

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-196-209
УДК 792.03+792.027+159.98

Е. В. Шахматова
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6159-7280

Становление системы К. С. Станиславского в контексте эпохи Серебряного века: влияние Востока

АННОТАЦИЯ

В статье представлен обзор Всероссийской научной конференции с международным участием, которая прошла в ГИТИСе 2–3 ноября 2022 года. К. С. Станиславский, работая над системой, обнаружил совпадение некоторых приемов своей педагогической практики с принципами йоги. Он интуитивно пришел к тем же методам воздействия на психику, которые были известны на Востоке в течение тысячелетий. В процессе работы он обращался к понятию «прана», заимствованному им у йогов, использовал он и такие термины, как «лучеиспускание» и «лучевосприятие», «излучение» и «влучение», взятые у французского философа и психолога Т. Рибо.

Во второй половине XIX века в психологии получило широкое распространение понятие психической энергии, которое использовалось для толкования многочисленных необъяснимых феноменов, происходивших на спиритических сеансах. З. Фрейд освободил этот термин от мистических наслоений и обозначил его словом «либидо». К. Г. Юнг, создатель аналитической психологии, предложил считать либидо нейтральной по своему характеру, универсальной психической энергией. Станиславский, обратившись к некоторым принципам учения йоги, создал различные методики для развития и совершенствования психотехники актера. В дальнейшем на их основе его соратниками, последователями и учениками был разработан ряд психофизических тренингов, весьма полезных в процессе воспитания актера и вошедших в театральное учение Станиславского, известное во всем мире как его «система».

Цель конференции состояла в выявлении тех аспектов культуры Серебряного века, которые способствовали рождению и становлению системы К. С. Станиславского.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Система К. С. Станиславского, Серебряный век, русский театр, йога, восточные практики, психотренинг, энергетический аспект искусства актера.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-196-209
УДК 792.03+792.027+159.98

Elena V. Shakhmatova
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6159-7280

The formation of K. S. Stanislavsky's system in the context of the Silver Age Culture: Influence of the East

ABSTRACT

The article presents an overview of the All-Russian scientific conference with the contribution of international participants. It took place at GITIS on November 2–3, 2022. While creating his famous theatre system, K. S. Stanislavsky discovered some common details between his methods of pedagogical practice and yoga. He intuitively came to the same methods of influencing the psyche that had been known in the East for thousands of years. In the process of his work, he addressed the concept of “prana”, that he borrowed from the yogis. He also used such terms as “emission” and “perception”, “radiation” and “induction”, that were adopted from the French philosopher and psychologist T. Ribo. In the second half of the 19th century, the concept of psychic energy became widespread in psychology and was used to interpret numerous inexplicable phenomena during spiritual sessions. Sigmund Freud freed this term from mystical overtones and denoted it with the word “libido”. Carl Jung, the founder of analytical psychology, proposed to consider *the libido* neutral by its character as a universal psychic energy. By addressing some principles of yogic teaching, K. S. Stanislavsky created various methods for the development and improvement of the actor's psychotechnics. From this basis, his colleagues, followers, and students later developed a number of psychophysical trainings. They became part of Stanislavsky's method known throughout the world as his “system” and have proven to be very useful in the process of an actors' education. The purpose of the conference was to reveal those aspects of the Silver Age culture which contributed to the creation and establishment of the K. S. Stanislavsky system.

KEYWORDS

K. S. Stanislavsky's system, Silver Age, Russian theatre, yoga, eastern practices, psycho training, energetic aspect of the actor's art.



Фото 1. Открытие конференции. Общий вид читального зала библиотеки Российского института театрального искусства — ГИТИС © Пресс-служба Российского института театрального искусства — ГИТИС / Opening of the conference in the reading room of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS) © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Второго и третьего ноября 2022 года в Москве состоялась Всероссийская научная конференция с международным участием (фото 1), в рамках которой рассматривались различные аспекты культуры рубежа XIX–XX веков, которые способствовали рождению и становлению системы К. С. Станиславского. Организаторами конференции выступили Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Российский государственный институт сценических искусств, Государственный институт искусствознания, Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина, Театральный институт имени Бориса Щукина, НИИ нормальной физиологии имени П. К. Анохина и Ryutsu Keizai University (Япония). Конференция носила междисциплинарный характер. Среди участников присутствовали искусствоведы, представители философских, филологических, педагогических, психологических и биологических наук.

С приветствием к участникам конференции обратился ректор Российского института театрального искусства — ГИТИС, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации Г. А. Заславский, отметивший значимость тематики конференции для ГИТИСа, исторически связанного со многими процессами Серебряного века, осмыслению которых посвящены многие темы секционных заседаний.

В своем вступительном докладе «Становление системы Станиславского — контекст, периодизация, осмысление» профессор Российского государственного института сценических искусств С. Д. Черкасский (фото 2) сообщил, что встреча К. С. Станиславского с учением об аффективной памяти и йогой была не только ошеломляющей, но и предчувствуемой — актерский организм великого теоретика театра «знал» многое из того, о чем говорилось в книгах Т. Рибо и Рамачараки, еще до их прочтения. Несмотря на это, знакомство с учением об аффективной памяти и йогой позволило мастеру отточить



Фото 2. Выступление профессора Российского государственного института сценических искусств С. Д. Черкасского © Пресс-служба Российского института театрального искусства — ГИТИС / Professor of the Russian State Institute of Performing Arts S. D. Cherkassky © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

собственный профессиональный лексикон и выработать тренинги (с точки зрения йоги — проверенные веками) тех самых элементов творческого самочувствия актера, из которых складывалась система К. С. Станиславского (само слово «система» появилось в его записях в 1909 году). Открытия в области психотехники актера, сделанные К. С. Станиславским в ранний, по сути базовый, период становления системы, определили не только логику ее развития, но и целостность. Периодизацию системы К. С. Станиславского традиционно проводят по приоритетному элементу целостного творческого самочувствия: 1910-е — эмоциональная память, 1930-е — действие. Периодизация эта не свободна от давления исторического контекста и — что становится все более очевидно — не соответствует эволюции взглядов самого К. С. Станиславского. Без ясности в этом, казалось бы, историческом вопросе невозможна современная практическая педагогика, невозможно соотношение наследия К. С. Станиславского со школами М. А. Чехова, Н. В. Демидова, да и с мировым развитием системы в практике Е. Гроувского, Л. Страсберга, С. Майснера и многих других.

И. В. Сахнова, доцент кафедры психологии Московского финансово-промышленного университета «Синергия», в своем выступлении «Сравнительный анализ основных положений исследований эмоциональной памяти в трудах Т. Рибо и И. П. Павлова в контексте системы К. С. Станиславского» рассказала о предпринятой ею попытке выявить в ходе междисциплинарного исследования характерные для научного мира рубежа XIX–XX столетий представления о чувственно-эмоциональной сфере человека методом сравнительного анализа основных положений исследований Т. Рибо и И. П. Павлова в свете системы К. С. Станиславского, его представлений о понятии «аффективная (эмоциональная) память». И. В. Сахнова продемонстрировала сравнительную таблицу

анализа их основных работ, сопоставив и проинтерпретировав полученные выводы с опорой на классические исследования в психологии (Б. Г. Ананьев «Опыт психологической трактовки системы Станиславского», 1941) и концептуальные выводы современных междисциплинарных исследований (А. А. Бармак, Е. Я. Басин, М. К. Найденко, С. Д. Черкасский и др.).

В сообщении «Использование суггестивных психотехник для развития творческого потенциала актера» старший научный сотрудник Московского научно-практического центра медицинской реабилитации, восстановительной и спортивной медицины при Департаменте здравоохранения города Москвы А. В. Квитчастый рассказал, что современная психология располагает большим количеством данных, свидетельствующих о наличии связи между измененными состояниями сознания и раскрытием творческого потенциала. Он отметил особую роль гипноза в стимуляции психологических условий различных видов творчества, в том числе театрального искусства. С точки зрения психологической науки, когда актер вживается в роль, возникает феномен диссоциации с собственным «я»: образ мышления и восприятия себя и окружающих изменяется в результате аутосуггестии (самовнушения). Другими словами, актер отстраняется от собственной личности и начинает ассоциировать себя с совершенно иной, иллюзорной личностью. То же самое происходит с индивидом в ходе гипнотического сеанса: в результате гетеросуггестии — внушения, осуществляемого гипнологом, — человеку транслируется мысль о том, что он становится кем-то другим. Важно также, что гипнабельность, как уникальная способность индивида входить в гипнотический транс и испытывать на себе различные эффекты данного состояния, равно как и мастерство актера, тесно связана с развитием высших психических функций: памяти, мышления, воображения и речи. Все вышесказанное позволяет предположить, что гипноз может служить одним из инструментов развития творческих способностей актеров. К сожалению, данная проблема редко оказывается в фокусе исследователей, однако немногочисленные эмпирические работы подтверждают правомерность этой гипотезы.

Ведущий научный сотрудник и руководитель научной группы системной психофизиологии НИИ нормальной физиологии имени П. К. Анохина А. В. Ковалева в своем выступлении «Современные подходы к оценке и коррекции психического состояния актера» представила актуальные методы диагностики психических состояний человека, в том числе измененных состояний сознания (например, медитация), и продемонстрировала связь между психической сферой и физиологическими изменениями в организме, которые можно измерить объективными аппаратными методами. Особое внимание она уделила теме стресса и коррекции стресс-индуцированных состояний, подчеркнув, что современная наука располагает надежными технологиями, такими как тренинги с биологической обратной связью (БОС). БОС-тренинги представляют собой инструмент, позволяющий человеку самому или с помощью специалиста обучиться управлять выбранным физиологическим параметром с целью его изменения в нужном направлении.

Подобные технологии могут применяться в ситуациях страха сцены, экзаменационного стресса и повышенной тревожности в любых других ситуациях, для развития навыков саморегуляции.

Научную дискуссию продолжил В. А. Нижельской, арт-директор Ryutsu Keizai University (г. Токио). Его доклад «Физиологические подходы к исследованию педагогических проблем обучения актера» был посвящен высшей психической функции — творческому мышлению, которое проявляется в двигательной активности тела и выразительном движении. Целью своего исследования он поставил фиксацию в графическом и цифровом формате выразительного движения, а также выявление пространственно-временных критериев количественной оценки выразительности. Он продемонстрировал запись эксперимента, в котором приняли участие трое добровольцев, обладающих разным уровнем актерской подготовки. В результате исследования была представлена структура выразительного движения в графическом и цифровом формате, что позволило произвести расчеты пространственно-временных показателей и дать объективную количественную оценку качеству выразительности движений участников эксперимента. Было установлено, что выразительные движения возникают при интеграции следующих компонентов: двигательные способности и двигательный опыт, образ движения, пластически выразительная структура построения движения. Кроме того, выразительные движения затрагивают глубинные психологические функции: воображение, творческое мышление, эмоциональный контроль и т. д.

Естественно-научную тематику конференции продолжила Е. Л. Сергиенко, доцент кафедры философии, истории и теории культуры Театрального института имени Бориса Щукина. В докладе «Развитие энергетического ресурса студента-актера: проблемы и перспективы» она отметила, что сценическая деятельность требует от актера динамического состояния готовности к творчеству — напряжения духа, эмоциональной наполненности, максимального расхода энергии, способности становиться в спектакле источником «света психического». Специфика актерского ремесла предполагает противоположно направленные проявления — спонтанность и самоконтроль, которые, взаимно обогащаясь, являются подлинным источником излучения в актерской игре. Психическую энергию актера также пополняет переживание удовлетворенности от выполняемой деятельности. Энергетический потенциал человека как системное свойство формируется и проявляется при постоянном взаимодействии с другими людьми. Вместе с тем психологически сложные условия профессиональной актерской деятельности создают барьеры для развития психофизического и энергетического потенциала актера. Проблема энергии студентов-актеров заключается не только в ее количестве, но и в умении эффективно моделировать ее в условиях сценического пространства, грамотно использовать при переходах от покоя к активным действиям. Владение техниками тела — не достаточное, но необходимое условие управления энергией. Навыки «совладающего поведения», эмоционально-волевой регуляции определяют профессиональную готовность студентов-актеров к профессии.



Фото 3. Е. В. Казакова проводит «Практический класс по хатха-йоге: восстановление психофизического баланса актера как способ подготовки к репетиционному и сценическому процессу» для студентов 3-го курса мастерской Ю. Н. Бутусова © Пресс-служба Российского института театрального искусства — ГИТИС / E. V. Kazakova conducts a master class “Practical class on Hatha Yoga: Restoring the psychophysical balance of an actor as a preparation for the rehearsal and stage process” with students of the workshop of Yu. N. Butusov © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Психологическое сопровождение театрального образовательного процесса способствует формированию и развитию такой готовности.

После перерыва ведущим конференции стал М. Л. Фейгин, доцент кафедры режиссуры драмы ГИТИСа. Он представил ученому собранию независимого исследователя, инструктора хатха-йоги (УТТС-200), преподавателя актерского мастерства и искусства речи Е. В. Казакову (фото 3), которая в докладе «Становление и проявление творческой энергии для развития актерского потенциала» сосредоточила свое внимание на теоретическом и практическом исследовании взаимодействия актера и зрителя, актера и роли, актера и самого себя как личности. Здесь, считает она, внимание должно уделяться йоге как одному из инструментов и проводников между творческой и реальной жизнью.

При подготовке к конференции она использовала работы представителей классической театральной школы и тех, кто уже стал классиком, в том числе Г. Товстоногова, Е. Грозовского, П. Брука. Автор доклада отметила, что понятие «целостность актера» играет важную роль как в профессии, так и в личной жизни. Медитация, йога, творческая гигиена, рефлексия, стремление к вечному «я» и вопросы нравственно-этической составляющей также становятся ключевыми факторами при формировании энергии, духа и материи. Актер является отражением поступков, страстей, желаний, помыслов зрителя, человека. Актерская природа в полной мере проявляет себя на сцене, во время действия, и важно, чтобы в ходе этого процесса был установлен энергетический контакт, основанный на чувственности, триггерах, саморефлексии.

Тему йоги развил А. В. Кургузов, доцент кафедры истории, философии и литературы ГИТИСа. В своем докладе «Философия систем йоги — истоки, принципы и практическое применение в актерском искусстве» автор подчеркнул необходимость понимания особенностей разных направлений йоги

и множества разнообразных техник медитаций, постановки дыхания, физических упражнений и жизненных принципов для оценки влияния на профессиональную подготовку артиста. Кроме популярной хатха-йоги и ее многочисленных разновидностей существует множество других типов йогических практик, зачастую не похожих на хатха-йогу и внешне, тем более внутренне. Изначально йога представляет собой не гимнастику, а выстраивание своего пути к постижению верховной личности Бога. Йога — путь к Богу, и он может быть пройден по-разному. Из множества разновидностей особо выделяются карма-йога, гьяна-йога, санкхья-йога и бхакти-йога. Каждая из них в отдельности и все вместе они могут использоваться в практике актерской деятельности. С базовыми текстами йогических методов в тогда еще весьма несовершенных переводах российское творческое сообщество познакомилось на рубеже XIX–XX веков. Карма-йога — это йога повседневной деятельности, посвященной некоему выбранному принципу. Каждое действие актера, даже самое простое, должно быть осознанным и продуманным. Гьяна-йога — это йога знания, смысл которой заключается в накоплении навыков, знаний, методик, практик, а также в стремлении максимально широко охватить опыт и знания человечества. В гьяна-йоге нет лишних знаний. Санкхья-йога — это особые практики размышления о различных аспектах Бога. Бог — это одновременно безличный Брахман, для достижения которого следует максимально отказаться от собственной личности; Параматма — сила жизни всего, нас окружающего; и Бхагаван — личностное воплощение Бога, которое испытывает эмоции по отношению к человечеству. Бхакти-йога — йога преданности, она считается высшей формой йоги, позволяющей, например, актеру ощутить эмоциональную связь со зрителями и вообще всем миром.

Доцент кафедры истории, философии и литературы ГИТИСа Э. В. Захаров в своем докладе «К. С. Станиславский о значении образования для артиста» поднял важную тему необходимости постоянного саморазвития актера. По мере формирования Московского художественного театра К. С. Станиславский неуклонно повышал требования к профессиональным способностям артиста. Его теория представляет собой высокоорганизованную систему, в центре которой — постоянная строгость артиста к самому себе. Причем ориентиром в этом процессе являлся он сам, беспощадный к собственным недостаткам. С течением времени его требования подводили к суждению о невозможности личного творчества на сцене — таков был суровый приговор самому себе. При этом реформатор театра ратовал за необходимые условия становления профессионального мастерства актера — образование и воспитание, так как с этих азов начинается становление художника. Высокая миссия артиста утверждается в его благотворном влиянии на сознание публики, и для этого нужно быть «образованным и развитым человеком». Интеллектуальный уровень профессионала сцены должен соответствовать мастерству современных драматургов: Ибсена, Гауптмана, Чехова и Горького. К. С. Станиславский подчеркивал гармоничное соотношение в личности артиста тонкости интеллектуальных знаний с художественным мировосприятием. Уровень актера

отражает результаты его напряженного аналитического подхода к разбору шедевров мировой драматургии. Этим обосновывается личная ответственность артиста за точное донесение до публики идей гениальных драматургов.

Педагог и аспирант Российского государственного института сценических искусств К. М. Стрелец продолжила основную тему конференции. В докладе «Индийские и европейские составляющие йоги XX–XXI веков» она обратилась к истории: как система упражнений для физического и духовного самосовершенствования йога возникла в глубокой древности в Индии, однако европейская йога, какой ее знает современный человек, сформировалась на рубеже XIX–XX веков. В настоящее время в европейской культуре существует более пятидесяти стилей йоги, каждый из которых базируется на одном из шести классических видов йоги. Возникает вопрос: как отделить коммерциализованный продукт рынка услуг от духовной практики целостности и самосовершенствования? Для этого необходимо проследить путь ассимиляции восточной практики на Западе, определить современную формообразующую методологическую структуру науки о йоге и сформулировать понятие современной йоги, которая далека от того, какой эта практика была изначально. К. М. Стрелец представила анализ индийской йоги, ее культурное переосмысление Западом и ее восприятие в современном образовательном процессе воспитания актеров драматического театра.

В докладе ведущего специалиста научного отдела ГИТИСа и научного сотрудника отдела «Музей-квартира М. М. Плисецкой» ГЦТМ имени А. А. Бахрушина В. С. Пильгун «Проекционный театр С. Б. Никритина: программа актерского тренинга» сообщалось о малоизвестных фактах театрального авангарда. С. Б. Никритин, наделенный различными талантами, был создателем теории проекционизма, группы «Метод», Проекционного театра и особой методологии актерского тренинга. Акцент в деятельности театра был им сделан на обучении актера нового типа, пригодного для абстрактного театра. Программа воспитания актера была интердисциплинарной и включала в себя несколько авторских курсов Никритина, построенных в контексте научных тенденций того времени. У Соломона Борисовича было совершенно новое понимание специфики выразительных средств актера, он разрабатывал такие компоненты техники актера, как движение, голос и акустика в новом их качестве. В театре Никритин выступил в роли идейного руководителя, режиссера, драматурга и теоретика в области актерской техники. Его театральный проект формировался на протяжении пяти лет, и главным выразительным средством его театра стал актер. В докладе автор пыталась проследить связь театральной режиссуры с традициями Востока, сходства экспериментального актерского тренинга с учением К. С. Станиславского, а также встроить театральные опыты Никритина в театральный контекст начала XX века.

Завершил заседание первого дня конференции заведующий кафедрой театрального искусства и сценической речи Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ) Э. Е. Манзарханов. В своем докладе «Этика Станиславского и системы нравственных норм в восточных учениях и практиках» он провел параллель между этикой Станиславского и этическими

нормами и правилами, принятыми в различных духовных учениях и практиках Востока. Э. Е. Манзарханов отметил необходимость следовать этике как важнейшее условие для освоения своего пути актером не только в творчестве, но и в изучении методов и методик энергетических практик восточных систем. Правила и нормы, изложенные в этике К. С. Станиславского, являются неотъемлемой частью его системы, этические позиции которой, в свою очередь, совпадают с нравственными принципами различных духовных систем и учений Востока. Таким образом, ученик, знакомясь с тренингами из различных восточных практик, должен строго следовать указанным этическим нормам, только тогда он сможет освоить и применить эти практики в своей профессиональной деятельности. В качестве примера автор доклада привел ряд упражнений из различных восточных систем, указывающих на прямую связь этических воззрений с освоением и развитием энергетического потенциала человека, которые могут быть особенно ценными для актера.

Второй день конференции открыл М. Л. Фейгин и передал слово старшему научному сотруднику сектора искусства стран Азии и Африки ГИИ и доценту кафедры зарубежного театра ГИТИСа Е. Б. Морозовой. Из ее доклада «Концепция “реализм” в контексте формирования нового типа театра в Японии в начале XX века» присутствующие узнали, что рубеж XIX и XX веков был для Японии периодом активного знакомства с западной цивилизацией, что проявилось в самых разных областях общественной жизни и дало толчок к становлению театра европейского типа, получившего название «сингэки» («новая драма»). Наиболее ярким идеологом новой театральной философии, именно в стиле русского психологического театра, был Осанаи Каору. Его приезды в Россию в 1912 году и в Советский Союз в 1927-м, личное знакомство с К. С. Станиславским и присутствие на репетициях в МХТ во многом определило принятие японцами системы Станиславского. Спектакли, поставленные Осанаи Каору по «режиссерским дневникам», привезенным из Советского Союза, кардинально повлияли на изменение актерской традиционной школы игры. Происходил процесс обучения новой исполнительской технике, основанной на реализме сценического выражения, формировалась новая генерация японского актера. Переход к новой драме и к иным способам исполнительского мастерства японцами был воспринят «по-японски», в контексте традиционных методов познания: новое знание стало восприниматься как строгий канон. Таким образом, новый этап японского театрального искусства не только дал возможность театральным деятелям с обеих сторон по-новому осмыслить меняющуюся реальность, но и позволил создать собственный тип психологического театра, соединив законы русского театра с японской эстетикой.

Следом выступил Буйян Абул Башер МД Зиаул Хок, доцент факультета театральных и исполнительских исследований Университета Дакки (Бангладеш) и соискатель кафедры истории зарубежного театра ГИТИСа. В докладе «Система К. С. Станиславского и техника традиционного театра в спектаклях “Театра корней” в Бангладеш: поиск нового стиля» он рассмотрел систему К. С. Станиславского как один из путей создания контрмодуса актерского действия в театре постколониальной культуры. Английские переводы книг

К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» и «Работа актера над собой» впервые появились в Восточном Пакистане в конце 1960-х годов. Тогда же были предприняты первые попытки использовать элементы системы в практике театра. В 1998 году система Станиславского вошла в основу обучения актеров на факультете театра и музыки Университета Дакки. В начале 1990 года в Бангладеш возник «Театр корней», который отвергал все западные театральные практики и бросал вызов основам реалистического театра. Исследуя принципы народного театра, театральные деятели выступили за возрождение исполнительской техники традиционного театра, создав контрмодус актерской игры. Результатом этого подхода стал «гибридный театр», ассимилирующий систему К. С. Станиславского с традиционным театральным искусством Бангладеш. Таким образом, система К. С. Станиславского стала основой для нового стиля актерской игры, возникшего в процессе создания «гибридных форм» театра.

Следующий доклад «Учебное пособие В. А. Ильева “Когда урок волнует” (театральная технология в педагогическом творчестве): к размышлению о роли визуальности в образовательном процессе» был представлен в онлайн-режиме двумя коллегами из Пермского государственного института культуры — деканом факультета культурологии и социально-культурных технологий Д. В. Горюновым и доцентом кафедры гуманитарных дисциплин К. В. Загородневой. На примере учебного пособия профессора Пермского государственного института культуры В. А. Ильева «Когда урок волнует» (Пермь, 2008) они рассмотрели взаимодействие метода «физических действий» К. С. Станиславского и визуального материала. Наряду с обширным теоретическим материалом в учебном пособии присутствуют практические упражнения: «Фотограф», «Картинная галерея», «Зримые картины» и ряд других. Соединяя визуальное и словесное как в педагогическом творчестве, так и в учебном пособии, В. А. Ильев постоянно апеллирует к системе К. С. Станиславского и к его утверждению «понять — значит почувствовать».

Профессор НИУ ВШЭ и кафедры истории, философии и литературы ГИТИСа Е. Н. Пенская в докладе «Восточные мотивы в репертуаре театров-кабаре Серебряного века» предприняла попытку интерпретации и трансформации восточных сюжетов в театрах малых форм в России в период 1910–1920-х годов. Она рассмотрела художественные практики постановок и рецепции восточной темы в Театре миниатюр на Троицкой, в «Бродячей собаке», в «Кривом зеркале», а также проанализировала причины провала пародийной реконструкции восточных мотивов на сцене. Вместо подлинного Востока получалась подслащенная олеография, напоминавшая этикетки парфюмерных изделий с «восточными картинками» или восточные безделушки, которые производили в те годы модные германские фирмы.

Доклад начальника научного отдела и доцента кафедры истории, философии и литературы ГИТИСа Е. В. Шахматовой «Ориентальная линия в творчестве Н. Евреинова» был близок по теме к предыдущему. Пытаясь понять причину широкого увлечения Востоком на рубеже XIX и XX веков, она отметила, что кризис ментальности выявил острое противоречие между рационалистической

картиной мира эпохи Нового времени и новейшими течениями в искусстве. Поворот к Востоку становился своеобразной формой протеста против прагматизма западной культуры. Круг философов, писателей, художников, композиторов, режиссеров конца XIX — начала XX века, которые испытали в той или иной степени серьезное тяготение к философии и искусству Востока, был достаточно широк. Н. Евреинов оказался среди тех режиссеров Серебряного века, которые с большим интересом исследовали эстетику восточного театра. Для первого представления театра «Кривое зеркало» в 1910 году Н. Евреинов предложил свою инсценировку сказки Магомада эль Бафи «О шести красавицах, не похожих друг на друга», которая была включена в мадрасское издание «Тысячи и одной ночи». Музыка и либретто были написаны им же. Далее последовала постановка «Сумурун» (1911) как диалог с М. Рейнхардтом, поставившим эту пантомиму на сцене театра Каммершпиль годом ранее. В 1913 году Евреинов обратился к американской пьесе Г. Бенримо и Дж. Хазлтона по мотивам традиционного китайского театра «Желтая кофта», которая успешно завоевывала европейские подмостки, а в России была поставлена почти одновременно А. Таировым в «Свободном театре». Завершает восточный цикл «Карагёз» (1916) — инсценировка Н. Евреинова турецкого народного театра. Яркие краски живописных костюмов, символизм действия, выразительность пластики, ассоциативность предметов, мгновенно преобразующихся в результате игры актеров, — все это Н. Евреинов активно использовал в своей режиссерской практике.

Продолжил тему Востока в репертуаре русского театра Серебряного века ведущий научный сотрудник научного отдела ГИТИСа А. Г. Колесников докладом «Ориенталии русской музыкальной сцены на рубеже XIX–XX веков». Он сообщил, что репертуар музыкального театра России издавна содержал в себе сочинения на темы Востока. Взаимодействие музыкального театра с духовными реалиями восточной культуры шло, как правило, двумя общими путями, такими как декоративизм и глубинное постижение. Орнаментальный характер спектаклей превалировал над процессом философского погружения в материал Востока. Жанры музыкальной сцены, в которых воплотилась приверженность Востоку, были разнообразны — от живописной миниатюры, одноактного балета или концертного номера до масштабного многоактного сценического полотна. Каждый из жанров и видов музыкального сценического искусства адаптировал в своих средствах, присущей им эстетике и поэтике свое понимание восточных традиций. Самыми распространенными средствами реализации замысла были прямое заимствование восточных мотивов и их сценическая интерпретация. А. Г. Колесников на примере конкретных спектаклей коснулся вопросов семантики, моды, рецепции и эффектного театрального жеста.

После перерыва ведение конференции перешло к профессору ГИТИСа А. А. Бармаку, который предоставил слово доценту кафедры вокального искусства Волгоградской консерватории имени П. А. Серебрякова Ю. С. Скворцовой. В ее выступлении «Тренинг актерской психотехники как духовная практика» отразилось понимание особенностей развития актерского тренинга в отечественной театральной школе на фоне активно изучаемого влияния йоги на становление системы К. С. Станиславского. Прослеживая исторические

параллели в изучении энергетике актера, она говорила об успешном опыте использования восточных практик современными режиссерами.

Профессор Государственного института русского языка имени А. С. Пушкина и Высшего театрального училища (института) имени М. С. Щепкина Г. В. Якушева удивила присутствующих неожиданной темой своего доклада — «Прана в драматургии А. П. Чехова» — и вызвала бурную дискуссию. По ее мнению, «прана» (жизненная сила) в драматургии А. П. Чехова смещает традиционный акцент с результатов действия на его причины, и в этом заключается отступление от основополагающего принципа прагматичного Запада («В начале было дело» — И. В. Гёте, «Фауст») в сторону аналитически мыслящего и созерцательно-психологизирующего Востока, а также углубление ибсеновской «драмы идей» принципами «вчувствования», метемпсихоза, миманса, сансары и др. Тем самым под влиянием актуальной на рубеже XIX–XX веков древнеиндийской этики и эстетики метод А. П. Чехова фактически воплощает востребованные системой К. С. Станиславского задачи так называемого сверхсознания (надсознательного уровня психической активности) в сфере экспериментальной психологии («Вишневый сад», «Три сестры»).

Доцент кафедры истории, философии и литературы ГИТИСа Т. Л. Скрыбина продолжила своим докладом «Восток и Русь в прозе И. А. Бунина» тему Востока в литературе Серебряного века. Она сообщила, что И. А. Бунин, как и многие другие представители этой эпохи, искал на Востоке истоки мировой культуры, первоосновы человеческого общества. Совершив путешествие на Цейлон и в Индию, писатель глубоко впитал некоторые элементы восточной духовности: представление о прапамяти, связующей человека со вселенной, мысль о вечном перерождении, стремление разомкнуть привычные рамки бытия и выйти из цепи существования, буддистскую идею смерти как освобождения. Кармическое воздаяние, эрос и нирвана — основополагающие факторы художественного сознания Бунина. В рассказах «Город Царя Царей», «Братья», «Отто Штейн» он оригинально писал о Востоке, проникая в реальный, а не вымышленный, как у многих его современников (А. Блок, Н. Гумилев), мир восточного человека. При этом навеянное восточной философией и культурой понимание мира накладывалось у Бунина на описание жизни русской провинции (рассказ «Чаша жизни»), Москвы как древней столицы («Чистый понедельник»), русского характера («Жизнь Арсеньева», «Сны Чанга»). Восток и Русь соприкасаются в произведениях Бунина определенными гранями, наследуют нечто от древних циклов становления человечества.

Финальный доклад в онлайн-режиме из Лозанны представила доцент кафедры режиссуры драмы и руководитель магистрантов заочного отделения Калининградского филиала РГИСИ М. Б. Даксбури-Александровская — «Антропологический подход к практике тренинга актерской психотехники в Театральной школе Тантюрерьи города Лозанны 2000–2018 гг.». М. Б. Даксбури-Александровская рассказала, что поиски истоков тренинга актерской психотехники, начиная с 1989 года в мастерских ЛГИТМиКа Г. А. Товстоногова и А. И. Кацмана, привели ее в итоге в Европейскую театральную школу Тантюрерьи, где с 2000 года она сотрудничала с мастерами актерского тренинга на базе йоги «телесная экспрессия»

(*l'expression corporelle*, Armand Dalaoel), на основе тренинга Е. Гротовского «импровизация» (*l'improvisation*, Gustavo Frigerio) и «вокального тренинга» (*l'expression vocal*, А. Talamonty). Ее собственные тренинги по «методу физических действий» К. С. Станиславского, «биомеханике» Вс. Э. Мейерхольда, «эвритмии» Р. Штейнера и М. Чехова позволили органично вписаться в антропологическое направление исследований восточно-европейских и африканских техник, разрабатываемых в Лозаннском университете (UNIL) антропологическим факультетом при участии таких персон, как Марко Мотта, Ив Эрап, Андер Шоль, Жозефин Штеблер, Базиль Деспланд и др. Переводы книг по театральной антропологии Э. Барбы «Бумажное каное», «Словарь театральной антропологии» и «Тайное искусство исполнителя», искусствоведческая диссертация «Комплексная тренировка психофизического аппарата актера», издание книги «Профессиональная подготовка актера в пространстве Евразийского театра XXI века» и руководство выпускными квалификационными работами китайских магистров РГИСИ 2020 года — все это убедило ее в верности выбранного пути не только на практике, но и в теории.

Доклад М. Б. Даксбури-Александровской завершился демонстрацией учебного фильма «Методы тренировки психофизического аппарата актера в процессе обучения и в работе над спектаклем», представляющего собой запись проведенных ею занятий со студентами.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шахматова Елена Васильевна — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, философии и литературы, начальник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6159-7280

ABOUT THE AUTHOR

Elena V. Shakhmatova — D. Sc. in Philosophy, Cand. Sc. in Art Studies, Associate Professor of the Department IFLI, Head of the Scientific Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6159-7280

Статья поступила в редакцию: 15.11.2022

Отредактирована: 24.12.2022

Принята к публикации: 10.01.2023

Received: 15.11.2022

Revised: 24.12.2022

Accepted: 10.01.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шахматова Е. В. Становление системы К. С. Станиславского в контексте эпохи Серебряного века: влияние Востока // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 196–209.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-196-209

FOR CITATION

Shakhmatova E. V. The formation of K. S. Stanislavsky's system in the context of the Silver Age Culture: Influence of the East. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 1, pp. 196–209.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-196-209