её «своей» и постепенно создать свою собственную систему. Особая миссия – установить мост от драмы к национальной театральной традиции, чтобы обогатить и развить актёрские методы драмы, и, что не менее важно, создать более националистическую форму и стиль для театральной сцены.

Таким образом, китайские драматурги начали новые поиски сочетания системы Станиславского с национальными традициями, в частности с китайской оперой. Например,

Чжан Гэн в 1937 году предложил драматическому актёру учиться у оперного актёра искусству тела, которое выразительно передаёт язык тела [Фу Вэйфэн, 2009].

Чэнь Литин в 1942 году подчеркнул, что драматическому актёру следует учиться у оперного актёра внешнему и внутреннему сценическому выражению, а Ши Вань в 1947 году предложил изучать актёрское мастерство в оперном актерском искусстве [там же].

Чэнь Ли Тин в 1942 году подчеркивал необходимость для драмы учиться у оперы выбору, оформлению и контролю форм исполнения, а Ши Вань в 1947 году предлагал создать китайскую драматическую систему на пути приближения к национальным формам. В 1948 году У Тянь выступал за критическое восприятие замечательных сторон пекинской оперы, кунцяна и различных местных театральных представлений, чтобы создать китайскую систему драматического спектакля и т.д.

Китайская драматургия учится и заимствует систему Станиславского, стремясь создать реалистическую систему актёрского мастерства и создание национального стиля актерского мастерства – две стороны одного и того же явления. Только потому, что на заре нового Китая китайская драма и театр в основном сталкивались с проблемами формализации и научности, поэтому речь шла скорее о развитии теорий в систему, выросшую на китайской почве из практики, чтобы постоянно совершенствовать практику нового китайского театрального искусства, то есть возникла потребность установить систему реализма и национальный стиль театра. Иными словами, в 1940-х годах первым шагом должно было стать создание китайской системы драматургии Станиславского. Этот процесс продолжается и сегодня.

Яркий тому пример – спектакль «Молодость», который недавно вышел в Москве в Театре наций (в постановке молодого режиссёра Галины Зальцман). В основу спектакля положен китайский фильм Фэн Сяо Гана. Речь в нём идёт о молодых людях, участниках танцевального ансамбля Китайской народной армии в эпоху культурной революции [там же].

Режиссёр утверждает: ««В первую очередь, фильм совершенно сражает своей красотой, он про всепрощающую молодость, которая навсегда остаётся с человеком, остается чем-то прекрасным, невзирая на контекст времени, ситуацию за окном, на ужасы “культурной революции”, репрессии, войну. А ещё это история о невидимых героях, о настоящих идеалистах, способных верить искренне, даже когда все основания этой веры попорчены, уничтожены, вопреки здравому смыслу и самосохранению. Он не о любви, но про любовь» [Театр Наций, www].

Актёры в спектакле играют, танцуют, используют маски, демонстрируя правдивость чувств и глубину перевоплощения. Это яркий пример взаимопроникновения русского психологического театра с китайским материалом.

Заключение

Подводя итоги, можно сказать, что система актёрского мастерства Станиславского родилась в 1930-х гг. Будучи первой теорией, систематически обобщающей приемы актёрского искусства в драме, она открыла театральному миру новые пути. Поскольку эта система творчески разъясняла актёрам эффективные методы перевоплощения, она сделалась чрезвычайно востребованной.

Станиславский ценится мировой театральной индустрией потому, что он передал этой сфере мощную реалистическую эстетическую систему мышления и творческую методологию. Его акцент на отталкивании от жизни, требование истинных чувств, необходимость постижения сверхзадачи, требование тщательно проанализировать путь персонажа и логически выразить его

в физическом действии – всё это очень важные принципы реализма.

Более того, театральное искусство Китая, которое не было достаточно зрелым до внедрения системы Станиславского в Китае, значительно обогатилось благодаря ему. В процессе освоения системы Станиславского китайские режиссёры и актёры использовали её, преломляя и адаптируя под национальные традиции, что придало новые силы и жизненность китайскому драматическому искусству XX века.

Библиография

1. Действительно ли система Станиславского устарела? (на китайском языке). URL: <http://politics.people.com.cn/n/2013/0219/c70731-20532608.html> (дата обращения: 28.03.2024).
2. Дун Сяо. Популярность Станиславского в Китае // Проблемы литератур Дальнего Востока. URL: <https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/45057/1/356-365.pdf> (дата обращения 27.03.2023).
3. Кристи Г.В., Прокофьев В.Н. К. С. Станиславский о работе актёра над ролью // Станиславский К.С. Собрание сочинений в восьми томах. Том 4. Работа актёра над ролью. М.: Искусство, 1957. С. 3-25.
4. Купцова О.В. «Чужое» через «своё», «своё» через «чужое»: Мэй Лань-фан в советской театральной критике // Искусство традиционной драмы (Сицзюй ишу). 2017. № 3. С. 1-12.
5. Портнов А.А. Гонконгский король комедии. к 60-летию Стивена Чоу // Labyrinth. Теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 66-73.
6. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. СПб.: Азбука, 2023. 672 с.
7. Станиславский К.С. Работа актёра над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. М.: АСТ, 2020. 448 с.
8. Станиславский К.С. Работа над собой в творческом процессе переживания. М.: Эксмо, 2019. 320 с.
9. Станиславский К.С. Собрание сочинений в восьми томах. Том 4. Работа актёра над ролью. М.: Искусство, 1957. 775 с.
10. Театр Наций. URL: <https://theatreofnations.ru/performances/molodost?ysclid=lur91fq931832927654> (дата обращения 08.04.2024).
11. Фу Вэйфэн. Влияние учения Станиславского на воспитание актёров в Китае в 20-40 гг. XX в. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. Т. 16. № 40. С. 86-90.
12. Фу Вэйфэн. История и опыт применения системы Станиславского в китайской театральной школе: дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2009. 210 с.

The essence of K.S. Stanislavsky's system and the history of its emergence in China

Tian Ru

Postgraduate Student,
Moscow State Institute of Culture,
141406, 7 Bibliotechnaya str., Khimki, Russian Federation;
e-mail: 495659334@qq.com

Abstract

The article is devoted to Stanislavsky's system, its key provisions and its spread in China. The study concludes that Chinese theatre art turned out to be a fertile ground for Stanislavsky's system, where it not only took root effectively, but also gave new fruits, becoming an example of successful intercultural relations. In the process of mastering Stanislavsky's system, Chinese directors and actors used it, refracting and adapting it to national traditions, which gave new strength and vitality to Chinese dramatic art of the 20th century.

For citation

Tian Ru (2024) Sushchnost' sistemy K.S. Stanislavskogo i istoriya ee vozniknoveniya v Kitae [The essence of K.S. Stanislavsky's system and the history of its emergence in China]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (3A), pp. 221-228.

Keywords

Stanislavsky's system, Chinese theatre art, acting, directing, intercultural relations.

References

1. Christie G.V., Prokofiev V.N. (1957) K. S. Stanislavskii o rabote aktera nad rol'yu [Stanislavsky about the actor's work on the role]. In: Stanislavskii K.S. *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh. Tom 4. Rabota aktera nad rol'yu*. [Collected Works in eight volumes. Volume 4. The actor's work on the role]. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 3-25.
2. *Deistvitel'no li sistema Stanislavskogo ustarela? (na kitaiskom yazyke)* [Is Stanislavsky's system really outdated? (in Chinese)]. Available at: <http://politics.people.com.cn/n/2013/0219/c70731-20532608.html> [Accessed 28/03/2024].
3. Dong Xiao. Populyarnost' Stanislavskogo v Kitae [Popularity of Stanislavsky in China]. *Problemy literatur Dal'nego Vostoka* [Problems of literature of the Far East]. Available at: <https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/45057/1/356-365.pdf> [Accessed 27/03/2024].
4. Fu Weifeng (2009) *Istoriya i opyt primeneniya sistemy Stanislavskogo v kitaiskoi teatral'noi shkole. Dokt. Diss.* [History and experience of using the Stanislavsky system in the Chinese theater school. Doct. Diss.]. Saint Petersburg.
5. Fu Weifeng (2007) Vliyanie ucheniya Stanislavskogo na vospitanie akterov v Kitae v 20-40 gg. XX v. [The influence of Stanislavsky's teachings on the education of actors in China in the 20-40s. XX century]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [News of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen], 16 (40), pp. 86-90.
6. Kuptsova O.V. (2017) «Chuzhoe» cherez «svoe», «svoe» cherez «chuzhoe»: Mei Lan'-fan v sovetskoj teatral'noi kritike [“Alien” through “our own”, “our own” through “alien”: Mei Lan-fang in Soviet theater criticism]. *Iskusstvo traditsionnoi dramy (Sitsyui ishu)* [The Art of Traditional Drama (Xiqu Yishu)], 3, pp. 1-12.
7. Portnov A.A. (2022) Gonkongskii korol' komedii. k 60-letiyu Stivena Chou [Hong Kong King of Comedy. to the 60th anniversary of Stephen Chow]. *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth. Theories and practices of culture], 2, pp. 66-73.
8. Stanislavskii K.S. (2023) *Moya zhizn' v iskusstve* [My life in art]. Saint Petersburg: Azbuka Publ.
9. Stanislavskii K.S. (2020) *Rabota aktera nad soboi. Ch. 2: Rabota nad soboi v tvorcheskom protsesse voploshcheniya* [An actor's work on himself. Part 2: Working on yourself in the creative process of embodiment]. Moscow: AST Publ.
10. Stanislavskii K.S. (2019) *Rabota nad soboi v tvorcheskom protsesse perezhivaniya* [Working on yourself in the creative process of experiencing]. Moscow: Eksmo Publ.
11. Stanislavskii K.S. (1957) *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh. Tom 4. Rabota aktera nad rol'yu* [Collected Works in eight volumes. Volume 4. The actor's work on the role]. Moscow: Iskusstvo Publ.
12. *Teatr Natsii* [Theater of Nations]. Available at: <https://theatreofnations.ru/performances/molodost?ysclid=lur91fq931832927654> [Accessed 08/04/2024].