

■ УДК 792(4+5):572.026](045)

Лі Дженсьїн, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків  
516501512@qq.com  
<https://orcid.org/0000-0003-3506-0719>

## **ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ ТЕАТРУ ЗАХОДУ ТА СХОДУ В РЕТРОСПЕКЦІЇ ВИВЧЕННЯ АНТРОПОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ**

Проблема діалогу культур Сходу та Заходу актуалізується на межі XIX — XX ст. Антропологія культури в межах цих процесів не тільки свідчила про зв'язок часів та культурних формацій, а й потребувала оновлення свідомості театрального глядача. Ставлення європейців до східного театру поступово змінювалося: від поверхневого інтересу до зовнішньої атрибутики орієнтальних вистав — до глибшого розуміння й опанування східної театральної техніки. Східний театр надихнув режисерів на переосмислення власних театральних традицій і створення нових зразків європейського театру. До цього процесу долучилися за різних умов та результатів сценічних експериментів такі видатні митці, як: А. Аппія, Е. Г. Крег, Б. Брехт, В. Меєргольд, О. Таїров, Л. Курбас, Є. Гротовський, А. Мнушкін. Їх досвід використовують митці нової формації Сходу та Заходу.

**Ключові слова:** антропологія культури, Західний театр, Східний театр, виражальність сценічного мистецтва, театральні знаки та символи.

Ли Дженсьин, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТЕАТРА ЗАПАДА И ВОСТОКА В РЕТРОСПЕКТИВЕ ИЗУЧЕНИЯ АНТРОПОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ**

Проблема диалога культур Запада и Востока актуализируется на рубеже XIX–XX вв. Антропология культуры в рамках этого процесса не только свидетельствовала о связи времен и культурных формаций, а и требовала обновления сознания театрального зрителя. Отношение европейцев к восточному театру постепенно менялось: от поверхностного интереса к внешней атрибутике ориентальных спектаклей — к более глубокому пониманию и овладению восточной театральной техникой. Восточный театр сподвиг режиссеров на переосмысление собственных театральных традиций и создание новых образцов европейского театра. К этому процессу присоединились в разных условиях и с разными результатами сценических экспериментов такие выдающиеся личности, как: А. Аппиа, Э. Г. Крэг, Б. Брехт, В. Мейергольд, А. Таиров, Л. Курбас, Е. Гротовский, А. Мнушкин. Их опыт полезен для деятелей искусства новой формации Запада и Востока.

**Ключевые слова:** антропология культуры, Западный театр, Восточный театр, выразительность сценического искусства, театральные знаки и символы.

Li Zhenxing, postgraduate student of Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## ISSUES OF INTERACTION BETWEEN THE WESTERN AND EASTERN THEATRE IN RETROSPECTIVE OF STUDYING CULTURAL ANTHROPOLOGY

**The aim of this paper** is to identify the specific examples of interaction between the Western and Eastern theatre in the combination of symbols and ideas, principles of artistic imagery, and ethnic and form identity.

**Research methodology.** The study investigates this issue using the comparative analysis of the relationship and the impact of one culture on the other in clarifying their historical causes, the nature, and consequences of this relationship.

**Results.** The cultural anthropology reminds of the connection of time and cultural formations, requiring the renewal of the consciousness of a modern person, in particular, a potential playgoer. The Eastern Theatre has become an impulse that inspired directors to rethink their own scenic conventions and create new models of European theatre. The attitude of Europeans towards the Eastern theatre gradually changes: from the superficial interest to the external attributes of Eastern performances, and to a broad understanding and development of the Eastern theatre technique. The emergence of directing in Europe has marked the activation of these processes in the theatre area, the beginning of a qualitatively new stage of reception of the Eastern tradition. Various prominent artists such as E. G. Craig, V. Meyerhold, A. Artaud, J. Grotowski, A. Mnouchkine joined this process across a variety of scenarios and with different results of stage experiments. Their experience remains useful for artists of a new breed of the East and West.

Novelty of this paper consists in finding the unique features that not only show the mutual influence of Western and Eastern art on each other, but also affect the evolution of the world theatre process.

**The practical significance** consists in rethinking of the Eastern theatre features, developing new acting techniques, based on the conventional gestures, makeup, costume, as well as on the specific use of the stage space.

**Key words:** *cultural anthropology, Western theatre, Eastern theatre, expressiveness of the dramatic art, theatrical signs and symbols.*

**Постановка проблеми.** Вивчення системних змін, що відбуваються в сучасній культурі, неможливе без дослідження культуротворчих процесів. Якщо предметом культурної антропології є аспекти культури всього людства, то антропология культури в її ретроспекції, нагадуючи про зв'язок часів та культурних формацій, порушує духовні проблеми перед сучасною людиною, потребує оновлення її свідомості. Це стосується релігієзнавства, генези культури, її просторово-часових відмінностей, факторів змін і функцій. Антропология культури, або культурна антропология, — це «сукупність знаків, символів та уявлень, зразків поведінки, знарядь та будь-яких інших витворів людської діяльності,

організація життя особи і спільноти, формування образу найближчого довкілля і світу, зразків настанов та поведінки, а також виникнення почуття етнічної і видової ідентичності» (*Культурна антропологія*). Театральну антропологію Евдженію Барба (2001, с. 31) розуміє як «<...> вивчення сценічної поведінки, на основі якої будуються розмаїті жанри, стилі, ролі та індивідуальні чи колективні традиції». Таким чином, театральна антропологія не суперечить основним засадам антропології як соціальної науки щодо визначення етнічної та видової ідентичності, але розглядається в «штучному» театральному середовищі, що насправді є моделлю суспільного життя, специфічним віддзеркаленням довкілля й світу.

Для традиційної культури Китаю, де поєднуються в єдиному просторі духовні рівні буття з людиною та суспільством, важливо відстежувати ці взаємодії, звертаючись до коренів і основ, зокрема в галузі театру — одному з найважливіших для Китаю феноменів культури. На сучасному етапі традиційна культура цієї країни використовує сценічну практику західних театральних зразків, що дозволило «європеїзувати» виражальну мову та літературний зміст театального мистецтва. Проте і прийоми Східного театру зацікавлювали видатних діячів європейсько-го театального мистецтва та відбилися на їх творчій практиці.

**Мета статті** — виявити конкретні приклади взаємодії театру Заходу та Сходу (зокрема європейського та китайського) в сукупності символів та уявлень, принципах формування художньої образності й етнічної та видової ідентичності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед багатьох науковців, котрі приділяли увагу цій проблемі, слід зазначити працю російської дослідниці С. Серової «Ритуал і театр» (2012), що базується на численних розвідках сучасних китайських дослідників, таких як Чжу Цеяньмін («Китайський релігійний культ, обряди і обрядовий театр»), Ван Цюгуї (з аналогічною тематикою), Ляо Вень («Східний театр і його доля в культурі») та ін. С. Серова висновує, що вивчення основ китайської культури «<...> є актуальним тим більше, чим далі від протоісторичного часу йде суспільство. Тобто при неухильній втраті стародавнього знання в Китаї завдання збереження зв'язку часів мають виконувати художні традиції, зокрема театр, котрий намагається зберегти спадщину» (Серова, 2012, с. 45).

С. Серова (2012, с. 65) пояснює це тим, що з 90 рр. XX ст. в Китаї «значно посилювся інтерес до національної культурної традиції, оскільки країна, що пережила хаос культурної революції і опинилася в культурному вакуумі, поверталася до традиційних духовних цінностей».

Автор дослідження «Шукання європейської режисури і традиції Сходу» (1997) О. Шахматова намагається довести плідність зустрічі, діалогу культур, навіть неминучість процесу інтеграції двох театральних традицій, Сходу і Заходу. Зокрема вона базується на праці відомого сінолога й авторитетного вченого в галузі сходознавства радянських часів М. Конрада та слушно поширює його методологію порівняльного літературознавства на загальнокультурні проблеми взаємин Сходу і Заходу. Значний інтерес становить дослідження О. Колотової «Рецепція західної театральної традиції на Заході та в Росії у XX ст.», де автор доводить важливу тезу: «Незважаючи на різницю в способах світосприйняття Сходу й Заходу, сучасні режисери використовували традиції східного театру, що є позитивною тенденцією не лише для мистецтва, але й для зміцнення культурних зв'язків і взаєморозуміння між народами» (Колотова, 2007).

У цьому контексті слід пригадати книгу американського мистецтвознавця Б. Роуланда «Мистецтво Заходу і Сходу», що наявна в російському перекладі (1958). Автор, порівнюючи твори Заходу і Сходу, що належать до різних історичних епох, намагається висвітлити естетичні особливості й загальні закономірності в розвитку мистецтва як громадського явища. Незважаючи на суб'єктивний підхід автора, дослідження цінне зібраним матеріалом і багатьма оригінальними судженнями.

У збірці наукових праць ДІТМ (рос. «ГИТИС») «Театральне мистецтво Сходу. Особливості розвитку» (1984) слід особливо відзначити статтю Б. Смирнова «Захід і Схід. До історії взаємозв'язків театральних культур», яка затверджує принципи порівняльного театрознавства.

Показово, що після закінчення Другої світової війни інтерес до східної культури значно посилювався. Виник напрям наукової й художньої думки, у межах якого вчені й митці намагалися зрозуміти принцип мислення східних народів, поділяючи їх точку зору без упередженого ставлення до традиційного населення Сходу. Американський дослідник Леонард-Кебел Пронко написав працю «Театр Сходу і Заходу», у якій розглядаються театральне мистецтво Азії та його вплив на сучасний західний театр, а також вивчаються можливості подальшого використання форм східного театру. Л.-К. Пронко аналізує творчість таких театральних діячів XX ст., як Антонен Арто, Поль Клодель і Бертольд Брехт.

Важливою подією в межах компаративного аналізу європейської та зокрема азійської культур став український переклад книги Евдженію Барбі «Паперове каное» (2001). Відомий польський режисер та

теоретик театру виклав основи театральної антропології та водночас своє бачення специфічних традицій східної театральної культури.

О. Шахматова пропонує використовувати порівняльне вивчення двох або кількох культур, зіставити ті аспекти культури Сходу і Заходу, які існували в однакові історичні періоди. Насамкінець О. Шахматова вбачає можливість «виявлення зв'язків і впливу однієї культури на іншу, з'ясувавши їх історичні причини, особливість, засоби й наслідки цих зв'язків» (Шахматова, 2013, с. 91). Такою методологією слід скористатись і під час вивчення проблем взаємодії театру Заходу та Сходу в ретроспекції антропології культури.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В умовах інтенсифікації світових глобалізаційних процесів важливе місце посідає обмін культурною інформацією й художньою практикою між Сходом і Заходом, зокрема дифузія виражальних засобів у галузі видовищних мистецтв (театр, кіно, телебачення, музичні й циркові шоу тощо). Причому ці процеси можна спостерігати в обох напрямках. Східні видовищні принципи та технології активно використовуються в європейському й американському театрах, а ті водночас сприяють розвиткові видовищ давніх східних цивілізацій, зокрема Китаю.

Ці явища є прикладами зміни світоглядних засад. Культурі Заходу завжди був притаманний орієнталізм, але нині вона сприймає культурні традиції Сходу глибше, відмовляючись від екзотичної «мішури». При цьому східна культура — духовно відкрита для зовнішніх впливів, хоча загалом зі своїми ідентичністю й самотвністю.

Це відбувається завдяки традиціям і нормам, сталості громадського порядку, а також суттєвому впливу релігії та певного типу моралі. У сучасній соціології основні компоненти східного суспільства поділяють на економічний, соціетальний, політичний і ціннісний. При цьому китайська цивілізація, як і її духовна культура, найбільше відповідають ціннісному компонентові. Відповідно до мети статті, розглянемо особливості китайського умовного театру, що зацікавили представників європейської режисури, які характеризують принципові моменти процесу взаємодії двох театральних культур, що набули розвитку впродовж усього ХХ ст.

У ретроспективній проекції серед режисерів ХХ ст., котрі використовували багатоаспектні досягнення східної та західної культур, передусім слід назвати британців Едварда Гордона Крега та Пітера Брука, у Німеччині — Макса Рейнхардта, серед діячів російської та української сцени — Всеволода Меєргольда, Олександра Таїрова та Леся Курбаса.

У Польщі Єжі Гротовський використовував сценічні техніки та філософію східного театру.

Тому О. Шахматова не випадково наполягає на парадоксальній взаємодії культур Сходу й Заходу: європейську режисуру живило мистецтво, що внеможливиює саму режисуру, тобто керування театральною дією. Але західний театр розвивався іншим шляхом, оскільки, на відміну від східного, орієнтувався на підсумок життя окремої людини. Звертаючись до іншої театральної традиції, європейський театр виявив готовність до діалогу, відкритість, чуйність до всього нового, засвідчивши принципову сумісність різних культур і народів, сенс активного ставлення до життя як його перетворення. І цей повчальний досвід відзначали діячі східного театру.

Акторська майстерність у пекінській опері передбачає складні етапи: спів, пластику, речитатив, акробатику. Спів — основний компонент, оскільки відіграє першочергову роль у передачі думок і почуттів персонажів. Співають артисти зазвичай фальцетом, з особливою інтонацією, що суттєво відрізняє Пекінську оперу від інших видів театального мистецтва.

Кожен рух на сцені актора Пекінської опери має бути традиційно точним і відповідати характеру персонажів. Мистецтво жесту — важливий засіб розкриття образу дійових осіб та вираження їх почуттів.

Найвиразнішим і найталановитішим виконавцем жіночих ролей і реформатором Пекінської опери був Мей Ланьфан — виходець з акторської родини. Його дід та батько були акторами — виконавцями жіночих ролей, така традиція сформувалася у феодалні часи. Про цього видатного митця багато писали в СРСР після його гастролей в Україні, його мистецтво високо оцінили представники різних акторських шкіл, зокрема К. Станіславський і Б. Брехт. Але і сам Мей Ланьфан запропонував власну акторську школу, яка посіла своє місце на теренах сценічного мистецтва не тільки Сходу, але й Заходу. Насамперед це пов'язано з жанром Пекінської опери, що насправді є китайською класичною музичною драмою, оскільки дія в ній виражається в піснях і танцях — усі рухи на сцені, спів і розмовний діалог узгоджуються з ритмом музичного супроводу.

Усі виражальні засоби є особливостями Пекінської опери, тому попередники сучасних артистів жанру доклали значних зусиль для розвитку цього виду мистецтва. Вони не просто перенесли на сцену жести й рухи з повсякденного життя людей (побутова етнографія), а й художньо їх обробили, гіперболізували, зробили витонченішими та

красивішими. Власне, вони досягли того, щоб ці жести й рухи стали невід'ємною складовою мистецтва Пекінської опери.

У програмній статті «Ефект відчуження в китайському сценічному мистецтві» видатний драматург та реформатор театру Б. Брехт (1960, с. 112) писав: «Західний артист робить усе, щоб якнайближче підвести глядача до зображуваних подій і зображуваного персонажа. Із цією метою він примушує глядача емоційно вживатися в нього, артиста, і спрямовує все своє мистецтво на те, щоб повно перевтілитися самому в зображуваний ним персонаж. Якщо таке повне перевтілення артистові вдалося, то на цьому, власне кажучи, і завершується все мистецтво актора».

Однак акт повного перевтілення потребує виснажливої праці. Наприклад, Станіславський відзначає певні засоби, цілу систему, за допомогою яких те, що він називає «творчим самопочуттям», можна щоразу наново відтворити на черговому спектаклі. «Адже, зазвичай, — продовжує Брехт, — артист здатен лише дуже нетривалий час по-справжньому почувати себе іншою особою; вичерпавши свої можливості, він починає лише копіювати інтонацію й певні зовнішні риси поведінки персонажа, тому дія його гри на публіку катастрофічно слабшає. Це, поза сумнівом, відбувається тому, що створення образу іншої особи було «інтуїтивним» актом, який здійснювався в підсвідомості артиста, яка дуже складно регулюється. Китайський артист не знає цих труднощів, відмовляється від повного перевтілення. Він свідомо обмежується тільки цитуванням зображуваного персонажа» (Брехт, 1960, с. 113).

Головною складовою, яку Крег убачає в східному театрі, є акторська гра. Актор східного театру, виходячи на сцену, повністю перевтілювався, його жести, рухи, голос мали підпорядковуватися мистецтву, таким чином виражаючи не власну індивідуальність, а сутність героя. Характеризуючи творчість Крега, В. Меєргольд (1968, с. 52) зазначав, що до нього сучасний актор «не мав подібної майстерності і, відповідно до цього, у режисера виникла теорія про актора-надмаріонетку, здатну «підвищитись над рівнем окремої особи». Базуючись на досвіді Гордона Крега, німецький режисер М. Рейнхардт також експериментував зі сценічним простором, прагнув створити особливу систему взаємин сцени й залу. Узявши за основу особливості організації сценічного простору в театрі Кабукі, М. Рейнхардт у своїх постановках «застосовував так звану «дорогу квітів» (ханаміті), яка, власне, була помостом, що поєднує глядачів і сцену» (Мейерхольд, 1968, с. 61).

Серед російських режисерів найвідчутніше естетика японського театру проявилася у творчості В. Меєргольда. Режисер захоплювався

майстерністю акторів Кабукі, котрі поєднували талант музикантів, танцівників, мімів, жонглерів, майстрів перевтілення. На його думку, суть театру полягала в синтезі мистецтв, він прагнув здійснити подібне на російській сцені.

Деякі принципи східного театру набули втілення в знаменитій постановці В. Меєргольда «Балаганчик» за однойменною п'єсою О. Блока. Режисер «порушив звичайний сценічний простір, прибрав стільці з партеру, таким чином створивши відкритий з трьох сторін майданчик, що сприяло зближенню акторів з глядачами» (*Встречи с Мейерхольдом*, с. 42).

Сприймавши й переосмисливши особливості східного театру, Меєргольд, за словами сучасників, «<...> розробив технологію акторської майстерності, у якій важливу роль приділив техніці користування порожньою сценою і її планами, рухом і музичним фоном, що уточнювало та роз'яснювало значення певних жестів, гриму, костюма і маски» (*Встречи с Мейерхольдом*, с. 43).

**Висновки.** Проблема діалогу культур Сходу й Заходу актуалізувалася на межі ХІХ–ХХ ст. Новий етап вивчення цієї проблеми пов'язаний з кризовими явищами в культурі Європи того часу, коли європейські майстри мистецтва почали шукати нові форми та ідеї в традиціях інших країн, епох (традиціоналізм, орієнталізм тощо).

Антропологія культури в межах цих процесів свідчила про зв'язок часів та культурних формацій, потребувала оновлення свідомості сучасної людини, зокрема потенціального театрального глядача. Східний театр став імпульсом, що надихнув режисерів на переосмислення власних театральних традицій і створення нових зразків європейського театру. До цього процесу долучилися за різних умов та результатів сценічних експериментів такі видатні митці, як Е. Г. Крег (оновлення гриму, принципів декору та акторської техніки), В. Меєргольд (зміна звичного сценічного простору, прийоми використання масок та технологія «пластичного мислення»), А. Арто (принципи акторської гри як зцілення), Є. Гротовський (ритуальні традиції видовищної естетики). Їх досвід корисний для митців нової формації Сходу та Заходу.

Ставлення європейців до східного театру поступово змінювалося: від поверхневого інтересу до зовнішньої атрибутики орієнтальних вистав — до глибшого розуміння й опанування східної театральної техніки.

Виникнення в Європі режисури ознаменувало активізацію цих процесів у театрі, започаткувало якісно новий етап рецепції східної традиції. Нині східний театр, як і орієнталізм загалом, зацікавлює сучасних режисерів, наприклад, французьку Аріану Мнушкін, засновницю

«Театру дю Солей». Ще до створення власної трупі режисер відвідала кілька східних країн, де мала можливість побачити традиційні спектаклі, художні принципи яких справили на неї незабутнє враження та підтвердили: театральна антропологія повністю узгоджується із загальною антропологією культури. Отже, проаналізувавши в ретроспекції специфіку традиційного східного театру, можна відзначити унікальні особливості, які значно вплинули не тільки на східне мистецтво, але й на увесь загальносвітовий театральний процес.

Подальші перспективи дослідження пов'язані з розширенням кола досліджуваних явищ за допомогою перекладів з китайської (базових текстів з опису техніки акторів Пекінської опери) та інших мов – польської (рукописів Є. Гротовського), французької – (спогадів А. Мнушкін), а також компаративного аналізу принципів японського театру Но та Пекінської опери стосовно їх безпосереднього впливу на акторську техніку та видовищну естетику європейських театральних труп.

#### Список посилань

- Барба, Е. (2001). *Паперове каное. Путівник по театральній антропології*. М. Шкарабан (Перекл.). Львів: Літопис.
- Брехт, Б. (1960). «Эффект отчуждения» в китайском сценическом искусстве. В. Неделина, Л. Яковенко (Пер.). *О театре*. Москва: Издательство иностранной литературы.
- Встречи с Мейерхольдом* (1967). Москва: Искусство.
- Колотова, Е. Е. (2007). *Рецепция восточной театральной традиции на Западе и в России в XX веке*. Взято из <http://www.torchinov.com>
- Культурна антропологія*. Узято з [https://uk.wikipedia.org/wiki/Культурна\\_антропологія](https://uk.wikipedia.org/wiki/Культурна_антропологія)
- Мейерхольд, В. Э. (1968). *Статьи, письма, речи, беседы* (Ч. 2). Москва: Искусство.
- Серова, С. А. (2012). Религиозный ритуал и театр: Миропонимание и культура: ритуал и музыка; музыка и танец, образы, символы. *Театр и зрелищные формы Востока: От ритуала к спектаклю: сборник научных статей*, 1. Москва: Российский университет театрального искусства ГИТИС.
- Шахматова, Е. В. (2013). *Искания европейской режиссуры и традиции Востока* (изд. 3, испр. и доп.). URSS.

#### References

- Barba, E. (2001). *Paper Canoe. Guide to Theatrical Anthropology*. M. Shkaraban (Translat.). Lviv: Chronicle. [In Ukrainian].

- 
- Brecht, B. (1960). «The Effect of Alienation» in Chinese scenic art. V. Nedelina, L. Yakovenko (Translat.) *On the theater*. Moscow: Foreign Literature Publishing House. [In Ukrainian].
- Meetings with Meyerhold* (1967). Moscow: Art. [In Russian].
- Kolotova, E.E. (2007). *The reception of the eastern scenic conventions in the West and in Russia in the twentieth century*. Retrieved from <http://www.torchinov.com> [In Russian].
- Cultural anthropology*. Retrieved from [https://uk.wikipedia.org/wiki/Cultural\\_anthropology](https://uk.wikipedia.org/wiki/Cultural_anthropology) [In Russian].
- Meyerhold, V.E. (1968). *Articles, letters, speeches, conversations* (Part 2). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Serova, S. A. (2012). Religious ritual and theater: World understanding and culture: ritual and music; music and dance, images, symbols. *Theater and spectacular forms of the East: From the ritual to the play: a collection of scientific articles*, 1. Moscow: Russian University of Theatrical Art GITIS. [In Russian].
- Shakhmatova, E. V. (2013). *Searches of European direction and traditions of the East* (3 ed., corrected and additional). URSS. [In Russian].

*Надійшла до редколегії 03.11.2017 р.*