

**ВЛИЯНИЕ ОРИЕНТАЛЬНЫХ И ДРУГИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ
ТЕАТРАЛЬНЫХ ШКОЛ НА ЕВРОПЕЙСКУЮ СЦЕНУ**
INFLUENCE OF ORIENTAL AND OTHER NATIONALS DRAMA SCHOOLS ON THE
EUROPEAN SCENE

НИКОЛАЙ КАЗМИН,
старший преподаватель, докторант,
Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Baside the traditional European theatrical forms end of the 19th and beginning 20th centuries different national theatrical schools influenced the shaping the plastic theatre. One of the most important reasons, that even in the first half 20th century, attracted the European innovators in directions in to these theatrical traditions, consists in the fact that they contain the

mysteriousness and sacredness of action, that were lost in the European theatre long ago. In traditional and even archaic theatrical system they were attracted in the first place, by the magic-ritual beginning and that spirit of the myth that was lost by European stage.

Помимо традиционных европейских театральных форм конца XIX – начала XX веков на формирование пластического театра оказали влияние самые различные национальные театральные школы, из которых на первом месте по влиянию можно назвать ориентальные. Интерес европейцев к культуре Китая и Японии спровоцировал начавшееся вслед за этим в конце XIX века проникновение восточной культуры на европейскую сцену (имеется в виду и Старый Свет и Новый). Процесс этот продолжается до настоящего времени. Из наиболее значительных направлений, оказавших влияние на формирование пластического театра можно перечислить *Балийский театр*, индийскую драму *Катхакали* и *Кудияттам*, японские театры *Кабуки* и *Но*. Сюда же можно причислить японский театр *Буто*, который иногда называют танцем, в силу его несоответствия сложившейся в Европе классификации и, как следствие, невозможности его четкого позиционирования в рамках этой системы. Кроме того, имеются многочисленные примеры экспериментов по привлечению театральной техники, сложившейся в различных других национальных традициях: тибетского театра *Цам*, вьетнамского *Туонг*, *Пекинской национальной оперы*, ритуальных театрализованных действий народов Африки и Южной Америки и др.

Эти эксперименты имели (и имеют до сих пор) несколько различных направлений, обусловленных несовпадающими целями. Иногда это - всего лишь привлечение зрительского внимания при помощи использования экзотических театральных форм, то есть применение чисто внешних, визуальных приемов, несущих в себе только приметы театральных традиций, несвойственных Европе и вызывающие ажиотажный зрительский интерес. В других случаях это более глубокие попытки перенести на европейскую сцену образцы новых театральных технологий, которые могут дать эффект, невозможный при игре в традиционной европейской манере. Иногда это еще более глубокие попытки не просто освоить приемы игры, но понять сам принцип функционирования театра, имеющего гораздо более древние традиции и багаж, чем современный европейский. В различной степени глубины интересом к восточному театру «переболели» Таиров (*Сакунтала* по переводу У. Джонса драмы Калидасы *Шакунтала*), Клодель (поставил в 1927 г. В Токио свою пьесу *Женщина и ее тень* силами крупнейшей труппы театра Кабуки), Брехт, Мейерхольд, Барро. Не только режиссура, но и драматургия Европы также немало подверглась влиянию эстетических идей восточного театра: Жене, по его собственному утверждению, многие свои пьесы создал под непосредственным впечатлением от *Пекинской оперы*; Беккет неоднократно признавал, что на него оказала сильное влияние эстетика, театра *Но*.

Наиболее глубокие попытки применить принципы восточного театра на европейской сцене предпринял Антонен Арто. *«Он предлагал воспринять опыт Востока в области использования масок и условного костюма, стилизованной пластики, кодифицированного жеста, гротескной мимики. Конечно, Арто был далек от идеи целиком трансплантировать систему балийской драмы на западную сцену. По его мнению, важнее было найти смысловые и стиливые эквиваленты основным принципам восточного театра и использовать их в европейской практике»* [1, 84]. Позднее именно этим по-настоящему занялись Гротовский, Саварезе, Барба и его коллеги по ISTA (*the International School of Theatrical Anthropology* – международная школа театральной антропологии). Необходимо отметить, что именно в рамках этой школы проведены масштабные исследования и попытки адаптировать неевропейские театральные системы к европейской классификации театра. В частности, в вопросе об уже упоминавшемся театре *Буто*, Э Барба исследовал проблему «актер – танцовщик», имеющую место в европейском театре и бессмысленную, с точки зрения театра восточного. Об этом пишет в книге *Театр и время* Эльфрида Королева: *«Переходы от западного искусства к восточному и наоборот предопределили для Э. Барбы снятие различий между актером и танцовщиком. В качестве обоснования такого шага он приводит данную критиками характеристику игры Г. Ирвинга,*

который не ходил по сцене, а танцевал на ней, и резкое осуждение спектакля В. Мейерхольда «Дон Жуан», превращенного, по мнению критики, в балет. По утверждению Барбы характерное для современной культуры разделение танца и театра вскрывает глубокие изъяны, пустоту, лишенную традиций, которая создает риск отказа актера от тела, а танцовщика от виртуозности. Для восточных исполнителей такое разделение представляется абсурдным, равно, как и для западноевропейских шутов и комедий XVI в.... Барба видит возможность говорить, несмотря на глубокие различия западной и восточной культур, о трансцендентности личностей и полов актеров, артистического мастерства и о многом другом» [2, 31].

Характерно, что одной из важнейших причин, которая еще с первой половины XX века привлекала европейских новаторов от режиссуры во всех этих театральных традициях, является то, что в них имеет место давно утерянная в европейском театре мистериальность и сакральность театрального действия. А именно это является концептуальной основой пластического театра, выделяющей его в ряду других видов сценического искусства. Именно это приводит к парадигматическому структурированию сценического дискурса, на которое этот театр опирается. В восточных театральных системах и, тем более, в архаичных театральных формах повествовательный элемент отходит на второй план, уступая главную роль психологическому раскрытию обыгрываемой ситуации. Естественно, что зрительская репрезентация такого действия происходит гораздо глубже, если осуществляется не на дискурсивном, а именно на интуитивном или медитативном уровне. Роль сакральности, магичности в новом, предполагаемом театре подчеркивал Арто: «Театр, который не управляется магией, есть ничто» [3, 12]..

В интервью, данном *Независимой Газете*, известный болгарский режиссер и специалист в области театральной пластики Александр Илиев говорит: «Я занимаюсь театральной антропологией. Каждый человек, который хочет заниматься искусством, должен понять и светский, и мистериальный театр, изучить, что делали наши предки в древности, только тогда можно открыть что-то новое.

— Сохранился ли где-нибудь в Европе театр мистерии?

— Нет. А на Тибете, например, сохранилась мистерия «Чам», возраст которой более 10 тысяч лет. Это самая древняя мистерия в мире. Причем она сохранилась в изначальном виде. В Центральной Африке я видел племена Масаи, Макондэ. Там сохранились невероятные театральные формы мистерии.

— Вы считаете, что театральное искусство без этого древнего искусства невозможно?

— Думаю, что да. В современный театр необходим приток живой крови. Не случайно многие режиссеры обращаются к древневосточному искусству» [4]. Характерно, что подзаголовком к этому интервью послужили слова самого Илиева: *Я убежден, что театр движения интереснее театра слова*.

В наши дни ярким проявлением поисков мистериальности и мистического существования на сцене является театр *Буто*. В программке фестиваля японского танца БУТО в марте 2007 в КЦ ДОМ (Москва) японский режиссер Юкио Вагури так пишет в предисловии к своему спектаклю ПУТЕШЕСТВИЕ ДУШИ (TRIP OF THE SOUL): «В основе этой работы мы обнаруживаем истории, родившиеся в Сибири и аутентичной Америке...Буто состоит из множества вещей, связанных с шаманизмом, к примеру, сон и иллюзии, безумие и недуг, перевоплощения и персонализация феномена во вселенной и т.д. И буто-танцоры берут свою энергию отсюда. Очевидно, что буто-танцоры не являются шаманами. Буто-танцоры спрашивают сами себя, что они должны реализовать через танец, принимая во внимание, что шаманы обычно являются предсказателями в своем сообществе.

Эта работа – настоящее путешествие души, которое буто-танцоры исполняют, будучи вдохновленными историями шаманов» [5].

Как уже отмечалось во втором разделе первой главы, адекватная расшифровка смыслов театрального действия происходит через призму национальной или социальной культурной парадигмы. И чем более утонченной и высокоразвитой является культура, породившая

тот или иной вид искусства, тем более высокие требования предъявляются к зрителю, тем большее количество кодов, порожденных этой культурой, должен он уметь расшифровать. Пластический театр, пытаясь разрешить эту проблему, идет по пути поиска таких кодовых систем, которые одинаково легко расшифровываются любым зрителем, независимо от той культурной традиции, в которой он воспитан. С этой точки зрения архаичные театральные формы являются крайне привлекательными в силу того, что они ориентированы на восприятие на доязыковом уровне. Те национальные театральные школы, которые зародились в глубокой древности, до сих пор несут в себе эту особенность. В Европе таковых к настоящему времени не осталось, а на Востоке они до сих пор существуют в своем первоначальном виде.

Важно отметить, что современные исследователи театра в самих странах Востока сами активно используют термин *тотальный театр* и анализируют взаимоотношение современного европейского театра с традиционным восточным. Так, например, ведущий театральный историк современной Индии Капила Ватьсяян называет *тотальным* театром древнейшую эстетическую теорию, зафиксированную в *Натьяшастре* Бхараты. отождествляя *тотальный* театр с традиционным театром Востока, она пишет: «Очевидно, что та новая система, которую открыл для себя Запад, на самом деле является вековым принципом азиатской театральной традиции. Неадекватность «Слова», разочарование в теории аристотелевского мимесиса и столкновение с восточной традицией привели к созданию новых форм театра, отступившего от принципов натурализма и реализма» [6, 19]. Капале Ватьсяян вторит другой известный театровед, Дж. Махтур: «Индийский театр по своим традициям и сути художественных концепций всегда был амальгамой разных искусств, содержащей ценности «тотального» театра. «Тотальность» индийского театра достигается и подчеркивается многими средствами и условными приемами. Драматический стих целиком соединен с музыкой, а хореография - с музыкальным ритмом пьесы» [7, 151].

Еще более важным, с точки зрения пластического театра, воспринимающего влияние восточных школ, является то, что сам способ мировосприятия в восточных культурах, опирающихся на буддистскую традицию, предполагает не умственно-логическую, а именно созерцательно-медитативную коммуникацию между сценой и зрителем. «Удельный вес» вербальной составляющей театрального зрелища в восточном театре намного меньше, чем в традиционном европейском. Понимание того, что происходит на сцене и его сакральный смысл осуществляется зрителем на уровне архетипов, причем, зачастую, не конкретнонациональных, а общечеловеческих. В статье *О бабийском театре* Антонен Арто писал: «В этом театре всякое творчество исходит от сцены, оно находит свое воплощение, самый свой исток в тайном физическом пробуждении, который есть Речь до слов.

Это театр, который устраняет драматурга ради того, кто на нашем западном театральном жаргоне зовется режиссером; однако последний становится тут своего рода распорядителем магических актов, господином священных церемоний. Материал же, с которым он работает, темы, которым он дает трепетное биение жизни, исходит не от него, а от богов. Похоже, что темы эти приходят от первоначальных сочетаний самой Природы, которые выбрал удваивающий все Дух. То, что он приводит в движение, - это ПРОЯВЛЕННОЕ. Это как бы изначальная Физика, от которой никогда не отделяется Дух...» и далее: «В этом театре слышен тихий гул инстинктивных побуждений, доведенный, однако же, до такой степени прозрачности, осознанности, пластичности, что они как бы физически передают нам часть тайных восприятий нашего духа...

Это представление дает нам чудесное соединение чистых сценических образов, для постижения которых словно создан некий новый язык: актеры вместе со своими костюмами образуют настоящие иероглифы, живые и движущиеся...

Пространство сцены используется во всех измерениях и, можно сказать, во всех возможных планах...

Ни одна точка пространства и, вместе с тем ни одна возможная подсказка не теряются напрасно...

В Балийском театре мы ощущаем состояние, предшествующее языку, то состояние, которое может избрать свой собственный язык, - будь то музыка, жесты, движения, слова» [3, 63].

Будучи ярким поборником эстетики сюрреализма, Арто считал, что театр не предназначен для решения социальных проблем. И именно в балийской танцевальной драме, которую он имел возможность наблюдать на Всемирной выставке в Париже, он увидел прототип того самого, искомого им, чисто ритуального действия, в котором сталкивались силы добра и зла, человеческое и демоническое, осмысленное и алогичное в своем универсальном, неконкретизированном, трансцендентном виде. В традиционных и даже архаичных театральными системами, к которым принадлежала балийская драма, его в первую очередь привлекало магически-ритуальное начало и тот дух мифа, который был утерян европейской сценой.

Библиографические ссылки

1. СУВОРОВА, А.А. Восточный театр и западноевропейский «авангард». В: *Взаимодействие культур Востока и Запада*. Москва: Наука, 1987.
2. КОРОЛЕВА, Э. *Театр и время*. Кишинев: Inessa, 2006.
3. АРТО, А. *Театр и его двойник*. Москва: Мартис, 1993.
4. ИЛИЕВ, А. По колено в океане. Интервью записала Е. Евгеньева. В: *Независимая газета*, 2 окт., 1999.
5. Фестиваль японского танца БУТО в марте 2007 в КЦ ДОМ (Москва) : Программа. Москва, 2007.
6. *The Performing Arts in Asia*. 1971.
7. SANGEET, N. *Silver Jubilee*. New Delhi, 1971.