

**«Дядя Ваня» А.П. Чехова в постановке Сунь Вэйши как пример
продолжения традиций русского театра в Китае**

Ван Чжунсин

Студент (магистр)

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Факультет искусств,
Кафедра театрального искусства, Москва, Россия

E-mail: 865292947@qq.com

Сунь Вэйши - основатель современного театрального искусства в новом Китае. Она училась в Коммунистическом университете трудящихся Востока и Государственном институте театрального искусства (ГИТИС), и стала мостом между китайской и русской театральными традициями. В 1954 году Сунь Вэйши репетировал произведение А.П. Чехова «Дядя Ваня» в Китайском молодежном художественном театре под руководством советского специалиста П.В. Лесли. Значимость этой работы в истории театра отражена в следующем:

- 1) Содействие распространению системы Станиславского в Китае;
- 2) установил художественную деятельность МХАТа как точку отсчета для творчества;
- 3) Всесторонне изучил советскую школу режиссуры, актерского мастерства и системы эксплуатации и управления театром;
- 4) Стал парадигмой для китайских в использовании русской театральной традиции.

Драматический театр является продуктом перехода от классической формы (Китайская классическая опера) к современной форме театра в Китае, процесса, который начался в конце девятнадцатого и начале двадцатого веков. И именно в 1950-е годы искусство современного драматического театра было по-настоящему основано. Это достижение во многом обязано помощи русской театральной традиции.

Автор «Дяди Вани» - А.П. Чехов, он создал совершенно новую парадигму театра: новые герои и конфликты. МХАТ решил эту дилемму, создав в конце XIX века централизованную систему режиссуры, что стало естественным следствием развития театра как науки. Но в классической китайской опере, никогда не было необходимости в режиссере как профессии.

Первым современным режиссером в Китае был Хун Шен, который изучал режиссерское искусство в США и использовал режиссерскую систему для репетиций «Веер леди Уиндериер» в 1920-х годах. Но практика этого режиссера не имела большого резонанса в Китае. Только после того, как система Станиславского вошла в полную силу, в китайском театре появилась настоящая, систематическая и зрелая режиссерская система. Своей собственной успешной практикой Сунь Вэйши стал примером использования советских режиссерских методов.

В то время изучение китайскими драматургами системы Станиславского также ограничивалось «Работа над собой в творческом процессе переживания», и поэтому они еще не в состоянии постичь систему всеобъемлющим и систематическим образом, даже совершенно неправильное понимание «Искусство переживания». Сунь Вэйши объединяет свои знания, полученные во время учебы в Советском Союзе, чтобы поднять и рассмотреть три вопроса, наиболее важные для современного китайского театрального представления: Вопросы о правде в жизни и в искусстве, о искусство переживания и представления, о внутренних и внешних методах.

Чтобы помочь актерам, режиссер обязал всех прочитать произведения А.П. Чехова, а также других русских писателе. Режиссер старается ввести всех в атмосферу эпохи и

духовного мира Чехова, и она использует такое вдохновение и руководство, чтобы вовлечь художественное воображение и творчество актеров в уникальный стиль чеховских пьес. Она создала в творчестве атмосферу серьезности, добросовестности, преданности и поиска, как в МХАТе.

Метод Станиславского требует от создателя определить «Сквозное действие» пьесы, что станет началом постижения общего тона. Дядя Ваня - трагедия, но Сквозное действие пьесы определяется Сунь Вэйши как «желание счастливой жизни», а в трагедии она хочет сосредоточиться на оптимизме. Хотя эксперт П.В. Лесли, который был художественным руководителем Советского Союза, предложил иной взгляд на Сквозное действие, чем ее, она настаивала на своей точке зрения, уважая мнение эксперта. В результате «Дядя Ваня» не создает намеренно образ или атмосферу борьбы с мраком жизни. «Дядя Ваня» в постановке Сунь Вэйши реалистично передает детали повседневной жизни на сцене, и она переплетает эти детали с внутренней деятельностью персонажей, воплощая как поэзию обычной жизни, так и потенциальную трагедию банальной жизни. Вместо того чтобы подчеркивать драматический конфликт на сцене - Ваня стреляет в профессора Серебряков, режиссерская трактовка фокусируется на эмоциональной кульминации, которая следует за драматической кульминацией, когда Соня, с видением новой жизни, утешает и вдохновляет дядю Ваню: «Мы, дядя Ваня, будем жить».

Режиссер следует тому, что однажды сказал Станиславский: «В его пьесах надо быть, т. е. жить, существовать, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии.» Режиссер вводит актеров, играющих Соню и Ваню, в будничную жизнь русской деревни XIX века. Но вместо того, чтобы позволить актерам разыгрывать несчастье и боль своих персонажей и оставаться в состоянии эмоционального катарсиса, режиссер помогает им обрести точное ощущение себя в конкретном историческом контексте и пережить внутренний мир героев: надежда и разочарование.

Научная и стандартизированная система репетиций также является вкладом российской театральной традиции в Китай. Она была создана Немировичем-Данчинко и Станиславским, чьи работы пропагандировали театральное искусство как науку, а Сунь Вэйши внедрил эту систему из Советского Союза в китайский театр. Она разделила режиссерское творчество на две части: работа, выполняемая самостоятельно, и рупшовая работа, выполняемая совместно с другими лицами. Она разделила репетицию на три этапа: изучение текста, репетиция вне сцены и репетиция на сцене. И это стало основными правилами художественного творчества современных китайских театральных режиссеров.

В качестве примера продолжения русской театральной традиции в Китае на примере успеха спектакля Сунь Вэйши «Дядя Ваня» мы видим огромное влияние системы Станиславского, стиля МХАТа, сочинений А.П. Чехова, русского метода актерского и режиссерского мастерства, системы управления театральной деятельностью и русской театральной теории на развитие современного китайского театра. «Дядя Ваня» создал путь, по которому впоследствии шли китайские драматурги.

Источники и литература

- 1) Станиславский К. С. Собрание сочинений. М.: Искусство, 1988.
- 2) Чехов А.П. Собр. соч. М.: Художественная литература, 1964.
- 3) Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.
- 4) Гу Чуньфан. Исследование женщин-режиссеров китайского театра, М.: Шанхайское издательство Дальнего Востока, 2011.
- 5) Дун Цзянь, Ху Синлян. История современного китайского театра, М.: Китайская театральная пресса, 2008.