

**«ЭПОХА ОТКРЫТИЯ» ВОСТОЧНЫХ ТЕАТРОВ: ГОРДОН КРЭГ,  
ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД**

**„EPOCA DESCOPERIRII” TEATRELOR ORIENTALE: GORDON CRAIG,  
VSEVOLOD MEYERHOLD**

**THE EPOCH OF THE ORIENTAL THEATRES DISCOVERY: GORDON CRAIG,  
VSEVOLOD MEYERHOLD**

**NINA ERMICIOI<sup>1</sup>,**

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

**SVETLANA TÂRȚĂU<sup>2</sup>,**

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

CZU 792.03(4:5)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.24>

*В Европе, о восточном театре, как об источнике, возвращающем забытые идеалы древних цивилизаций, начали уделять пристальное внимание в первой половине XX-го века. Один из первых театральных мыслителей, взявших курс на традиции востока, был Гордон Крэг, для которого театр Востока стал генератор мыслей, связанных с избавлением актёрской игры от случайного характера эмоциональных порывов. Открытия, сделанные под влиянием опыта восточных театров, определили вектор направленности последующей театральной мысли. Так, Всеволод Мейерхольд синтезирует актёрские техники театра Кабуки и европейскую драму.*

**Ключевые слов:** эпоха открытий, восточный театр, актёрская техника, театр Но, театр Кабуки

*Interesul față de teatrul oriental, ca sursă a idealurilor uitate ale civilizațiilor antice, a început să capete amploare în Europa în prima jumătate a secolului XX. Unul dintre primii cugetători teatrali, care a luat cursul spre tradițiile Orientului, a fost Gordon Craig, pentru care teatrul din Orient a devenit un generator de gânduri asociate cu eliberarea jocului actoricesc*

---

1 E-mail: [ninaermicioi83@gmail.com](mailto:ninaermicioi83@gmail.com)

2 E-mail: [tartausvetlana2022@gmail.com](mailto:tartausvetlana2022@gmail.com)

de caracterul spontan al izbucnirilor emoționale. Descoperirile făcute sub influența practicii teatrale orientale au determinat direcția de gândire teatrală ulterioară a lui Gordon Craig. La rândul său, Vsevolod Meyerhold a sintetizat tehnicile actoricești ale teatrului Kabuki și ale dramei europene.

**Cuvinte-cheie:** epoca descoperirii, teatrul oriental, tehnica actoricească, teatrul Nō, teatrul Kabuki

*In Europe, the interest towards the oriental theatre, as the source of the forgotten ideals of ancient civilizations, had been beginning to rise in the first half of the 20th century. Gordon Craig was one of the first theatrical thinkers who had taken a course to the traditions of the East. The experience of the Eastern theatre had become for him a generator of thoughts related to the actor's liberation from the random nature of emotional outbursts during the acting. Discoveries influenced by the Eastern theatrical practice had been determining the direction of Gordon Craig's subsequent theatrical thinking. In his turn, Vsevolod Meyerhold synthesized the Kabuki's acting techniques and European drama.*

**Keywords:** epoch of discovery, oriental theatre, acting technique, the Nō theatre, the Kabuki theatre

## Введение

В Европе о восточном театре, как об источнике, возвращающем забытые европейцами идеалы древних цивилизаций, начали вспоминать на фоне стагнации европейского театра, находящегося под властью натурализма. В качестве субъекта исследования нами выбран интервал, вместивший наиболее значимые и перспективные открытия, сделанные с оглядкой на практики восточных театров во имя модернизации европейского сценического искусства. Таким образом, временному промежутку равному первой половине XX-го века, на долю которого пришлась максимальная концентрация открытий, связанных со сценическим искусством востока, соотносятся теории и практики в области театральных форм и идей, принадлежащих Гордону Крэгу и Всеволоду Мейерхольду. Крэг, который был заинтересован в модернизации всех без исключения компонентов сценического искусства, конкретно в этой статье „ведёт диалог” об актёрском мастерстве с Дзеами, мастером японского театра Но. Всеволод Мейерхольд оказывается под впечатлением от Кабуки, прививая к своим постановкам средства сценической выразительности, которые присущи данному театру.

## Гордон Крэг и традиции восточной сцены

Несмотря на то, что субъект нашего исследования подразумевает анализ влияния восточного театра на европейское сценическое искусство в целом, мы нашли основание для того, чтобы в данной главе сфокусироваться единственно на актёрской интерпретации. К тому же взаимосвязь компонентов театра доказуема.

Мы посчитали, что совпадения, обнаруженные нами в теоретических работах Крэга и Дзеами<sup>1</sup>, касающиеся актёрского исполнения, достойны научного интереса. Между ними как бы состоялся диалог сквозь пространство и время.

Как один из первых театральных мыслителей, взявших курс на восток, Крэг искал пути, которые привели бы актёра к осмысленному существованию в образе. Необходимо было избавить исполнение роли от случайного характера эмоциональных порывов, так как искусство «не допускает никаких случайностей» [1 с. 47], в том числе в проявлении чувств на сцене. Не допускает до такой степени, что в дело вступает математика. В театре Но существует правило Десять в сердце, семь в движении<sup>2</sup>, которое гласит: «Он <актёр> должен привыкнуть владеть своими эмоциями, прибирая движения таким образом, чтобы то, что звучит в сердце на десять, на сцене появлялось как на семь» [2 с. 120].

Когда принципы натурализма стали увядать, всё чаще вспоминался театр, которому свойственна «благородная искусственность» [1 с. 63], то есть театр подобный театру Но, для кото-

1 Дзеами является автором Семи тайных трактатов театра Но, где акцент ставится на механизмах, способствующих профессиональному росту артиста. Использование принципов, изложенные в Трактатах, по признанию самого автора, выходят за рамки театра Но.

2 Дзеами, Семи тайных трактатов театра Но, с.120.

рого было бы характерно актёрское исполнение как «искусство обнажения и прикрывания» [1 с. 63] или «Изящество, которое выше прекрасного и безобразного» [2 с. 171]. Таким образом, на первый план выходит стилизация, абсолютно отвергается имитация. Для передачи стиля, рассматриваются все возможные средства, находящиеся в распоряжении театра: «действие, слова, линии, краски и ритм» [1 с. 97].

Сценическое искусство, которое «не так оскорбляет наш разум» [1 с.72], преимущественно связано с воплощением образов на сцене посредством применения техник восточных театров. В случае теорий Крэга, акцент с обогащения через заимствования опыта переносится на самостоятельное возрождение знаний о сценическом искусстве посредством независимых исканий, сводящихся к реминисценции о древнейших цивилизациях [1 с. 62-70]. Однако, теория, содержащая тезисы о восстановлении театра через воспоминания, также как и практика, ориентированная на насущные нужды постановщиков, имела тот же вектор восточной направленности, благодаря которому в европейских театрах мастерство актёра стало рассматриваться с позиции умения владеть своим телом. «Необходимо научиться двигаться уверенно и точно (...), правильно танцевать, соблюдая требуемые позиции», — написано в трактатах японского актёра, режиссёра и драматурга [2 с. 22].

Предположим, что фраза «актёр должен уйти» [1 с. 62], звучала бы как «актёр должен прийти», если бы автор первого варианта высказывания, был бы ознакомлен с традициями театра. Но в перспективе их использования в обучении европейских артистов азам мастерства. Стоит упомянуть о том, что смена театральные тенденции в сущности сводилась к тому, что театральные деятели Европы вслепую прощупывали путь, ведущий к освоению технических основ в деле интерпретирования ролей.

Название японского театра (能-Nō) переводится как способность, то есть, театр, имеющий своим фундаментом техническую оснащённость труппы. Артистов обучают с семи лет, где каждому возрасту соответствует блок техник. Артисту рекомендовано не разлучаться с поэзией и вести здоровый образ жизни [2 с.20]. Непрестанно упражнясь физически и духовно, не почитать на лаврах.

Крэг, в свою очередь, пишет: «Если по истечении пяти лет актёрства вы придёте к убеждению, что перед вами открыта широкая будущность, и если действительно вы будете иметь успех, то вы можете считать себя погибшим. Короткие пути не приводят никуда в здешнем мире» [1 с.13].

Восточный театр, таким как его вообразил Крэг, были взят за образец театра будущего. В статье Будущее. Надежда, он делится следующими размышлениями: «...нам выпала самая высокая честь — быть жрецами высшей силы — движения...» [1 с. 40].

В Республике Молдова мы имеем возможность увидеть реализацию идеи театра будущего на примере постановки театра M.A.D.E. Двое<sup>1</sup>, где актёры рассказывают шекспировскую историю о Ромео и Джульетте на языке, который без перевода понятен зрителям всей земли. При том, что артисты „танцуют” пьесу, после спектакля остаётся впечатление как от подобного тому, которое возникает после просмотра драматической постановки в менее прогрессивно ориентированном театре.

В той же статье Будущее. Надежда, автор, преисполненный уверенности, пишет о грядущем для него театре, который для нас уже свершился: «Я верю в наступление времени, когда мы будем способны творить в театре произведения искусства без помощи писанных пьес, без помощи актёров» [1 с. 40]. Мы предполагаем, что содействие актёра не предусматривалось в связи с тем, что в период написания этих строк движениям не была свойственна современная раскованность. О подобном освобождении от пут ложного целомудрия с целью открыть «идеальное движение» у Крэга упоминается в завуалированной манере [1 с. 43].

<sup>1</sup> Режиссура и сценическое движение Яноша Петрашку. Премьера состоялась 31 января 2023 года.

В тоже время, убеждённый в том, что игра актёра является лишь рядом случайных проявлений [1 с. 47], он видел возможность вернуть актёру статус творца через обращение к пластике: «Они <актёры> должны создать для самих себя новую форму актёрства, состоящую главным образом в символических жестах» [1 с. 40]. Поэтому в спектакле Двое мы видим не хореографический рисунок, тщательно до последнего воспроизведённый профессиональными танцовщиками, а жесты — символы, движения — символы, в исполнении актёров, которые существуют в образах. «Идеальный танцовщик (...) способен силой или грацией тела выразить многое в области силы и грации, присущей человеческой натуре. Но он не может выразить всего и даже тысячной части этого всего» [1 с. 41], что дано выразить профессиональному думающему и чувствующему артисту.

Таким образом, участники спектакля Двое продемонстрировали умение совмещать язык танца с существованием в образе, при этом посвятив себя всецело только одному виду искусства — сценическому.

По сути, артист, исполняющий роль, исключает для себя нежелательную возможность имитации хореографического рисунка, так как танец для него не сама цель, а одно из средств сценической выразительности. Это не значит, что движения носят импровизационный характер. Отнюдь. Просто существование исполнителя на сцене сводится к следованию рисунку роли, а не рисунку танца. К тому же та эмоция, которая «вначале создаёт, а после разрушает» [1 с. 47], в постановке Двое носит исключительно созидательный характер. У Крэга находим: «Театры всех стран Востока и Запада развились (...) из движения человеческих форм» [1 с. 41]. Следовательно, лишь те эмоции считаются непрошенными в игре актёра, для которых отсутствует соответствующее вместилище, то есть «человеческие формы». Обличённые в танец душевные порывы, такие как вздох кисти, наклон головы, разворот бедра, изгиб талии, стремительный шаг, нацеленный взмах, страстный обхват, интенсифицируют экспрессивность интерпретации.

В итоге обращение режиссёра к хореографии и сценическому движению сводится к тому, чтобы зритель посредством восприятия «крупных эффектов, обращённых к зрению», в высшей степени откликнулся на то, «что и так уже сделано значительным трудом великого поэта», то есть Шекспира [1 с. 23]. (Как и в спектакле Двое, созданного по Ромео и Джульетте).

Ниже, в подтверждение аффирмации Крэга о том, что со сцены необходимо преимущественно воздействовать на визуальное восприятие публики, приводим цитату из Семи тайных трактатов: «В отличие от *kaimon* <открывание ушей>, *kaigen* <открывание глаз> связано не с талантом драматурга» [2 с. 114], а с техниками, которыми владеет исполнитель, в данном случае, с танцем.

В апрельском выпуске 1908-го года журнала Маска, издаваемого Крэгом, в разделе Иностранные заметки, сам издатель цитирует отрывок изотзыва нидерландского актёра Виллема Ройярдса. Комментарий, появившийся в результате просмотра спектакля с участием японских артистов Каваками Отодзиро и его жены Сада Якко, содержал следующие выводы: «Я <Виллем-Ройярдс> пришёл к более полному пониманию (...), по милости Мистера Гордона Крэга о значимости подчинения слова жесту... Помимо удовольствия, которое доставляют нам японцы, они также дают нам более глубокое проникновение в суть искусства актёрского мастерства...»<sup>1</sup>.

Крэг приводит выдержку из статьи своего европейского коллеги, потому что, предполагается, что читатель уже ознакомлен положительными эффектами применения маски, которая извлекает из внутренней сущности актёра исполняемый образ, нейтрализуя нежелательные плоды хрупкой мимики<sup>2</sup>. Жест, в таком виде, в каком он был продемонстрирован японскими

1 Craig, G. Foreign Notes [online]: New York, Kraus Reprint Corp., 1967 Original from University of Michigan. B: *The journal of the Art of the Theatre, Volume One, Number Two, April 1908*. [accesat 23 martie 2023]. Доступно: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015013150191&view=1up&seq=63>, с. 21.

2 Там же, с. 10.

исполнителями, подобен по ценности маске; он делает игру убедительной, отчищая её от спонтанной жестикологии.

Конечно, отправной точкой в процессе восстановления, Ренессанса, театральных форм, с целью воплощения деликатности на сцене [1 с.173], не являлась лишь актёрская интерпретация. В ракурсе опыта театров востока, Крэг учитывает органическую взаимосвязь всех компонентов сценического искусства. Соответственно, пополняется список задач для режиссёра, который «должен набрасывать в эскизах постановку, костюмы, должен объяснять исполнителям этих набросков значение каждой сцены и костюма; должен работать вместе с электротехниками и отчётливо растолковывать им, что в данном случае требуется» [1 с. 21]. Стоит добавить, что овладение искусством света [1 с. 36] также входит в компетенцию постановщика спектакля.

Итогом всего выше перечисленного должно стать возрождение искусства театра, в той форме, в которой оно существует в Азии — «как простое и ясное проявление красоты» [1 с. 61].

### **Японский театр — источник вдохновения для «нового театра» Всеволода Мейерхольд**

В постановках Мейерхольда текст фактически переводится в разряд средств сценической выразительности, уступая пальму первенства режиссуре. Но при трактовке любой сложности зерно стиля, как правило, находится в драматическом произведении, потому что «драгоценный момент «открытия глаз» не может появиться, если самопроизведение не включает в себя необходимых элементов» [2 с. 114].

Фокусируясь в творческом процессе только на развитии физических способностей артиста, можно прийти к исходной точке — спектакля как площадного фарса. С другой стороны, концентрируя внимание предпочтительно на драматургии, можно потерять из виду технический и творческий потенциал артиста.

Стремление к идеальному, в ракурсе постановочных решений, существованию актёра в роли сопрягалось с образом марионетки. Микромир театра кукол, передающий мысль через экспрессию движений, считался Мейерхольдом идеалом. Полное соответствие жестов и поз своеобразной пластичности марионетки он наблюдал в японском театре, который, в свою очередь, благодаря следованию традициям, ни толикой не отступил от эстетики кукольного театра: «... можно ли расстаться с куклой, когда она успела создать (...) такой очаровательный мир, с такими выразительными жестами, подчинёнными какой-то особенной, волшебной технике, с такой угловатостью, которая стала уже пластичной, с такими ни с чем не сравнимыми движениями?» [3 с. 216].

Таким образом, Мейерхольд открыл потенциал сценической выразительности в первоосновах ремесла. Не экзотика привлекала русского режиссёра — новатора, а историческое обоснование такой необходимой современному театру практики кукольного театра, где подражание артиста марионетке положительно сказывалось на внешней интерпретации образа и бесстрастности исполнения: «И вот театр марионеток всплывает как маленький мир, являющийся наиболее ироническим отражением мира действительного. В японских театрах до сих пор движения и позы марионеток считаются идеалом, к которому следует стремиться актёрам. И тут, я убеждён, любовное отношение к марионетке надо искать в мудром мирозерцании японца» [3 с. 249].

Мейерхольд посчитал, что «наивность» исполнения является особенностью Кабуки [4 с.78]. Предполагал, что подобное наивное существование на сцене, вне зависимости от жанра, является следствием самого упрощённого, в некотором роде прозаического подхода к воплощению образа. Мастера актёрского искусства догадываются, что заподобного рода лёгкостью скрывается невероятный, обдуманый в деталях труд. В то же время для зрителя нет ничего притягательнее, чем непосредственность и кажущаяся безыскусность.

Исполнение роли артистом Кабуки насыщено множеством мельчайших деталей [4 с.78]. Секрет того, что эти миниатюрные элементы актёрской выразительности замечаются в зрительном зале, заключается в умении артиста воспроизводить их в последовательности, заранее отработанной. Схема, благодаря которой упорядочиваются жесты, позы и движения, эквивалентна порядку слов в реплике.

Мейерхольд наблюдал, как внутренний рисунок передаётся через ритмический рисунок тела. Для режиссёра стилизованная игра артистов, основанная на воспроизведении точных жестов под изменяющийся (не обязательно с нарастанием) ритм, стала эталоном динамического решения постановок. Перетекание позы из одной в другую в Кабуки, как правило, оканчивается стоп-кадром, сценически выразительной позой ми, которая является внешним отражением достижения внутренней кульминации в переживаниях персонажа [4 с. 80].

Также японский театр предстал в глазах западных деятелей театра как эталон стиля. Представлениям Кабуки с ритмом, танцами, с захватывающими боями [4 с. 70] присуща предельная стилизация.

Естественно, спектакли, которые предназначались для показа публике, не владеющей японским языком, состояли в основном из движений. Мейерхольд же воспринял такое второстепенное положение драматургии как вполне закономерное, аргументируя это тем, что «слова в театре лишь узоры на канве движений»<sup>1</sup>.

В своём театре, каким его видел Мейерхольд, актёр становился главным воплощением видений режиссёра. В связи с чем, адаптация техник Кабуки, предполагающая организованность жестов и сценических движений, приветствовалась. Благодаря описанным выше приёмам, обеспечивалось корректное выполнение поставленных задач. Таким образом, актёрская (авторская) интерпретация роли, как искусство, почти не имела место быть. Оправдывалось это тем, что «искусство и ремесло — термины, не исключают друг друга, дающие жизнь друг другу в борьбе, которую они ведут друг против друга» [5 с. 86].

Подобное столкновение между сугубо художественным и механическим факторами, предполагали нахождение артиста в таком сценическом пространстве, которое благоприятствовало бы новому способу игры на сцене. Мейерхольд обустроивал площадку сцены конструктивистскими декорациями, которые побуждали актёров воздействовать на публику преимущественно движением, нежели чем словом, порой в разрез музыкальному ряду. Зрители чувствовали себя включёнными в пространство, которое источало лиризм определённой мелодии, в то время как актёры вели себя противоположно музыкальному настроению, энергично: «Внезапная смена музыки — и атмосфера стала плебейской, с немедленным изменением отношения актёров» [5 с. 91].

Конечно, наличествует и художественная пустота, которую зритель заполняет своей фантазией, так как «...зритель, приходящий в театр, несомненно, жаждет, хоть и бессознательно, этой работы фантазии, которая иногда превращается у него в творческую» [3с. 116].

В связи с богатейшей палитрой режиссёрских и исполнительских возможностей, которая открывалась Мейерхольду посредством обращения к техникам японского театра Кабуки, этого режиссёра не могли остановить никакие на первый взгляд не разрешаемые задачи драматургии. Поэтому его трактовки Балаганчика, Ревизора, в особенности Дон Жуана, являлись синтезом западной ментальности и восточной техники. Вдохновляясь масками, жестами, движениями, танцами, он открывал ключом гротеска те двери, за которые ни один европейский режиссёр до него не отважился войти [5 с. 102].

Естественно, что мейерхольдовская режиссура подкреплялась способностью исполнителей идти в ногу с постановщиком. В связи с этим, Мейерхольд предложил актёрам разработанную им систему упражнений, названную им биомеханикой, которая основывалась на разно-

1 Г.Г. Почепцов, История русской семиотики до и после 1917 года. Доступно: <https://design.wikireading.ru/2842>.

образных элементах сценического движения. Цель тренировок заключалась в том, чтобы избавить актёра от зажатости, излишней манерности путём его включения в череду динамичных перипетий [5 с. 164]. В итоге, режиссёр обеспечивался готовым материалом, коим являлось натренированное тело артиста по правилам биомеханики.

Изыщную сверхдетализированность Кабуки, Мейерхольд пропустил через призму своих художественных потребностей. И хотя восточный театр являлся творческим источником вдохновения для «нового театра» и «нового актёра» в нём, нам видится отличие техник Кабуки от биомеханики, подобно тому, как непохожа акварель с её едва уловимыми нюансами на сочные, порой эпатажные, сочетания красок в живописи маслом.

«Биомеханика Мейерхольда и «экспрессионистское движение» Эйзенштейна -это ни что иное, как платформа технических принципов, которые сводятся к традициям театра Кабуки» [5 с. 87].

Синтез стирает ссылку на сиюминутный источник, но всегда есть возможность вернуться к отправному пункту, то есть к театру как к ритуалу, к театру, где рельефность, сочность, яркость, чёткость, организованность имеют место быть.

Как в европейском, так и в восточном театре многообразии сценических техник, не ограничивается рамками одного направления. Как правило, «...необходим идеальный баланс между качеством текста, мастерством актёра, острым взглядом зрителя, моментом и местом, где разыгрывается произведение» [2с. 75].

### Выводы

Мы рассмотрели эпоху открытий с точки зрения влияния восточных театров на мастерство актёра, через наследие Гордона Крэга, на режиссуру через постановки Всеволода Мейерхольда. Крэг прилагал всю мощь своего многогранного дарования, чтобы преодолеть клише натурализма и вернуть в театр символ, как естественный и незаменимый атрибут сценического искусства; символ, который вернул бы актёрству статус Искусства. Задавшись данной целью, он приблизился к такому театру будущего, который имеет много общего с традиционным театром Страны восходящего солнца. Мейерхольд экспериментировал со стилем постановок, не без использования опыта театра Кабуки в игре артистов. Ставя акцент на динамику внутреннего и внешнего действия, этот режиссёр, в своих театральных фантазиях, полагался на умение артиста владеть своим телом и, в равной мере, на свою творческую решимость расширить горизонты режиссуры. В большинстве случаев, касающихся концепции театра, как зрелища, он опирался на жесты, позы, движения, мизансцены, которые характерны для традиционных восточных театров. Гордон Крэг и Всеволод Мейерхольд черпали вдохновение из одного источника, и открытия каждого, сделанные под влиянием театров Востока, являются неотъемлемой частью европейского сценического искусства современности.

### Библиографические ссылки

1. BARBA, E., SAVARESE, N. *Cele cinci continente ale teatrului: Fapte și legende din cultura materială a actorului*. București: Nemira, 2018. ISBN 978-606-43-0281-6.
2. TSCHUDIN, J.J. Kabuki's Early Ventures onto Western Stages (1900—1930): Tsutsui Tokujirō in the footsteps of Kawakami and Hanako. В: *Open Edition Journals* [online]. [accesat 31 ian. 2023]. Disponibil: <https://doi.org/10.4000/cjs.1168>
3. ZEAMI. *Șapte tratate secrete de teatru Nō*. București: Nemira, 2013. ISBN 978-606-579-687-4.
4. КРЭГ, Г. Искусство театра [online]. В: *Show consulting*. Библиотека: [site]. [accesat 6 mar. 2023]. Disponibil: <https://lib.showconsulting.ru/?p=152>
5. МЕЙЕРХОЛЬД, В.С. *Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1* [online]. Москва: Искусство, 1968 [accesat 9 mar. 2023]. Disponibil: [http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/articl\\_1/#\\_Toc127385860](http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/articl_1/#_Toc127385860)