

Чжоу Кэсинь,

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения
учреждения образования «Белорусская государственная
академия искусств», КНР*

РАЗВИТИЕ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ ПОДГОТОВКИ АКТЕРОВ В ДРАМАТИЧЕСКИХ ШКОЛАХ КИТАЯ

Аннотация. В статье исследуется проблематика изучения системы Станиславского в Китае с позиции исторического аспекта и китайских традиционных техник. Результаты исследования подтвердили необходимость адаптации системы под национальные театральные реалии.

Ключевые слова: театр Китая, тайцзицюань, система Станиславского, педагогика, актер, сцена, игра, подготовка.

Zhou Kexin,

*Applicant for the degree of candidate of sciences of the Educational
Institution "Belarusian State Academy of Arts, China*

THE DEVELOPMENT OF BASIC TRAINING PRINCIPLES IN EDUCATING DRAMA SCHOOL STUDENTS OF CHINA

Abstract. The article examines the problems of studying the Stanislavsky system in China from the standpoint of the historical aspect and Chinese traditional techniques. The results of the study confirmed the need to adapt the system to national theatrical realities.

Keywords: theater of China, taijiquan, Stanislavsky system, pedagogy, actor, stage, acting, training.

В мировом театральном искусстве всегда большое значение уделялось методикам подготовки актеров. В современном мире существует огромное многообразие таких методик, например, системы К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Гротовского и др. В Китае система К. С. Станиславского внесла большой вклад в формирование основных принципов подготовки актеров в драматических школах. Однако на развитие данных принципов, наряду с системой Станиславского, а также европейских традиций, довольно сильное влияние оказал и продолжает оказывать традиционный китайский театр.

В начале XX в. в Китае начал зарождаться драматический (или «речевой театр») как противопоставление традиционной китайской опере [4, с. 101]. Процесс становления театра нового типа был довольно сложным, поскольку традиционный театр столкнулся с проблемой нехватки новых концепций игры и постановок, а «речевому театру» не хватало существующей разработанной методики подготовки актеров. До 1940-х гг. попытки создать систематическую драматическую школу не увенчались успехом, однако в это время начали появляться первые экспериментальные спектакли. После создания Шанхайской театральной академии начали происходить серьезные изменения. В связи с вышеизложенным основные принципы подготовки актеров в драматической школе Китая начали складываться относительно недавно.

Поскольку началось формирование новой театральной школы, появилась необходимость создать и разработать систему подготовки актеров для школы нового типа, которая строилась на основе системы Станиславского, западного опыта, а также традиций подготовки актеров в китайской опере. Так, например, исполнительское искусство традиционного театра считается очень сложным. То есть от актеров нужна исполнительская техника, которая требует длительной подготовки. Большинство учеников к десятому году прекращали обучение, поскольку не могли вынести умственную и физическую нагрузку.

Так, например, в настоящее время в традиционном театре боевые искусства являются одной из базовых дисциплин. То есть они воспринимаются не только как набор неких боевых навыков, направленных на повышение физической подготовки, но и в качестве инструмента для того, чтобы контролировать тело и мысли. Тут следует отметить, что боевые искусства в Китае являются не просто набором физических упражнений, но и имеют свою философию.

Большое влияние на обучение актерскому мастерству оказала и техника тайцзицюань. Комплекс упражнений способствует совершенствованию пластики тела, что позволяет сделать движения максимально выразительными. Кроме того, данная техника помогает снимать мышечное и эмоциональное напряжение. Главная идея состоит в том, что, только достигнув расслабления, можно освободить тело и разум от напряжения.

Актерам также необходимо через эти упражнения обрести спокойствие духа, поскольку в момент выступления требуются максимальная концентрация внимания и полная свобода от посторонних мыслей [6, с. 225]. Данные упражнения включены в программу актерской подготовки во многих театральных школах Китая.

Философия кунг-фу также повлияла на развитие принципов подготовки актеров драматического театра в Китае. Основная идея – чтобы достичь физического совершенства, требуется совершенствовать и тренировать свой дух. А в ходе тренировки можно снять зажимы и расширить границы своего сознания, что является очень полезным для актера.

На начальном этапе в процессе формирования методики принципов подготовки актеров в драматический театр Китая можно выделить следующие проблемы:

нехватка квалифицированных педагогов и качественных театральных программ;

отсутствие надлежащей практики для актеров (нет постановок спектаклей, служащих только для образовательного процесса);

не разработана ориентированная на учащихся программа, посредством которой обучающийся развивает творчество;

перегрузка студентов (образовательный принцип суджи предполагал полное образование, то есть, наряду с боевыми искусствами и театральными предметами, студентам было необходимо изучать все предметы полностью, что существенно замедляло процесс обучения актерскому мастерству);

политический строй (цензура часто не позволяла ставить пьесы западных режиссеров, а в некоторые периоды все спектакли были полностью политизированы, что существенно ограничивало актеров в практике различных ролей).

На развитие основных принципов по подготовке актеров в драматических школах во многом оказала влияние система К. С. Станиславского. Так, например, была взята за основу его программа в объеме двухлетнего обучения предмету «Техника речи» в китайских театральных школах. Кроме того, за основу был взят ряд методов специальной подготовки актера, разработанных Станиславским. Один из важнейших – метод памяти физических действий. Его суть состоит в том, что актер

должен научиться выполнять действие без предметов, которые должны быть в этом действии. Станиславский считал, что уметь воспроизводить действия без предмета – это классический пример действия, полностью поставленного под контроль сознания. Метод требовал постоянного повторения, задача состоит в том, чтобы довести это до автоматизма [7, с. 30].

Кроме того, большое влияние оказал метод реалистичной игры, суть его заключается в том, что актеру, чтобы исполнить роль на сцене и сыграть эмоции максимально естественно, необходимо вспомнить событие из жизни или представить его, затем пережить и на сцене, как бы проживая его, исполнить свою роль. Однако здесь следует уточнить, что по причине некачественного перевода, а также отсутствия достаточного количества квалифицированных кадров, методика Станиславского часто трактовалась неверно.

Если говорить об основных принципах подготовки актеров по сценической речи, то, прежде чем рассматривать вопросы традиционных и современных методов достижения речевой оснащенности и выразительности драматического актера, необходимо обратиться к важнейшей особенности речевого искусства китайских драматических актеров, исходящей из специфики китайского языка и сценического произношения, связанного с нормами фонетики разговорного языка – путунхуа. Данный аспект, важный для языковой культуры современного Китая, принимается во внимание преподавателями сценической речи различных театральных школ страны во время практической работы с учениками.

Однако нельзя сказать, что он глубоко исследован. Часто преподаватели в театральных школах только подчеркивают важность того, чтобы актеры владели нормированным произношением, однако недостаточно освещен вопрос, какими упражнениями и техниками можно этого достичь. А ведь многие сложности, связанные с техникой речи на сцене, возникают именно из-за того, что актеры не владеют нормированным произношением. В начале 1980-х гг. шанхайские профессора сценической речи Чжоу Пен и Ян Ин стали уделять особое внимание основам создания внутреннего монолога и разработали систему голосового тренинга. Кроме того, педагоги шанхайской кафедры сценической речи стали работать

над постановкой правильного произношения на основе путунхуа, создав для этого специальную серию упражнений для дикции [5, с. 101]. То есть можно сказать, что система Станиславского оказала существенное влияние на развитие основных принципов подготовки актеров в драматических школах Китая, однако ее использование было связано с трудностями, кроме того сама специфика устройства путунхуа порождает необходимость разработки собственных упражнений для развития техники речи.

На сегодняшний момент есть ряд театральных деятелей, которые критикуют существующую систему театрального образования, которая была основана на опыте преподавателей Советского Союза, называя ее устаревшей и не способной адаптироваться к новым вызовам. Тут следует отметить, что такой взгляд довольно опасен, поскольку если отрицать уже существующую систему, невозможно дальше развиваться. Однако в настоящее время все же подавляющее большинство не поддерживает крайние направления, считая, что конструктивный путь является наиболее оптимальным вариантом в современных условиях. Принципы подготовки актеров включают в себя использование множества игровых упражнений, учебных заданий на разнообразные сюжеты, в результате чего студенты учатся концентрировать внимание, активно подключать воображение, применять навыки общения.

То есть принципы подготовки актеров являются своеобразным синтезом опыта советских педагогов и западного театра с учетом национальных особенностей Китая. Именно такой синтез является необходимым для успешного прогресса в современной театральной школе Китая и открывает новые перспективы для развития театральной педагогики в целом.

Конечно, между китайской, западной и русской театральными школами существует много различий. Однако это совершенно нормально, учитывая культурный компонент, различия в государственной политике, существующей у учащихся системы ориентации, а также отношения общества к системе образования в целом.

1. *Басалаев, С. Н.* Феномен «Актер – Образ»: природа их взаимосвязи в свете духовных традиций Востока / С. Н. Басалаев // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театр в зеркале конфликта : сб. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово, 2003. – С. 98–110.

2. *Берри, С.* Голос и актер / С. Берри. – М. : Моск. фонд сохранения культуры, 1996. – 36 с.

3. *Ван, Су.* Тренировка художественной речи – диалог / Су Ван. – Шанхай, 2002. – С. 88–115. – Изд. на кит. яз.

4. *Гао, Цзянь.* Развитие театра / Цзянь Гао // Драматург. – 1986. – № 4. – С. 101–103. – Изд. на кит. яз.

5. *Го, Фулань.* Курс искусства сценической речи в драме / Фулань Го. – Шанхай, 1999. – С. 28–87. – Изд. на кит. яз.

6. *Линь, Кэхуань.* Выход за рамки драматического театра / Кэхуань Линь // Спор о концепциях театра : сб. статей. – Пекин, 1988. – Т. 2. – С. 225–230. – Изд. на кит. яз.

7. *Станиславский, К. С.* Работа актера над собой / К. С. Станиславский // К. С. Станиславский. Работа актера над собой ; М. П. Чехов. О технике актера. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 419 с.

8. *Лю, Нинь.* Техника сценической речи в актерском искусстве : сб. науч. тр. / Нинь Лю, Су Ван. – Пекин, 2002. – С. 13–26. – Изд. на кит. яз.

Подсекция 8

УДК [778.534.9:7.071]:791.633(510)

Бай Цзыцзян,

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения
учреждения образования «Белорусский государственный
университет культуры и искусств», КНР*

КОНФРОНТАЦИЯ ОБРАЗОВ МУЗЫКАНТОВ В ФИЛЬМЕ Ф. ФЕЛЛИНИ «РЕПЕТИЦИЯ ОРКЕСТРА»

Аннотация. В статье рассматривается фильм итальянского режиссера Ф. Феллини «Репетиция оркестра» как многостороннее отображение образа музыканта. В своей картине режиссер сквозь призму сложных и противоречивых отношений внутри социума обозначает роль личности, в данном случае музыкантов. Основа сюжета – репетиция симфонического оркестра, записанная и снятая как репортаж. Фильм состоит из нескольких частей, каждая из которых в аллегорической форме отображает диалектику развития этих отношений.