

Ким Су Джин

ЗНАЧЕНИЕ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ДЛЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО КОРЕЙСКОГО ТЕАТРА

В статье рассматривается значение русской театральной школы в современном корейском театре. В отличие от русского искусства, где наблюдается тяга к глубокому психологизму, в корейском искусстве практически не было настоящей глубины психологического изображения персонажа. На примере анализа корейского и российского моноспектаклей по произведению Н. В. Гоголя "Записки сумасшедшего" автор приходит к выводу о необходимости дальнейшего освоения русской школы психологического искусства для развития современного корейского театра.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/4-2/16.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 4(66): в 2-х ч. Ч. 2. С. 64-71. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/4-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

13. Сюткин П., Сюткина О. Непридуманная история советской кухни. М.: АСТ, 2013. 288 с.
14. Церемония открытия Городского фестиваля русской кухни в Москве «Литературные дегустации» [Электронный ресурс]. URL: <http://festival.russiancuisine.ru/ceremony> (дата обращения: 24.12.2015).
15. Syutkina O., Syutkin P. СССР COOK BOOK: True Stories of Soviet Cuisine. L., 2015. 192 p.

RUSSIAN CUISINE: THE PAST AND THE PRESENT

Kalmykova Marina Vladimirovna

“Synergy” University

mursegova@mfa.ru

The article examines the issue of the Russian cuisine. Nowadays the theme of nutrition is present in the programmes of forums, conferences. The appeal of the traditional cuisine in the opinion of the contemporary population is connected with the ideas about its correspondence to the healthy life-style. The active development of this theme in the Russian Federation has become especially prominent recently. The paper describes and analyzes the events in our country devoted to the preservation and popularization of the Russian cuisine.

Key words and phrases: Russian cuisine; nutrition; food; material culture; foodstuffs; food traditions.

УДК 7.091.3

Искусствоведение

В статье рассматривается значение русской театральной школы в современном корейском театре. В отличие от русского искусства, где наблюдается тяга к глубокому психологизму, в корейском искусстве практически не было настоящей глубины психологического изображения персонажа. На примере анализа корейского и российского моноспектаклей по произведению Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» автор приходит к выводу о необходимости дальнейшего освоения русской школы психологического искусства для развития современного корейского театра.

Ключевые слова и фразы: корейский театр; моноспектакль; портрет; психологический театр; «Записки сумасшедшего»; «Мастерская П. Фоменко».

Ким Су Джин

Российский институт театрального искусства – ГИТИС, г. Москва

trotz2007@naver.com

ЗНАЧЕНИЕ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ДЛЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО КОРЕЙСКОГО ТЕАТРА

Применение традиции национального народного спектакля имеет большое значение для развития современного театрального искусства Кореи, однако в нем представлены и спектакли, основанные на европейской литературе и драматургии с использованием европейской, в частности русской, театральной школы. Такие произведения, хотя и вызывают интерес у корейской публики, к сожалению, бывают не всегда понимаемы и принимаемы зрителями. И дело не только в культурных и национальных различиях, но прежде всего в том, что корейские актеры и режиссеры еще не вполне осознали важность освоения школы русского психологического театра, оказавшей свое влияние не только на русскую, но и на мировую театральную культуру. Это упущение представляется очевидным, но преодолеть эту проблему очень сложно.

Истоки русского психологического театра питаются богатыми традициями русской литературы, начиная с Н. М. Карамзина, Д. И. Фонвизина, А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, И. С. Тургенева и других писателей и драматургов, среди которых особо хочется выделить драматургию А. П. Чехова, погрузившего читателя и зрителя в мир тончайших человеческих чувств и переживаний и оказавшего огромное влияние на дальнейшее развитие русского и всего мирового психологического театра.

Развитие литературы в России шло параллельно с развитием других видов искусства, в том числе живописи, в частности жанра портрета, в котором отражалась не только внешность человека, но исследовался его внутренний мир. Такие замечательные русские художники, как Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский, О. Кипренский, К. Брюллов, В. Тропинин, И. Крамской, И. Репин, В. Серов, создали целую галерею портретов своих современников, в каждом из которых виден и конкретный человеческий характер, и атмосфера окружающей его жизни. В этих картинах каждая деталь: характер, наклон головы, выражение глаз, направление взгляда, положение корпуса, рук или ног – все имеет значение для передачи сиюминутного настроения персонажа картины, а положение тела и жест, если он отчетливо выявлен в портрете, завершают создаваемый характер. Все говорит об огромном интересе к человеческой психологии, свойственном русскому портретному искусству XIX-XX вв.

Автору настоящей работы, кореянке, довелось побывать на выставке работ великого русского художника В. А. Серова, посвященной его 150-летию, которая проходила в Третьяковской галерее. Эта выставка произвела на автора огромное впечатление богатством и разнообразием человеческих индивидуальностей, которые сумел изобразить художник. Восхищает способность художника выразить человеческий характер во всех нюансах его настроения. Все говорит о самом пристальном отношении художника к внутреннему миру человека.

Все более возраставший к концу XIX столетия психологизм русской литературы и живописи органично соединился с развитием русского сценического искусства. Еще в середине XIX в. М. Щепкин серьезно заговорил о методах создания актерского образа.

Позднее создатель русской школы воспитания актера К. С. Станиславский отмечал, что его «система» берет начало от Щепкина и других выдающихся актеров русского реалистического театра. Он называл себя учеником Федотовой, Медведевой, Ермоловой, а Малый театр считал своим университетом.

Становление системы Станиславского, в развитии которой активное участие принимал и В. И. Немирович-Данченко, нераздельно связано с созданием и всем творческим путем Московского художественного театра, где она формировалась под влиянием драматургии А. П. Чехова, М. Горького и других драматургов-современников.

Система Станиславского представляет собой научно-обоснованную теорию сценического искусства, подробно разработанный метод работы актера над ролью. В ее основе лежат законы жизни, где существует нерасторжимое единство физического и психического, а любое, даже самое сложное, духовное явление выражается через последовательную цепь разнообразных действий.

Система Станиславского определяет пути и средства к созданию правдивого, живого сценического характера. Московский художественный театр в целом впервые серьезно поставил проблему сценического образа в театре, здесь «понятие образа стало одним из ведущих начал в творчестве актера» [6, с. 7-8]. Нельзя забывать и о той роли, которую играет в русской школе психологического театра технология создания образа, разработанная М. Чеховым, а также о значении режиссерских поисков Е. Б. Вахтангова и Вс. Э. Мейерхольда для развития русского театрального искусства.

Центральными понятиями в системе Станиславского являются сверхзадача и сквозное действие пьесы и роли. Сверхзадачу К. С. Станиславский определяет как главную эмоциональную цель роли, возбуждающую в артисте творческое хотение, и стремление к действиям для ее достижения, из которых и складывается сквозное действие роли.

Сверхзадача и сквозное действие каждого отдельного персонажа определяется сверхзадачей всего спектакля, его замыслом, а замысел невозможен без точно выстроенных режиссером конфликтов, то есть противоборствующих обстоятельств и событий, которые побуждают актера к активным сценическим действиям. Создание такой «линии действий» является организационным стержнем репетиционного процесса по созданию образа, стержнем перевоплощения.

Итак, работа актера над ролью представляет собой процесс, завершающийся органическим слиянием актера с образом, перевоплощением.

Таким образом, принципиальной особенностью русской театральной школы является ее внимание к созданию подробного, выразительного психологического «портрета», существующего на сцене по законам реальной жизни во всем ее разнообразии.

Корейская театральная культура далека от такого понимания образа. Это связано с тем, что, с одной стороны, на развитие искусства сильно повлияло конфуцианство с его закрытостью внутренней жизни и сдержанностью в проявлении эмоций. В этом плане также очень показателен корейский жанр портрета с его жесткими канонами.

С другой стороны, в Корее не существовало психологической литературы в том виде, в каком она существовала в России. Корейская литература до XIX в. была преимущественно стихотворной, отражавшей темы бедственного положения народа под управлением «дурных чиновников», социального неравенства, сатирического изображения борьбы придворных группировок и буддийского духовенства.

Лишь в начале XX века в произведениях корейских писателей пристальное внимание к исторической ситуации стало сочетаться с аналитическим подходом и попытками исследования психологии личности: литераторы взглянули на бытие через призму индивидуального, как человеческого, так и национального [7]. Однако корейских писателей этого периода все же занимало не столько бесконечное разнообразие человеческих типов, сколько процесс смены феодального порядка капиталистическим.

В более поздний период, в 70-80-х гг. XX в. корейская литература также является отражением общественной жизни, однако на первый план уже выходят проблемы города и деревни, быстрой индустриализации, противоречия между современной городской культурой и устоявшимися традициями деревни. Авторы также продолжают волновать классовые различия, взаимоотношения человека и системы, напряженные отношения между севером и югом, прошлое и настоящее корейской истории (выходят многотомные исторические романы).

Реалистическое и модернистское направления в искусстве пришли в Корею из Европы через японское влияние в период оккупации, однако, несмотря на прочное укоренение реализма в корейской литературе, психологизм не достиг таких вершин, как в русской классической прозе (важно отметить, что понимание реализма в Корее и в России различаются: реализмом в Корее называется то, что в России скорее назовут натурализмом).

Это естественно отразилось и на развитии корейской живописи, в частности жанра портрета. Будучи изначально культовым, связанным с обрядом почитания предков, жанр портрета в корейской живописи довольно долго имел строгие каноны изображения: тонкая графичность рисунка и яркость цветового колорита, строго определенный разворот головы, сдержанное выражение лица, церемониальное одеяние – вот признаки

официального портрета периода Чосон (XIV-XIX вв.). Официальные художники писали многочисленные портреты государей и важных сановников, но никакие отступления от канонов были недопустимы.

В период колонизации Кореи Японией, а потом и трехлетней войны, корейское искусство было уничтожено. Через японское влияние в Корею пришли западные традиции и техника живописи. Начальный период современного искусства, начавшийся примерно в 1955 г., возглавили художники, получившие образование в Японии.

Этот факт долгое время вызывал отторжение у корейских исследователей, так как Япония считалась вражеским государством с чуждой идеологией. С другой стороны, многие корейские художники, рисовавшие в традиционно корейской манере, оказались с Севера, то есть также вызывали отторжение исследователей и публики по идеологическим соображениям.

Итак, в отличие от русского искусства, где уже с XVIII в. можно наблюдать тягу к глубокому психологизму, история корейской литературы и живописи показывает, что в корейском искусстве практически не было настоящей глубины психологического изображения персонажа.

Театр европейского образца начал появляться в Корее также довольно поздно и тоже через Японию. В 20-х годах XX в. корейский актер Хон Хе Сон работал с японским режиссером Осанаи Кауру, который интересовался русской культурой и русским театром, а также был лично знаком со Станиславским. Осанаи Кауру несколько раз был в Москве и посещал МХАТ с целью изучения русского театра и метода постановки пьес.

В 1931 г. Хон Хе Сон вернулся в Корею и создал театральную компанию «Кы Есультхэ» / «Театральное искусство», где попытался ставить русскую и европейскую драматургию («Ревизор» Н. Гоголя, «Вишневый сад» А. П. Чехова, «Кукольный дом» Г. Ибсена). Однако эти спектакли не пользовались успехом у публики по двум причинам: исполнительское мастерство актеров было очень слабым, любительским, а русская и западная реалистическая драматургия были непонятны корейскому зрителю.

В 1958 г. произошло важное событие в театральной жизни Кореи: открылся первый камерный театр. Впоследствии движение камерных театров приобрело большую популярность благодаря особой атмосфере, которая создавала большую взаимосвязь во взаимоотношениях актеров и публики и требовала от актеров большей искренности их сценического существования.

1960-й год стал переломным в истории современной Кореи, в результате апрельской революции была установлена Вторая республика. Кризисное положение в стране дало толчок для творчества, стала активно перениматься западная культура, которая влияла на искусство вообще и на театр в частности. Например, традиционное корейское театральное искусство также уже представлялось в театральных зданиях нового типа.

Театральная ситуация 1960-х гг. характеризовалась тем, что на довольно большое количество театральных трупп (к тому времени их было около 20-ти) существовала только одна сценическая площадка Государственного театра, где шли не только драматические спектакли, но и мюзиклы и танцевальные представления, поэтому каждая труппа могла позволить себе давать спектакли не более 2-х недель в году. Разумеется, достичь в таких условиях настоящего профессионализма театру было очень трудно.

Большой дефицит театральных площадок побудил И Бён Бока, закончившего курсы модельеров-дизайнеров во Франции, пойти на решительный шаг: он выкупил небольшое кафе, превратив его в камерную сценическую площадку на 80 мест [10]. Первый спектакль, показанный на этой сцене 2 апреля 1969 года, был «Лысая певица» Э. Ионеско. В связи с тем, что сценическая площадка кафе-театра была небольшой, театру приходилось брать в репертуар только моноспектакли или спектакли, в которых было занято не более 2-3 человек. Позднее подобные, небольшие по составу участники спектакли, шедшие в кафе-театре, стали называться «салонными».

Таким образом, кафе-театр стал своеобразным проводником движения малых театров в Корее [11, с. 14]. Именно в кафе-театре известный корейский драматург и режиссер О Те Сок поставил несколько написанных им моноспектаклей, первый из которых был представлен в 1969 г. Однако моноспектакли О Те Сока носили исторический характер и были основаны на шаманских обрядах корейцев: в основе сюжета лежало преобразование человека под воздействием шаманского обряда. Своими спектаклями О Те Сок старался напомнить зрителю о прошлом корейцев, а форма моноспектакля помогала ему в доверительной атмосфере передать публике собственные размышления о судьбе своего народа.

1970-е годы стали расцветом театрального искусства, хотя политическая ситуация в стране оставляла желать лучшего. Но как это часто случается, несвободное положение людей будило творческую мысль и заставляло авторов задумываться о положении и судьбе человека.

На этот период приходится и расцвет творчества одного из первых режиссеров и исполнителей моноспектаклей Чу Сон Уна, открывшего собственный театральный салон. Это была камерная сценическая площадка без какой-либо осветительной или звуковой аппаратуры, но постепенно салон превратился в театральное кафе, где в 1977 г. был поставлен самый популярный спектакль «Отчет для академии» по рассказу Ф. Кафки. Основная тема спектакля – созданная самим человеком клетка, ловушка из условностей, из которой нет выхода – была близка корейцам, и они с удовольствием посещали этот спектакль. Чу Сон Ун играл этот спектакль до самой своей смерти в 1984 г., но все это время спектакль не терял популярности. Такая ни с чем несравнимая известность этого спектакля была вызвана тем, что зрительская аудитория хотела видеть на сцене правду жизни, кроме того, произведение было написано классиком мировой литературы, что также привлекало к нему зрителей. За первые четыре месяца спектакль посмотрело около 10 тысяч человек. После смерти Чу Сон Уна спектакль «Отчет для академии» продолжал ставиться как моноспектакль и до сих пор идет в театрах Кореи.

В 1990 г. политическая ситуация позволила первому корейскому студенту приехать на учебу в театральный вуз Москвы, после чего система Станиславского стала постепенно входить в театральное образование

Кореи. Однако процесс этот сопряжен с большими сложностями, неизбежными в силу огромной разницы в национально-исторических и культурных традициях наших стран.

Необходимо отметить, что за последние десятилетия в ГИТИСе было защищено несколько диссертаций, посвященных важнейшим проблемам системы Станиславского и необходимости ее применения в театральных школах Кореи. Авторами этих работ были корейские аспиранты.

В результате, процесс обучения в некоторых театральных школах Кореи постепенно обретает новое качество, особенно в тех случаях, когда педагог обладает необходимой компетенцией и ему удастся увлечь своих учеников новой методикой работы над ролью. Но одно дело добиться успеха в школьных спектаклях под руководством опытного педагога и совсем другое сохранить и развивать полученную методику работы над ролью в профессиональных театрах, где и режиссер, и актеры приучены к другим традициям репетиционной работы и где, прежде всего, важен кассовый успех.

Поэтому процесс создания живого человеческого характера во всех подробностях его психологической жизни по-прежнему достаточно труден для корейских артистов.

Нам представляется, что и режиссеру, и артисту легче осваивать принципы психологической школы, создавая моноспектакль, где не требуется объединения большого коллектива единомышленников и где артист, получивший соответствующую подготовку во время обучения, может развивать свои профессиональные устремления, тем более, что моноспектакль требует особенно подробного воплощения сценического «портрета» на сцене и умения раскрывать «жизнь человеческого духа». Разумеется, и здесь не стоит ждать быстрых успехов, но все же это новый шаг на пути развития современного корейского театра.

Мировая драматургия, написанная специально для театра одного актера, немногочисленна, подобные пьесы можно перечислить довольно легко: пьеса-монолог А. П. Чехова «О вреде табака», пьеса И. Энцилер «Монологи вагины», П. Зюскинда «Контрабас» и Ж. Кокто «Человеческий голос». Такой небольшой набор пьес для театра одного актера не может устраивать режиссеров и актеров, желающих работать в подобном формате, поэтому они выбирают повести или отрывки из больших как драматических, так и повествовательных произведений, превращая их в моноспектакли.

Среди подобных спектаклей особое место занимают произведения Н. В. Гоголя. Фантастический мир, создаваемый писателем, дает большое поле для воображения не только режиссера, но и актера. Произведения Гоголя также насыщены и внутренним, и внешним действием. Как уже отмечалось, психологический театр еще слабо развит в Корее, и приемы внешней выразительности, особенно пластической, более подвластны режиссерам и актерам, чем поиски глубокого внутреннего психологизма в произведениях А. П. Чехова.

«Записки сумасшедшего» – одна из повестей великого русского писателя, которая часто ставится как моноспектакль многими режиссерами во всем мире¹.

Повесть Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» представляет собой дневник сходящего с ума титулярного советника, чиновника довольно низкой ступени государственной иерархической лестницы. Дело в том, что следующий по классу чин коллежского асессора давал право на потомственное дворянство, но преодолеть эту границу человеку недворянского происхождения было практически невозможно. Большинство титулярных советников навсегда оставалось в этом чине: как ни старайся, как ни выслуживайся перед начальством, ты навсегда остаешься лишь титулярным советником.

«У Гоголя нет более трагичной повести, – писал П. А. Котляревский, – чем эти “Записки”, – читая которые нельзя, однако, удержаться от смеха. Самая грустная и романтическая мысль развита в них с таким юмором и так реально, с таким беспощадным глумлением над человеческим рассудком, что за этим сарказмом на первых порах можно просмотреть трагический пафос рассказа» [1].

Главный герой повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» Аксентий Иванович Поприщин – титулярный советник, целыми днями сидящий в кабинете «его высокопревосходительства», очинивая перья, и хорошо усвоивший, что репутацию человеку создает только чин: «Всё ученость, такая ученость, что нашему брату и приступа нет... Какая важность в глазах... Не нашему брату чета!» [2]. При этом сам Поприщин имеет свои представления о чести и достоинстве и даже свои мечты.

Сознание Поприщина расстроено, его мучает вопрос: «Отчего я титулярный советник?». В нем просыпается оскорбленное человеческое достоинство, в нем зреет бунт против своего бесправия, против того, что все самое лучшее достается генералам или камер-юнкерам.

Самолюбиво и даже честолюбиво Поприщина тяготит и даже мучает его ничтожность. И чем острее его мучения, тем свободнее от власти разума становятся его мечты. Гоголь изображает постепенный процесс победы безумных фантазий над больным разумом, перерождающим мечты в галлюцинации. История помрачения рассудка изображена Гоголем с поразительной психологической точностью. Сумасшествие героя отражается в его дневниковых записях, от страницы к странице становящихся все более и более сумбурными.

Как уже говорилось, «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя – произведение, написанное в форме дневника, – часто ставят как моноспектакль. Так, в настоящее время в репертуаре московских театров можно увидеть три спектакля, поставленных по этому произведению, из которых наиболее удачным нам показался спектакль театра «Мастерская П. Фоменко» «Он был титулярный советник» (в роли Поприщина – А. Горячев), к которому мы еще вернемся в дальнейшем.

¹ Помимо двух спектаклей корейского и российского режиссеров, которые мы будем рассматривать далее, «Записки сумасшедшего» были поставлены также немецким режиссером Бэно Аксенова и представлены на фестивале «Соло» в 2012 году.

В Корее «Записки сумасшедшего» впервые были поставлены режиссером Ким Вон Соком в театре Мон Пун в 2004 г.

Корейский режиссер пытается несколько сместить акценты повести, подчеркнув в спектакле не тему социальной несправедливости, но тему несчастной любви. Любви без взаимности. Сумасшествие героя является, по замыслу режиссера, следствием любви, тем более безнадежной, что возлюбленная Поприщина, Софи – дочь генерала, существо, живущее своей роскошной, беззаботной жизнью и даже не замечающая его терзаний и мук.

Конечно, в произведении Гоголя ощущение собственного ничтожества и безнадежность любви к генеральской дочери тесно связаны: влюбленный Поприщин еще сильнее и острее ощущает свое унижение.

Ким Вон Сок пытается подчеркнуть, что именно любовь к Софи, невысказанная, остающаяся только в воображении Поприщина, и наконец замужество Софи – все это добивает его, окончательно сводя с ума.

«Записки сумасшедшего» – это первая режиссерская работа над моноспектаклем выпускника ГИТИСа, ученика А. А. Гончарова. Спектакль стал своеобразной экспериментальной лабораторной работой, где молодой режиссер пытается совместить психологический театр с театром движения, пластики и даже кукольным дивертиментом.

На таком постоянном соединении многочисленных и разнообразных физических действий и движений, включающих даже элементы биомеханики, с непрекращающимся и торопливым потоком текста построен весь спектакль Ким Вон Сока. При этом повесть явно недостаточно сокращена, но дело даже не в чрезмерной массе текста, а в том, что он произносится почти механически, без необходимых пауз, не рождаясь необходимой потребностью выговориться и сформулировать неожиданную парадоксальную мысль, возникшую в связи с тем или иным происходящим событием.

Спектакль начинается с того, что Поприщин, лежа на полу (укрытый черной тканью), произносит слова: «Сегодня было страшно», потом, не прекращая говорить, начинает писать мелом на ткани, затем встает, берет зонтик, сумку с документами и со словами «иду на улицу» описывает круги по сцене, а добравшись до службы, садится затачивать карандаш и т.д. И все это время, не умолкая, в однообразном ритме произносит текст...

В результате с самого начала спектакля и далее по ходу действия зритель так и не может понять, что конкретно вызвало страх Поприщина, какое конкретно событие движет его поведением и рождает потоки его слов. Актер просто задыхается в непрерывном, монотонно произносимом тексте. Поприщин, кажется, уже с самого начала находится в состоянии полного помрачения рассудка и безумия. То есть режиссер, к сожалению, не оставляет актеру возможности для развития трагически-конфликтного самочувствия его героя.

В спектакле задействовано минимум мебели и реквизита: черная ткань, два стула, вешалка, зонтик, шинель, розовый платок, сумка очки и таз. Реквизит продуманно подобран таким образом, чтобы предметы могли выполнять различные функции по ходу спектакля: письменный стол превращается в дверь, когда актер переворачивает его: стоя за дверью он подслушивает разговор собак-кукол, которыми сам же и управляет.

Образ Софи в спектакле представлен с помощью нескольких предметов. Фантазируя, герой разговаривает со своей воображаемой возлюбленной: «Ваше превосходительство, не прикажите казнить, а если уже хотите казнить, то казните вашей генеральской ручкою» [Там же]. В этом эпизоде Софи обозначается розовым платком, а сам герой свободной ладонью, то есть воображаемый разговор представлен при помощи пластики рук актера. Иногда, разговаривая с Софи, актер воображает ее сидящей на стуле и т.д.

Таким образом, отсутствие партнеров на сцене заменяется предметами, с которыми актер вступает во взаимодействие, рассказывая им свои мысли. Такая игра с предметами, обозначающими партнера, свойственна корейскому традиционному театру и воспринимается зрителем как должное, вернее, могла бы восприниматься, но отсутствие привычного для зрителя контакта с залом, с одной стороны, и поток текста, не рожденного подлинным взаимодействием с воображаемыми партнерами, с другой, – мешают непосредственному восприятию зрителей.

Главным событием спектакля Ким Вон Сока является замужество Софи. В этом эпизоде на первый план выходит социальный конфликт: герой задается вопросом, почему все самое лучшее всегда принадлежит высшим чинам. «Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам, или генералам... Желал бы я сам сделаться генералом: не для того, чтобы получить руку и прочее, нет, хотел бы быть генералом для того только, чтобы увидеть, как они будут увиваться и делать все эти разные придворные штуки и экивоки, и потом сказать им, что я плюю на вас обоих» [Там же]. С этого момента сумасшествие героя ускоряется, его преследует мучительное желание хоть как-то утвердить себя, свою значимость, выразить свой протест. Не случайно он представляет себя испанским королем. Финальная сцена, где сошедший с ума Поприщин обращается к своей матери, фантастична и наполнена символами. Герой бьет по тазу с водой, как по барабану, отрывисто в ритм ударам произнося последний текст произведения: «Матушка, спаси твоего бедного сына! Урони слезинку на его больную головушку! Посмотри, как мучат они его! <...> ему нет места на свете!..» [Там же]. Потом выливает на себя таз воды и как будто уплывает на лодке, используя таз как весло. Таким образом, финальная сцена показывает полное сумасшествие героя и уход его в свой ирреальный мир.

Возможные эмоции, которые могли бы появиться у актера в последней сцене, режиссер специально пресекает равномерными ударами по тазу с водой, которые как бы рубят монотонную речь персонажа, создавая высшую степень сумасшествия героя.

При этом необходимо отметить, что главное событие, хотя и усиливает безумие Поприщина, его полное сумасшествие уже не становится неожиданностью для зрителя.

Стоит отметить, что в Корее имеется немало исследований, посвященных В. Э. Мейерхольду и его творчеству¹, однако спектаклей, поставленных с использованием этой техники, до «Записок сумасшедшего» Ким Вон Сока не было.

В данном случае можно говорить о влиянии биомеханики на создание образа: перед каждым движением актер делает отказ – небольшое движение в противоположную необходимому направлению сторону – и только потом начинает движение, и чем сильнее эмоции героя, тем больше амплитуда движений. То есть, как правило, любое действие героя начинается со своеобразной паузы, а соотношение пауз и действий создает своеобразный ритм образа. Подобная пластическая партитура образа выражает конфликт между нерешительным, робким характером Поприщина, его униженностью, страхом перед большим начальством, перед жизнью вообще и преодолевающими его безумными страстями и жадной самовыражения.

С помощью приемов биомеханики актер также меняет место действия спектакля: например, находясь в комнате, он надевает шинель, делает отказ назад, а возврат в исходную позицию означает, что он уже на улице. Конечно, этому сопутствуют и открытие зонтика, и круг по сцене, и еще один отказ. Только сделав все эти действия, герой оказывается в департаменте. Подобные действия повторяются в спектакле несколько раз, и постепенно зритель привыкает к таким условностям, помогающим ему воспринимать спектакль и характер Поприщина.

Таким образом, основным средством создания образа в спектакле являются психофизические действия актера, его пластическая выразительность и использование приемов биомеханики. При этом текст произносится монотонно, безэмоционально, а самое главное – без пауз, что, с одной стороны, затрудняет восприятие, а с другой, – является средством, выражающим внутреннее напряжение и сумасшествие героя.

Возможно на режиссерскую работу Ким Вон Сока оказали большое влияние уроки его учителя, известного русского режиссера А. А. Гончарова, у которого он обучался в ГИТИСе. Известно, что А. А. Гончаров высоко ставил творчество Вс. Мейерхольда, подчеркивая, что искусство его актеров есть «творчество пластических форм в пространстве и умение правильно использовать выразительные средства своего тела» [3, с. 127].

Все режиссерские поиски самого Гончарова были направлены на создание яркой художественной образности на сцене. Но Гончаров умел воплощать свои образные поиски через актеров, через создание неординарных человеческих характеров, через их отношение к происходящим в пьесе событиям, через точный отбор их действий. Он писал, что «русское театральное искусство имеет то, чего не имеет ни один театр мира – школу человекознания и человековедения, позволяющую ему проникать в тонкости “человеческого духа”» [Там же, с. 237].

К сожалению, молодой режиссер, еще не имеющий того огромного опыта работы с актерами, которым обладал его учитель, увлекаясь поисками образной выразительности, часто незаметно для себя вовлекает актера в формальное схематичное поведение.

И все же, несмотря на большое количество недостатков, нельзя считать этот экспериментальный спектакль полностью неудачным, и хотя зрителью не всегда все понятно в спектакле, он производит интересное впечатление. (В настоящее время в Корее театр переживает кризис. В связи с тем, что в культурном досуге людей преобладают сериалы и кино, театр также теряет духовность, поэтому многие спектакли невозможно отличить от сериалов как по идее, так и по исполнению. Поэтому попытки создать интересный и оригинальный спектакль часто остаются непонятыми.) Можно сказать, что актер Чжо Ха Сок старался максимально выполнить свою трудную актерскую задачу. Ему во многом, хотя и не всегда, удается оправдывать сложный режиссерский рисунок роли. Не случайно ему была присуждена премия фестиваля «Ми Рян» за лучшую мужскую роль.

Многие недостатки спектакля Ким Вон Сока становятся особенно очевидными при сравнении его со спектаклем, поставленным в театре «Мастерская П. Фоменко».

В отличие от корейского спектакля «Записки сумасшедшего» спектакль московского театра «Он был титулярный советник», поставлен в традициях русской театральной школы. Спектакль вырос из самостоятельной работы актера А. Горячева, однако только с помощью самого П. Фоменко спектакль обрел художественную завершенность. В спектакле все построено на точной организации замысла, конфликта, событий, действий и точного развития перспективы роли.

Основным конфликтом в спектакле становится мучительный, сложный и разнообразный конфликт творческого одиночества человека-художника, по выражению М. Давыдовой, «трагедия демиурга, творящего вокруг себя свою, пусть не очень большую вселенную» [4].

Атмосфера одиночества является главной атмосферой спектакля. Поприщин не может высказать свои мысли и переживания людям и доверяет их только дневнику, так как в нем живет огромная потребность выразить свои впечатления от мира и всего происходящего с ним. Его дневник – это попытка сформулировать свои прозрения, свои трагические выводы. Им владеет жажда осознания себя и окружающего мира.

Одиночество создается точнейшим психофизическим самочувствием актера, его ритмами, его способом восприятия и осознания событий. Глядя на Горячева-Поприщина нельзя не вспомнить о том, какое значение М. Чехов придавал индивидуальной «субъективной» атмосфере образа, исходящей от личности самого актера-персонажа и создающей вокруг него некое эмоционально-энергетическое поле [9, с. 196]. Одиночество героя подчеркивается и тем, что даже в сценах, где могли бы присутствовать люди, например, на балу, фигурируют лишь трости, с насаженными на них париками и шляпами, которыми умело манипулирует А. Горячев.

¹ Например, Чжун Чжун Ок. Режиссерская методология Вс. Мейерхольда и ее влияние на современный театр: дисс. ... к. ис. искусствоведения. М.: ГИТИС, 2005.

Благодаря тщательно продуманной перспективе развития роли, сумасшествие проявляется в герое постепенно. А. Горячев подчеркнуто серьезно и как бы спокойно воспринимает всю абсурдность событий, происходящих с ним, будь то встреча с его возлюбленной Софи, переписка двух собак, неожиданно попавшая к нему руки, или известие, что он является наконец отысканным испанским королем. Зритель даже не успевает почувствовать, когда герой доходит до предела безумия, хотя процесс постепенного сумасшествия показан скрупулезно и детально.

Сумасшедший человек не считает себя таковым, он воспринимает все невероятные события, происходящие с ним как реальность. «Анатолий Горячев делает своего Поприщина подчеркнуто нормальным. Он приходит из театра, делает запись в дневнике, поскрипывая гусиным пером, умывается из чайника, вспоминает своих начальников недобрым словом. Нелегко даже уловить, в какой момент прорывается безумие и ломаются интонации (впрочем, это получается так легко, будто бы советник не сходит с ума, а, напротив, приходит к нормальности)» [5].

При этом, несмотря на то, что в течение спектакля актер создает один целостный характер, дистанция между его психофизическим самочувствием в начале спектакля и в финале, где он предстает в образе испанского короля, очень велика:

«В образе Поприщина можно играть ничтожество и величие, вызывать смех и слезы, быть скромным чиновником <...> и вдохновенным рассказчиком. В этом произведении, как, пожалуй, нигде у Гоголя, высока амплитуда скачков между сумасшествием банальным, бытовым, и сумасшествием высоким (нынче бы сказали креативным)» [4].

Сценическая обстановка создана для того, чтобы еще более подчеркнуть и одиночество, и атмосферу сумасшествия героя: на сцене тесновато, слева находится странная конструкция, представляющая собой соединение в одном предмете кровати и письменного стола с ящичками (позднее эта конструкция станет местом заключения героя, он будет прикован к ней наручниками); справа с потолка свисает чайник, который служит Поприщину также и умывальником. На переднем плане на тросточках расположены шляпы и парики, которые позднее станут дамами и кавалерами. На заднем плане – лестница, по которой уже в конце спектакля взойдет испанский король. Кроме того, в арсенале Анатолия Горячева есть еще кипа бумаг и перо, с помощью которых он пишет свой дневник, пучок соломы, старое ведро, газеты и большой отрез красной ткани, которые в больном воображении главного героя превращаются в мантию и корону испанского короля.

На стене в углу небольшое окошко под потолком, из которого временами льется свет, возле окошка на возвышении находится кресло, взбираясь на которое и облачаясь в белый плащ, Поприщин неожиданно превращается в Гоголя. По ходу спектакля это происходит несколько раз, и тогда на задней стене проецируется силуэт известного памятника Н. В. Гоголю. Это становится емким символом спектакля, соединяющим в себе и самого автора повести, и несчастного Поприщина, одержимого своими фантомами, постоянно запечатляемыми в дневнике. Так, в спектакле возникает трагический образ самого Гоголя, к концу жизни подошедшего к порогу безумия.

В моноспектакле театра «Мастерская П. Фоменко» «Он был титулярный советник» в отличие от корейских «Записок сумасшедшего» даже каждое простое физическое действие Поприщина является следствием внутреннего импульса, непрерывающегося потока его энергии, творящей свой парадоксальный мир. И кажется, что даже если бы спектакль шел без слов, то он все равно был бы понятен зрителю.

Нельзя не отметить оригинального режиссерского замысла спектакля, с его смелыми образными ассоциациями. Такой замысел мог родиться, вероятно, только у русского режиссера. Но более всего восхищает последовательность в организации всех выразительных средств спектакля: его художественного решения, создания необходимой атмосферы, организации всех событий и особенно точности поведения актера и его психофизического самочувствия.

Точная режиссерская организация перспективы артиста, которая предполагает, по словам Станиславского, «расчетливо гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли» [8, с. 135] позволяет актеру А. Горячеву овладеть тем способом поведения, который органично приводит его к трагическому финалу.

Моноспектакль «Он был титулярный советник» в «Мастерской П. Фоменко» идет уже много лет, так же как и «Записки сумасшедшего» Ким Вон Сока. В спектакле корейского режиссера за десять лет существования дважды сменился исполнитель роли Поприщина. И если первый исполнитель Чжо Ха Сок был не только пластически тренирован, но и сумел хоть отчасти проникнуть в суть характера, то последующие два исполнителя скорее просто выполняли технические и пластические упражнения, не присвоив себе ни самочувствие, ни атмосферу героя. В российском же спектакле замысел режиссера и профессионализм актера, который точно реализует этот замысел, позволяют сохранить живую импровизационную ткань спектакля даже спустя 12 лет. И это не случайно, жизнь гоголевского персонажа реализуется в нем с той действенной точностью и подробностью существования, которая так важна при создании достоверного сценического «портрета», особенно в моноспектакле, где актер должен на протяжении всего спектакля один удерживать внимание зрителя.

Итак, хотя два спектакля, корейский и российский, поставлены по одному произведению, и они сами и их театральная судьба сильно различаются. Это обусловлено режиссерским и актерским подходами к литературному материалу: если в одном спектакле в основе лежат режиссерские приемы и пластическая выразительность, с помощью которой зритель может лишь догадываться, что происходит в душе Поприщина, то другой спектакль построен на законах русской психологической школы, где главной целью является раскрытие человеческого характера, через перевоплощение актера в образ.

В обоих спектаклях видно, что актеры и режиссеры пытались найти адекватное выражение образному гоголевскому языку, и можно утверждать, что московскому театру эта попытка удалась значительно лучше.

Сравнение этих спектаклей еще раз убеждает в необходимости дальнейшего освоения русской школы психологического искусства для развития современного корейского театра.

Список литературы

1. Гоголь «Записки сумасшедшего» – анализ [Электронный ресурс] // Русская историческая библиотека. URL: rushist.com/index.php/literary-articles/2833-gogol-zapiski-sumasshedshego-analiz (дата обращения: 22.02.2016).
2. Гоголь Н. В. Записки сумасшедшего [Электронный ресурс]. URL: <http://www.klassika.ru/read.html?proza/gogol/zapiski.txt&page=0> (дата обращения: 22.02.2016).
3. Гончаров А. А. Мои театральные пристрастия. М.: Искусство, 1997. Кн. 1. 334 с.
4. Давыдова М. Поприщин и его тени [Электронный ресурс] // Известия. 2004. 15 сентября. URL: <http://izvestia.ru/news/294161> (дата обращения: 22.02.2016).
5. Паймакова Р. Мастерская Петра Фоменко / Моноспектакль Анатолия Горячева «Он был титулярный советник» (по повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего») [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/art/teatr/1050/> (дата обращения: 22.02.2016).
6. Петров Н. Актер и сценический образ. Л.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1935. 98 с.
7. Солдатов М. В. Становление национальной прозы в Коре в первой четверти XX века [Электронный ресурс]: дисс. ... к. филол. н. Владивосток, 2004. URL: <http://www.dissertat.com/content/stanovlenie-natsionalnoi-prozy-v-koree-v-pervoi-chetverti-xx-veka> (дата обращения: 22.02.2016).
8. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8-ми т. М.: Искусство, 1954. Т. 3. 550 с.
9. Чехов М. Литературное наследие: в 2-х т. М.: Искусство, 1986. Т. 2. 560 с.
10. 소극장 운동 측면사, 공간, 1975, 9 월호. (Ким Ён Тэ. Иной взгляд на историю движения малых театров // Пространство: журнал. Сеул, 1975. Сентябрь.)
11. 유민영, 카페 데아뜨의 연극사적 위상, 카페데아뜨르, 한국미술가협회, 1998. (Ю Мин Ён. Положение кафе-театра в театральной истории // Кафе-театр. Сеул: Ассоциация «Корейская сценография», 1998.)

IMPORTANCE OF THE RUSSIAN THEATRICAL SCHOOL FOR DEVELOPMENT OF THE MODERN KOREAN THEATRE

Kim Soo Jin

Russian University of Theatre Arts
trotz2007@naver.com

The article examines the importance of the Russian theatrical school for the modern Korean theatre. Contrary to Russian art, which tends to deeper psychologism, Korean art has hardly ever practiced the real depth of a personage's psychological presentation. Analyzing Korean and Russian mono-performances based on N. V. Gogol's "Diary of a Madman" the author concludes on the necessity for the further adoption of the Russian psychological art school to develop the modern Korean theatre.

Key words and phrases: Korean theatre; mono-performance; portrait; psychological theatre; "Diary of a Madman"; "P. Fomenko's Workshop".

УДК 343.98

Юридические науки

В статье предпринята попытка переосмысления роли графологии в судебном почерковедении. Данная позиция исходит из анализа как собственно графологической, так и криминалистической литературы, показывающего, что даже в ранних работах по графологии можно увидеть множество заслуживающих внимания мыслей, имеющих методический характер. Показано, что судебное почерковедение много позаимствовало у графологической теории: описание общих признаков почерка, понятие частоты встречаемости признака, тезис о неотделимости письма от цели и содержания и необходимости изучения условий выполнения рукописи, направление исследования рукописи (от общих к частным признакам почерка) и т.д.

Ключевые слова и фразы: графология; письмо; почерк; признак почерка; судебное почерковедение.

Ковалев Павел Анатольевич

Волгоградская академия МВД России
kovalevpavel71@gmail.com

РОЛЬ ГРАФОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ В СУДЕБНОМ ПОЧЕРКОВЕДЕНИИ

Современное состояние знаний в любой сфере, как представляется, базируется на «фундаменте» предшествующих исследований. Полагаем, это можно отнести и к такой части криминалистических знаний, как судебное почерковедение. Неоценимую роль предшествующих исследований в процессе познания справедливо