

■ УДК [792.54:782.1](511.12):792.071.2.028 ЛАНЬФАН М.

Лі ДженьСін, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

ТЕАТРАЛЬНА СИСТЕМА МЕЙ ЛАНЬФАНА ТА ЇЇ ОЦІНКА ВИДАТНИМИ ДІЯЧАМИ СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА

Розглянуто творчість видатного китайського артиста і театрального діяча Мей Ланьфана. Проаналізовано його художні досягнення в контексті специфічних ознак жанру Пекінської опери. Подано узагальнюючу оцінку нововведень, котрі митець вніс до т. зв. Школи Мея – унікальної східної системи театрального виконання, що разом з російською школою К. Станіславського і німецькою системою Б. Брехта увійшла до переліку основних світових театральних систем. **Ключові слова:** Мей Ланьфан, театральні системи, Пекінська опера, видатні діячі мистецтва ХХ ст., культурний діалог «Схід-Захід».

Ли ДженьСин, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ТЕАТРАЛЬНАЯ СИСТЕМА МЭЙ ЛАНЬФАНА И ЕЕ ОЦЕНКА ВЫДАЮЩИМИСЯ ДЕЯТЕЛЯМИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

Рассмотрено творчество великого китайского артиста и театрального деятеля Мэй Ланьфана. Проанализированы его художественные достижения с учетом специфики жанра Пекинской оперы. Дана обобщающая оценка нововведений, которые артист-педагог внес в так называемую Школу Мея – уникальную восточную систему театрального исполнения, которая вместе с русской школой К. Станиславского и немецкой системой Б. Брехта вошла в перечень основных мировых театральных систем.

Ключевые слова: Мэй Ланьфан, театральные системы, Пекинская опера, выдающиеся деятели искусства ХХ ст., культурный диалог «Восток-Запад».

Li Zhenxing, Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Khatkiv

THE TEATRICAL SISTEM OF MEI LANFANG AND ITS ASSESMENT BY FAMOUSE ART WORKERS

The creative work of the great Chinese artist and theatrical figure Mei Lanfang has been explored through analysis of his artistic achievements, while taking into account the specifics of the Beijing opera genre. There has been given the summarized assessment of innovations, which the actor and teacher introduced to the so-called School of Mei — the unique eastern system of theatrical performance, which together with

the Russian school of Stanislavsky and German system of Brecht has been included into the list of the world's major theatre systems.

Key words: Mei Lanfang, theatrical systems, Beijing opera, famous art workers, East-West cultural dialogue.

Постановка проблеми. Видатний китайський артист і театральний діяч Мей Ланьфан (1894–1961) народився в родині артистів пекінської й куньшаньської опери, навчався театального мистецтва з дитинства і здобув популярності серед чотирьох артистів амплуа «данін» – чоловіків, котрі виконують жіночі ролі. Завдяки творчим досягненням ще за життя Мей Ланьфан став легендою. Він неодноразово організовував гастролі труп Пекінської опери, щоб ознайомити глядачів з китайською культурою. До 1949 р. він виступив у Японії, США і СРСР, де спектаклі за його участі мали надзвичайний успіх. У Москві та Ленінграді (1935) спектаклі Мей Ланьфана відвідали і високо оцінили видатні діячі театру та кіно: Вс. Мейерхольд, О. Таїров, С. Третьяков, К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, С. Ейзенштейн, Е. Г. Крег, Б. Брехт та ін. Мей Ланьфан став почесним доктором Університету Південної Каліфорнії і коледжу Помони. Американська преса у зв'язку із цим стверджувала, що «Мей Ланьфан руйнував межі між Сходом і Заходом» [2, с. 34]. Отже, актуальність дослідження викликана необхідністю підтвердити або спростувати це визначення його творчості на сучасному історичному етапі розвитку театру .

Аналіз останніх публікацій з теми дослідження. Останнім часом ім'я Мей Ланьфана призабуте, його не часто згадують у науковій літературі. Відомі радянські митці С. Юткевич, С. Образцов, котрі відвідали КНР у 1950-х рр., докладно розповідали про особливості традиційного китайського театру стосовно його народності, що було принциповим для радянської ідеології. Пізніше у зв'язку з подіями «культурної революції» у КНР посилення на цю тему зникли або були політично заангажованими. Цитувалися лише висловлювання радянських митців 1930-х рр. про гастролі трупи Мей Ланьфана в Москві та Ленінграді. У 2008 р. китайський режисер Чень Кайге зняв фільм «Мей Ланьфан», проте в широкому вітчизняному прокаті він не міг знайти зацікавленого глядача. Приводом для нової згадки стало святкування 120-річчя митця у 2014 р. З цієї нагоди в Москві (музей ім. О. Бахрушіна) відбулася виставка «Мей Ланьфан та радянський театр» і надруковано в російській пресі немало ретроспективних публікацій. В Україні активне творчість Мей Ланьфана останнім часом активно не вивчалася.

Мета статті — проаналізувати творчість видатного китайського артиста й театального діяча Мей Ланьфана в контексті його художніх досягнень та специфічних ознак вистав Пекінської опери, що

є істотним для української фольклористики, мистецтвознавства та культурології.

Виклад основного матеріалу дослідження. Початок ХХ ст. позначився змінами в китайському суспільстві й мистецтві. Діяла група радикалів, що пропагувала переорієнтацію на Захід і відмову від традиційного театру.

У 1915 р. Мей Ланьфан створив власну трупу, а в 1918 р. переїхав до Шанхая. Цей період характеризується творчим підйомом митця. Він вдосконалює майстерність, створює нові образи, формуючи унікальний напрям Пекінської опери. 21 квітня 1919 р. Мей Ланьфан з трупою поїхав на свої перші гастролі в Японію, де трупа не лише продемонструвала вистави, але й мала можливість ознайомитися з японським сценічним мистецтвом, а саме з театром но та кабукі. Це виявило певні відмінності й окремі паралелі між японським і китайським традиційним театром.

У 1930 р. в Америці Пекінську оперу вперше показали західному глядачеві, для котрого вона стала принципово новим видовищем.

Зауважимо, що Пекінська опера кардинально відрізняється від європейського оперного жанру. Вона походить від циркових вистав епохи династій Цинь і Хань, розвиваючись і доповнюючись новими елементами за часів династій Тан і Сунь. Отже, перші вистави Пекінської опери створені ще до нашої ери. Китайський дослідник Лу Тянь у статті «Символічна мова Пекінської опери» зазначає: «...в цілому сучасний театр постав на основі трьох різних шкіл: Станіславського, що стверджує реалізм, Мей Ланьфана, видатного китайського актора, котрий уважав, що театр повинен передавати суть реального світу, і Б. Брехта, який поєднав реалістичні засади системи Станіславського й символічні постановочні принципи Мей Ланьфана» [4].

Лу Тянь пояснює, що Пекінська опера, як форма драматичного мистецтва, є складовою культурної спадщини Китаю. У ній сюжет, персонажі, дія та сценічне оформлення визначаються виключно за допомогою гри та співу виконавців. Ця своєрідність породжує багатогранніші форми сценічного мистецтва, ніж опера, балет або драматична вистава. Майстерне поєднання співу й акторської гри, декламації і прийомів акробатичної техніки та боротьби, музичного супроводу та сценографії має на меті не стільки відтворити, скільки символічно відобразити реальне життя.

Пекінський театр культивує дві категорії сценічної умовності, наполягає дослідник. «Перша, метонімічна, чітко дотримує певної встановленої манери руху. Наприклад, актор танцює з веслом у руках, таким чином показуючи, що пливе в човні, і глядачі миттєво це розуміють, хоча жодного човна на сцені немає. Друга категорія не

передбачає використання реквізиту. Характери персонажів зазвичай передаються за допомогою умовностей. Глядачі легко впізнають характер того чи іншого героя за його гримом. Костюми у виставах Пекінської опери — це, по суті, типізований варіант старовинного одягу, змодельованого відповідно до естетичних вимог вистави. Таким чином, характери персонажів, їхні внутрішні переживання, сюжетна лінія, загальна атмосфера вистави – усе передається за допомогою сформованих чітких канонів» [4].

Один з них — виконання чоловіками жіночих ролей. Саме це напрочуд переконливо і вправно демонстрував Мей Ланьфан. Його виконання було не звичайним відтворенням прийомів травестійності, розповсюдженим у світовому театрі та спрямованим на достеменне відтворення жіночої характерності. Виразальні засоби зумовлені традиціями Пекінської опери та відтворювалися специфічними засобами пластики, міміки, фальцетного співу, символічним вбранням. Це розвивало амплу травесті з копіювання вдачі жінок до рівня високого мистецтва.

Тому на гастролях у США 1930 р. виконання жіночих ролей чоловіками не викликало очікуваного психологічного відторгнення. Відгуки свідчили про найпалкіші оцінки виконання жіночих ролей у такому незвичайному екзотично-травестійному вигляді. Глядачі побачили в них «сутність жіночих якостей», «китайські уявлення про вічну жіночність». Театральні критики й оглядачі порівнювали постановки Мея зі спектаклями, що демонстрували в той період американські театри. «Реалістичності» американського театру протиставлялася символічність китайських постановок, причому остання багатьом була цікавішою.

Мей Ланьфан зустрівся з багатьма діячами театру й кіно США, одним з них став Чарлі Чаплін. Їм поталанило обмінятися думками стосовно творчості кожного. Мей зазначив, що, переглядаючи німе кіно за участі Ч. Чапліна, він «навчався, як можна висловити щирі почуття персонажа через рухи. Чаплін водночас був зацікавлений технікою виконання ролей коміка (чоу) й розпитував про це Мея» [2, с. 34]. Пізніше Мей Ланьфан і Чаплін зустрічалися у м. Гонконг як друзі та колеги.

Загалом гастролі в США дещо змінили образ китайської людини у свідомості американців. Подібне відбулося й під час подорожі до СРСР, але на інших соціальних і політичних засадах. У 1932 р. встановлено дипломатичні відносини між гоміньданівським Китаєм і СРСР, що дозволило відновити й культурні зв'язки між державами. Труппа Пекінської опери, очолювана Мей Ланьфаном, виступила послами

доброї волі. На одній з вистав був присутній Й. Сталін, що засвідчувало важливість візиту на державному рівні.

Як і під час гастролей до США, висловлювалися побоювання в тому, що радянська публіка не зможе належним чином сприйняти виконання жіночих ролей чоловіками. Так, популярний у СРСР завдяки марксистським поглядам, письменник Лу Сінь, говорив про нерозуміння пересічною людиною подібних вистав, «феодальність» першоджерел Пекінської опери.

Але захоплені відгуки висловлювалися протягом усіх гастролей 1935 р. Найбільшої популярності пекінська опера набула саме в середовищі культурних діячів — працівників театру й кіно, оскільки була для них зрозумілішою. Окрім того, для багатьох митців це видовище було ностальгійним, оскільки давало привід згадати про вільний і поетичний театр, котрий «вичавив» зі сцени т. зв. «метод соціалістичного реалізму».

Особливості сценічного стилю театру Мей Ланьфана полягають також і в справжньому збагаченні виражальних засобів сцени. Адже будь-який театр — саме через свою умовність — є театром обмеженим. Але для театру Мей Ланьфана важливі не умовність та не емблематика кольорів, гриму й бутафорії. Театр Мей Ланьфана значно багатший на виразні засоби, інтонації. Його головна виражальна сила — пантоміма, котру Мей Ланьфан віртуозно демонстрував. Його руки, то заховані в рукави, то вивільнені з них, ледь помітними рухами пальців передають щонайтонші відтінки емоцій.

Отже, мистецтво театру Мей Ланьфана багато в чому відрізняється від традиційного, старовинного китайського театру. «Багато ситуацій, рис, образів, психологічних колізій подаються з гостротою й тонкістю, що свідчить про вплив сучасного психологічного театру. Старовинна стилістика феодального театру, боїв з мечами, поєдинків, масок, духів, генералів з сімома прапорами на голові – з'являється в мистецтві Мей Ланьфана в оновленому вигляді. Це надає життєвості і правдивості його мистецтву, яке можна вважати старовинним тільки за формою» [6, с. 234].

Китайський артист і керівник трупі описував мету гастролей у СРСР так: «З одного боку, я хочу представити традиційну китайську оперу за кордоном, з іншого – використовую можливість вивчити зарубіжне театральне мистецтво та збагатити наші традиції» [2, с. 33]. Під час гастролей Мей Ланьфан відвідав немало драматичних та оперних спектаклів і кінопоказів. Тому ця подорож практично перетворилася на унікальний культурний обмін, що сприяв розвитку як східного, так і західного мистецтва.

Після останнього спектаклю в Москві відбулася зустріч Мей Ланьфана із представниками радянського та зарубіжного театру й кіно, під час якої відбувся обмін враженнями від перегляду вистав і обговорювалася можливість застосування східної постановочної та акторської технік у європейському театрі. Ця зустріч й досі є знаковою подією в історії видовищних мистецтв, суттєво змінивши подальший розвиток теорії та практики світового театру, а також підсумувавши попередні виступи китайських артистів за кордоном.

Вс. Мейерхольд зауважував, що «поява у нас театру Мей Ланьфана набагато значніша за своїми результатами, ніж ми це припускаємо. Ми, котрі будуємо новий театр, ще відчуємо надзвичайний його вплив на нас. Багато хто відчує бажання незграбно наслідувати цей театр, брати від нього такі речі, як переступання невидимого порогу, грати на одному килимі «екстер'єр» і «інтер'єр». Говорячи про бажання таких сценічних фантазій, Мейерхольд згадував слова Пушкіна, котрий наполягав: драматичне мистецтво в основі є неправдоподібним» [7, с. 104].

Формулу, якої прагнув Пушкін, Мейерхольд побачив ідеально втіленою в театрі Мей Ланьфана. Цей театр нагадав йому й про культуру очей, мімічної гри та тіла, координацію слова і рухів, головне – про руки. «У нас немало актрис, але я не бачив жодної, котра б передавала те жіночне, що вміє передати Мей Ланьфан. Скільки ж ще огріхів ми б у себе знайшли після порівняння своєї роботи з цими чудовими майстрами! Але зараз ми чітко бачимо, що приїзд Мей Ланьфана буде неймовірно значним для майбутніх доль радянського театру, і знову нам необхідно буде згадувати про кращі заповіді Пушкіна, оскільки ці заповіді тісно «сплітаються» з тим, що реалізовано в роботі Мей Ланьфана» [7, с. 104].

Китайський артист обережно критикував ті негативні ознаки, які спостерігав у радянському театрі. Висловлюючи вдячність за численні слова похвали та глибокі міркування щодо власної трупі, Мей Ланьфан зазначив, що вражений серйозністю та самовіддачею радянських артистів. Але нерідко їхні амбіції проявляються занадто очевидно. Незалежно від того, чи є вони прибічниками «системи» Станіславського або біомеханічного методу або будь-якої іншої школи, вони іноді піддаються спокусі й зображують на сцені лише дії і почуття замість того, щоб зливатися з ними.

Ланьфан це називав «пропонувати себе» і вважав недоцільним, принаймні, у межах традиційного сценічного мистецтва. Це не має нічого спільного зі спостереженнями Б. Брехта, які здаються цікавими, але не безперечними: щоб, як він каже, «дистанціюватися», необхідно спочатку злитися з дією й почуттям. Саме цього бракує російським

акторам, які вирізняються високою технікою і цілеспрямованістю, незалежно від т. зв. школи або стильового напрямку.

Цілком імовірно, що вони намагаються занадто швидко досягти того, що називають «дією», ще не набувши тієї точки опори, з якою можна чинити цю дію. Цієї точки опори не можна досягти за допомогою медитації або теоретичних досліджень, її можна набути тільки завдяки наполегливому й уважному вивченню досвіду видатних майстрів. Лише від учителя до учня, від батька до сина йде дорога до дійсного знання та дійсного мистецтва. Вчитися можна й у чужого, але тільки в разі, коли опануєш саме мистецтво вчитися [3].

На спектаклях Мей Ланьфана в Москві був присутнім також знаменитий німецький драматург і теоретик театру Б. Брехт. Дотримуючи власної теорії «ефекту відчуження», він скептично поставився до співчуваючої реакції більшості глядачів. У роботі «Ефект відчуження в китайському сценічному мистецтві» Б. Брехт порівняв акторську техніку західної та східної шкіл: «На Заході артист робить усе, щоб якомога ближче підвести глядача до зображуваних подій і зображуваного персонажа. З цією метою він примушує глядача емоційно вживатися в нього, артиста, і спрямовує усе своє мистецтво на те, щоб повніше перевтілитися на зображуваний ним персонаж. Якщо таке повне перевтілення артистові вдалося, то на цьому, власне кажучи, і завершується усе мистецтво актора.

Китайський артист не знає цих труднощів, оскільки відмовляється від повного перевтілення. Він свідомо обмежується тільки цитуванням зображуваного персонажа. Йому потрібний лише мінімум ілюзії. Те, що він показує, варто подивитися й людині в нормальному емоційному стані.

Жоден західний артист колишньої школи (за винятком одногодвох коміків) не зміг би продемонструвати елементів свого артистичного мистецтва так, як китайський актор Мей Ланьфан» [1, с. 201].

Отже, спектаклі китайського майстра вплинули на подальший розвиток творчого шляху багатьох режисерів і театральних діячів, а деякі з них згодом називали Мей Ланьфана своїм учителем [2, с. 34]. Це спостерігалось й у повоєнні часи, протягом 1950-х рр. коли артист ще кілька разів приїжджав до СРСР.

Попри те, що в ідеології КНР та рішеннях керівництва її Комуністичної партії введено заборону усіх форм мистецтва, пов'язаних з релігією та імперським минулим, Мей Ланьфан відіграв важливу роль у розвитку традиційного китайського театру. Як впливовий митець, він зміг переконати вождя Мао в тому, що Пекінська опера є життєво важливою для розвитку китайського народу та його культури. Саме завдяки зусиллям Мей Ланьфана традиції китайського театру були

відчутними до середини ХХ ст. та існують нині як зразок національної культурної спадщини.

Висновки. Дослідження творчості та громадської діяльності китайського актора й театрального діяча Мей Ланьфана засвідчило повернення традицій стародавнього китайського мистецтва. У регіональному розумінні позначився процес синтезу театрів Південного і Північного Китаю, тобто поєднання музично-вокального первня та пластичної майстерності акторів. У широкому, світоглядному, розумінні йдеться про початок глобалізаційних, зокрема культурних, процесів. Таким чином, у налагодженні культурних контактів виявлено тенденції розвитку театральної культури, що в умовах тоталітарних держав (КНР, СРСР) не могли активно розвиватися, а серед демократичних європейських країн та особливо в США набули важливих стимулів мистецького оновлення.

Істотною в цьому дослідженні є узагальнююча оцінка нововведень, котрі митець вніс до Школи Мея – унікальної східної системи театрального виконання, що разом із російською школою К. Станіславського і німецькою системою Б. Брехта ввійшла до переліку основних світових театральних систем.

Дослідження допоможе відновити в історичній пам'яті ім'я відомого китайського актора, яке колись знав весь світ, ознайомитися з новаторською творчістю Мей Ланьфана, сформуванню об'єктивніше уявлення про радянський театр 1930-х рр. та долучитися до вивчення актуальних проблем світового театрального процесу.

Список використаних джерел

1. Брехт Б. О театре. Перевод В. Неделина и Л. Яковенко / Б. Брехт. — Иностран. лит. — 1960. — 342 с.
2. Завидовская Е. Мэй Ланьфан в Советском Союзе (1935) / Е.Завидовская // Институт Конфуция. — Ноябрь 2014. — Выпуск 27. — № 6. — С. 32–34.
3. Заключительное слово Мей Ланьфана на собрании в Москве 14 апреля 1935 года, во Всесоюзном обществе по культурным связям с заграницей [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/23-25.pdf>. — Загл. экрана.
4. Лу Тянь Символічна мова Пекінської опери [Електронний ресурс] / Лу Тянь. Режим доступу: <http://waking-up.org/mystectvo/simvolichna-movarekinskoji-operi/?lang=uk>. — Назва з екрана.
5. Мэй Ланьфан. Сорок лет на сцене: Записки Цзы-Чуаня. Пер. с кит. / Лань-фан Мэй.— М. : Искусство. 1963. — 499 с.
6. Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь / А. Пиотровский. — Л. : Искусство, 1969. — 511 с.
7. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. — М. : ВТО, 1978. — 488 с.

References

1. Breht Bertol't. O teatre. Bertol't Breht. Perevod V. Nedelina i L. Yakovenko. M., Inostr.lit., 1960 — 342 S.
2. Zavidovskaya E. Mei Lan'fan v Sovetskom Soyuze (1935) E. Zavidovskaya // Institut Konfuciya. Noyabr' 2014. Vypusk 27.№ 6. — S.32-34.
3. Zaklyuchitel'noe slovo Mei Lan'fana na sobranii v Moskve 14 aprelya 1935 goda, vo Vsesoyuznom obshestve po kul'turnym svyazyam s zagranicej. Publikaciya Larsa Kleberga. Elektronnij resurs <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/23-25.pdf>. Zagolovok z ekranu.
4. Lu Tyan' Simvolichna mova Pekinskoy operi. Elektronnij resurs: <http://waking-up.org/mystectvo/simvolichna-mova-pekinskoyi-operi/?lang=uk> Zagolovok z ekranu.
5. Mei Lan'-fan. Sorok let na scene: Zapiski Czy-Chuanya / Lan'-fan Mei. Per. s kit. M. : Iskusstvo. 1963. — 499 S. 6. Piotrovskii A. Teatr. Kino. Zhizn' /A. Piotrovskii L.: Iskusstvo, 1969. — 511 s. 7. Tvorcheskoe nasledie V. E. Meierhol'da/ Red.-sost. L. D. Vendrovskaya, A. V. Fevral'skii. M.: VTO, 1978. — 488 s.

■ UDC [792.54:782.1](511.12):792.071.2.028 ЛАНЬФАН М.

Li Zhenxing, Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Khatkiv

THE TEATRICAL SISTEM OF MEI LANFANG AND ITS ASSESMENT BY FAMOUSE ART WORKERS

The aim of this work is to analyze the creative work of the prominent Chinese artist and theatrical activist Mei Lanfang through the analysis of his artistic achievements, while considering the specific features of performances at Beijing opera shown on different sides of the globe (in fact in different political camps).

Methodology. The analysis was conducted engaging documentary witness of the epoch, such as the speeches and articles of the prominent figures of the XX century world art including K. Stanislavsky, V. Meyerhold, S. Eisenstein, C. Chaplin, B. Brecht, G. Craig, which demonstrates the scope of polemic issues and their up-to-date, ideological sense.

Results. On the example of the creative and public work of the Chinese actor and theatre worker Mei Langfang the research revealed the fruitful way of retrieval of the traditions of ancient Chinese art. In the regional sense the process of synthesis of Southern and Northern China theatres has been told upon, that is — the merge of music and vocal core and plastic skills of actors. In a broad, philosophical sense it is referred to the beginning of processes of globalization, in particular cultural processes, that generated interest of various international theatre schools in interchanging experiences and developing folk traditions. Thus, in establishing

cultural contacts the trends of development of theatrical culture has been identified. These trends under the conditions of totalitarian countries (China, USSR) couldn't develop fruitfully. However in democratic European countries and especially in the United States they have gained the important stimulus of artistic renewal.

Novelty. The substantial aspect of the research is the generalized assessment of the innovations that the artist has contributed to the so-called School of Mei - the unique Oriental system of theatre performance that together with the Russian school of K. Stanislavsky and German system of B. Brecht has been included in the list of the world's main theatre systems.

The practical significance. The study will help to restore in the historical memory the name of the great Chinese actor, who was once known throughout the whole world. It'll also help to learn about the pioneering work of the great Mei Lanfang, to expand knowledge about Soviet theatre of the 1930s and to contribute to the study of important processes of the world theatre process.

Надійшла до редколегії 29.08.2016 р.