

СВІТОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ

УДК 792.03.07:82-2
ORCID 0000-0001-8296-4628

“СХІД”–“ЗАХІД”: ВЗАЄМОДІЯ ТЕАТРАЛЬНИХ КУЛЬТУР

Демещенко

Віолета Валеріївна

кандидат історичних наук,
доцент, Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України

Демещенко

Виолетта Валерьевна

кандидат історических наук,
доцент, Інститут культурології
Национальной академии
искусств Украины

Violeta Demeshchenko

Ph.D. in History, Associate Professor,
Institute for Cultural Research
of the National Academy
of Arts of Ukraine

Анотація. Дослідження розглядає проблематику взаємодії та взаємовпливів театральних культур “Заходу” та “Сходу”. У цьому сенсі на межі XIX та XX століть подібні впливи виявили себе найяскравіше в театральній культурі. В останній чверті XIX століття народжуються нові естетичні концепції та погляди на мистецтво, що спричинює зародження декадансу, а пізніше й модернізму. У цей час приходять до завершення процес становлення режисури, до спектаклю ставляться нові вимоги.

У кінці XIX століття митці Заходу переймалися долею світової культури. Вони розуміли, що приходять час, коли люди й континенти, релігії та мистецтво в різних частинах світу повинні почути одне одного, зустрітися й, насамперед, поєднати свої зусилля, щоб урятувати світ, який гине на очах. Саме тоді в суспільній думці збудився інтерес до “Сходу”, як до чогось іншого, що може допомогти впізнати самих себе й отримати заряд енергії для особистісних інновацій. За останнє століття в цьому напрямку було зроблено багато, особливо в порозумінні й веденні діалогу культур по горизонталі “Схід”-“Захід”.

Ключові слова: культура, театральна культура, режисура, драматургія, вистава, історія театру, естетика театру.

Актуальність. Дослідження взаємодії та взаємовпливу театральних культур Сходу й Заходу останнім часом стає все більш актуальним. Мистецтвознавство все частіше звертається не тільки до окремих явищ культури й мистецтва Сходу, але й вивчає ці явища, порівнюючи їх з європейською традицією.

Необхідно зазначити, що велика кількість західних вчених розглядає мистецтво театру, як деяку окрему галузь людської діяльності, майже не пов'язану з подіями конкретної історичної дійсності. На основі цього вони представляють взаємодію культур, як еkleктичне використання окремих особливостей мистецтва, та в більшості випадків, на жаль, у суто зовнішньому контексті. Під час такого підходу губиться найглибша сутність процесу взаємопроникнення культур у мистецтві, кінцевою ціллю та результатом якого саме і є синтез мистецтв.

У цьому сенсі XIX та XX століття видаються благодатними, саме цьому періоду в історії театру присвячено багато наукових досліджень. В останній чверті XIX століття народжуються естетичні концепції та погляди, що призвели до появи декадансу й далі до модернізму. Саме в цей час у творчості ба-

гатьох діячів мистецтва та літератури посилюються антибуржуазні мотиви, хоча у своїй більшості критика велась в основному з естетичних позицій.

У цей час проходить своє завершення процес становлення режисури, до спектаклю виявляють нові вимоги, а саме: спектакль має бути цілісним і художньо-завершеним продуктом. Проблема синтезу мистецтв у театрі на межі XIX–XX століть стала однією з малодосліджених та досить актуальних сьогодні. Оскільки театр поєднує в собі різні види мистецтв та в ньому представлені драматургія й музика, танець і декор, живопис і костюм, грим, майстерність актора, усе це разом утворює складну синтетичну природу театру, яка саме з цього погляду потребує наукових досліджень. Театр є своєрідним дзеркалом суспільства, історичних епох, він відображає людське життя на сцені, але йому також притаманні творчі кризи, як і самому суспільству в переході від одного ладу до іншого.

Стан дослідження. Театральна справа на сьогодні намагається надолужити своє відставання від історії, культурології, мистецтвознавства та літератури у вивченні Сходу та його взаємозв'язків із Заходом. Стає зрозумілим, що це неможливо зробити, не вивчаючи історію театральної традиції та її трансформації протягом століть. Цю проблему досліджували науковці мистецтвознавці, режисери, теоретики та історики театральної культури Сходу та Заходу, такі як Р.Барт [1], П.Брук [2], Т.Григор'єв [4], Г.Грачов [5], В.Кузнецов [6], В.Малявін [7], З.Осінський [9], С.Серова [10, 11], Г.Ткаченко [12], Й.Хейзінг [13] та багато інших вчених, які присвятили свої роботи цій тематиці.

Мета статті — охарактеризувати вплив східної театральної культури на театральну традицію та культуру західного театру й виявити особливості їхнього взаємопроникнення, кінцевою ціллю та результатом яких є синтез мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці XIX століття митців Заходу турбувала доля світової культури. Вони розуміли, що приходить час, коли люди й континенти, релігії й мистецтво в різних частинах світу повинні почути одне одного, зустрітись і, більш того, поєднати свої зусилля, щоб врятувати світ, який гине на очах. Саме тоді в суспільстві зародився інтерес до “Сходу”, як до чогось іншого, що може допомогти впізнати самих себе й отримати заряд енергії для особистісних інновацій. Протягом останнього століття в цьому напрямку було

зроблено багато, особливо в порозумінні й веденні діалогу культур по горизонталі “Схід”–“Захід”. Рух культур на зустріч одна одній через простір, що їх розділяє, знівелював метод прямого накладання їх одна на одну, натомість узаємодія культур, узаємопроникнення, узаемовідштовхування та взаємосприйняття призвели до ефективного синергетичного результату, який можна охарактеризувати за принципом узаємодоповненості та виникнення сучасних синтетичних жанрів. Цій тематиці присвячено низку робіт європейських вчених. Так, наприклад, видатний голландський вчений у галузі історії культури Йохан Хейзінг у своїх історичних працях поступово відходить від розподілу вивчення предмета за географічними ознаками. Для нього культурні феномени Заходу й Сходу є явищами всезагальної історії та універсальної системи світової культури. Ця концепція була відображена в праці “Людина яка грає” (Homo Ludens): за його теорією, гра не тільки феномен культури, а взагалі основа генезису культури людства. Гра не є антитезою серйозного, наближаючись до гри, а особливо гри священної в ритуалі, й опрацьовуючи свої правила, вона символічно виражає прихований зміст життя й оточуючого світу — саме такий підхід розширює можливості побачити зв'язок життя з мистецтвом та зрозуміти порухи самого мистецтва, тим паче театального.

Сама по собі гра не є статичною формою відображення, вона процес, невинний рух і розуміння самого себе “як людини що грає”. У китайській культурній традиції рух — основа всіх процесів і метаморфоз, які ведуть до розуміння “дао” (космічного абсолюту) й торкаються неба, землі та людини. Рух — це одна з основ естетики театру. Не можна не погодитися з В.Малявіним, який помітив, що “тіло особистості” в Китаї не відрізняється від “вільної гри”, у якій присутнє прагнення до “пізнання суті радісної гри” та відчуття присутності цього невидимого джерела всієї культурної практики людини” [7, 234].

Й. Хейзінг першим надав приклад неєвропоцентризму, порівнюючи в межах своєї концепції ігрового початку мистецтва категорію “гри” в культурних традиціях Заходу й Сходу (Китаю, Японії, Індії та інших країн). Насамперед, завдяки саме його поглядам на цю проблему категорія “Другого” впевнено проклала свій шлях в європейській думці та була вербально закріплена в другій поло-

вині ХХ століття. Інтелектуали західного світу й театральні митці, перед тим як зацікавитися китайськими художніми традиціями, повинні були наблизитися до розуміння традиційної культури Китаю, її світоглядних основ і виражальних категорій. За ХХ століття китайський театр, який на перших порах був для Заходу суто екзотичним явищем і викликав цікавість та іронічну посмішку, перетворився на необхідне для подальшого розвитку західного театрального мистецтва явище. Поки західна цивілізація прискорила свій рух по обраній нею траєкторії історичного розвитку, поки науково-технічний прогрес обіцяв усезагальне благоденство та процвітання, західне мистецтво охороняло закони класичної естетики. Разом з тим західна ойкумена була собою задоволена та дуже сумнівалася щодо необхідності повернення думками та діями до минулого, в стародавність, засобом традиційної китайської моделі. Китай із його тисячолітньою історією й культурою, “замкнений і непорушний Китай”, здавався прикладом стагнації і був лише придатний, в кращому випадку, до вивчення науковцями. З часом бачення Й. Хейзінга вже сприймалося майже тривіально: “Рух культури повинен мати можливість перетворення й повернення саме в тому випадку, коли це стосується визнання або нового усвідомлення вічних цінностей, що не належать процесу розвитку чи зміни. Сьогодні на черзі саме такі цінності” [13, 325].

На межі ХІХ–ХХ століть відбувся перелом, який супроводжувався процесом інтелектуальної кризи Європи, а саме тим, що західний світ намагався відмовитися від своїх ілюзій, одна з яких — це непохитність фізичного світу. Науковці наблизилися до нових відкриттів, а саме “ментальних кордонів і можливостей людини”.

Ідея космізму охопила Європу, вона ставала поступово міцнішою, у неї вливався голос Сходу, який доносив своє розуміння космічних законів Усесвіту, єдиних для Неба, Землі й Людини [10, 25–82]. Так інтелектуальні осередки Росії на початку ХХ століття повірили в онтологічну єдність Усесвіту та мистецтва, відкривши для себе в китайській філософії даосизму джерело, яке підживлювало їхні вірування та об’єднувало в єдину творчу стихію життя та мистецтва. Прикладом саме в цей час може служити зародження мистецької “Срібної епохи” в Росії.

Стрімка хода технічного прогресу не зробила людину більш щасливою. Коли наприкінці Другої

світової війни наука продемонструвала своє руйнівне безумство, людство охопив жах, воно зрозуміло, що знаходиться на краю моральної та екологічної прірви, і, більш того, виявився страшний недолік сучасної цивілізації, а саме те, що удосконалення технологій призвело до втрати цілісного бачення світу. Знову повертаючись до думки Хейзінга, хочеться зазначити, що саме на своє запитання “звідки можна очікувати спасіння?” він відповів: “Від Прогресу, як такого, очікувати чогось немає сенсу. Спасіння культури залежить від “оновлення Духу”. Шлях до цього проходить крізь зустрічний рух різних релігій, а також через визнання “глибини східних вірувань” [13, 361].

Тепер на Заході та у й нас пишуть і говорять про деструктивні елементи картини світу, про хаотичний надміру складний світ, який продукує посткласичну свідомість та сучасну художню культуру [8].

Історію ХХ століття перестали сприймати, як рух по лінії підйому. Звертаючись до розвідок лауреата Нобелівської премії І. Пригожина, хотілося б зазначити, що сучасну історію розглядають у вигляді непередбаченого хаотичного руху, світ виявився вразливим, багатьом здається, що він наближається до свого фіналу. Тепер мова повинна йти не про спасіння культури, а про спасіння цивілізації, за Шпенглером, останньої стадії помираючої культури.

Інтелектуальний світ Заходу, спостерігаючи за сучасним художнім процесом, помічає ознаки розпаду й збільшення безсистемності, мозаїчності, фрагментарності, аморфності й, як результат цього, розповсюдження всездозволеності на принципи художньої творчості.

Сьогодні дійсно потрібно зробити спроби подолання хаосу, що наростає в стосунках людини зі світом і самою собою. Хаос не тільки лякає, він також дає надію. Він результат розпаду, але, як говорили китайські даоси, символ досконалої повноти буття, де є все, що може служити першоджерелом — початком сходження до наступної гармонії [12, 492]. Сьогодні в мистецтві йде пошукова робота нових джерел, форм і мистецьких стилів. Історії відомо, що в кризові для мистецтва часи європейці поверталися до свого коріння, відроджуючи, стилізуючи класику, а також знаходили в ній своє натхнення. На сьогодні прийшло розуміння ролі “Другого”, що розширює діапазон пошуку.

Повернення “до коріння й джерела” — це основний концепт китайської художньої традиції, яка сягає в конфуціанство та з глибини якої народилась ідея про Всеєдність. Та сама вічна цінність, яка сформувала китайське традиційне сприйняття культури (вень) знаків, малюнків, накреслених на Небі, де їй потрібно шукати їх розгадку. У момент “божественної зустрічі” з тайнописом Неба китайський художник, поет, музикант і актор намагався висловити зрозумілу ним суть речей. Він не підкоряв світ, а сам підкорявся йому, не хвалився своїм талантом, але досягав самовираження, він хотів знайти необхідне слово, яке б відповідало доктрині всеєдності Всесвіту. На відміну від геоцентричної моделі світу, де людина Заходу відчуває себе вінцем творіння, китайське світосприйняття вважало людину однією з елементів тріади, народженої після Неба і Землі, яка, як правило, слідувала встановленим для неї закономірностям.

Уже в “Люйши чунцю” — історичному джерелі III ст. до н.е. — говорилося, що гармонія душі досягається усвідомленням єдиного, “коли істота в повноті, дух знаходить гармонію... Нема серед сущого того, що б він не зрозумів і не вмів” [12, 112].

Гармонія досягається шляхом довгого психофізичного вдосконалення, процес якого детально розглядається на сторінках історичного джерела, що містить у собі досягнення філософської думки стародавнього Китаю. Музика в Китаї — це один з елементів натурфілософської концепції становлення світу, і є “слідством гармонійного союзу Неба і Землі, а також прагнення злиття “їнь” і “янь”. Театр, побудований за законами музичного ритму, нарівні з музикою впливає на гармонізацію суспільства, держави й окремої людини. XX століття для західних інтелектуалів вибудувало космічний вектор філософських та художніх пошуків і вивело проблематику на забутий ними метафізичний рівень. Сьогодні більш наполегливо говорять про усвідомлення єдності світу, як про одну з важливих проблем у сучасній культурі. Під час її розгляду все частіше звертаються до історичної ретроспекції та до китайської культурної традиції, як показової взаємодії культур “Сходу” та “Заходу”.

Після піку зацікавленості Сходом на межі XIX–XX століть і особливо після паломництва в країни театральної культури (Китай, Японію, Індію) в період “Срібної епохи” в мистецтві нова хвиля практичного інтересу до східних художніх

систем піднімається в 70-ті роки минулого століття. Це було намагання до пізнання самих себе через “Друге”, спроба знайти основу для подолання наростаючого культурного хаосу. Так, наприклад, у творчості видатного хореографа XX століття Моріса Бежара прослідковуються східні мотиви. Він використав у відомому “Болеро” Равеля мотиви індійського танцю, а його балет “Бхаті” був поставлений за індійськими сюжетами. У 1970 році він заснував хореографічну школу “Мудра”.

Хореограф уважав, що актори повинні вивчати також філософію й історію мистецтв, а в 90-ті заснував школу танцю “Рудра”. У цьому ж переліку можна згадати творчість французького режисера Пітера Брука, який усередині 70-х у Парижі створив Міжнародний центр театральних досліджень, він також здійснив постановку стародавнього індійського епосу “Махабхарата” та видав книгу “Пустий простір”, де висловив думку, що пустий простір — це театральне дійство, події якого розгортаються у відкритому світовому просторі, де людина віч-на-віч зі Всесвітом і безкрайнім простором холодного й ворожого космосу. Іншою ідеєю цього твору є також те, що пустий простір породжує два види театру — Священний і Грубий. Перший має справу з невидимим світом, світом таємниці, яку сцена й актор намагаються дещо розкрити для глядача, зробити невидиме видимим.

Грубий народний театр — це гра за допомогою всіх можливих засобів, її місце не в театрі, а на возі, на площі, на підмостках. Ці два лицедійства зливаються воєдино в художній формі, яку Брук називає “театр як такий”. Пустий простір як художня категорія породжує інший погляд на естетику театру, на майстерність актора, підкоряється музиці та музичному ритму — “магічній субстанції”, яка перетворює сцену та сценічні дії самого актора. Нарешті східний театр, як зауважує Брук, створює дійство набагато яскравіше, загадковіше від повсякдення — японський театр “Кабукі”, індійський “Катхакалі”, китайський “Сицюй”, що шукають красу в багатокольорових малюнках гриму, в оздобленні деталей реквізиту. Це виходить за межі “чистого естетизму”, прокладаючи шлях до “священного змісту”. Особлива роль належить актору, який може перетворити звичайні предмети на магічні. Брук додав до свого режисерського досвіду роботу з акторами західної й східної акторських шкіл. Інтерес Брука до театральних інновацій є зрозумілим, до переліку

імен, які він обрав, увійшли Станіславський і Мейєрхольд, Брехт і Грабовський. Усі вони в більшому чи меншому ступені були пов'язані зі східними художніми традиціями або ж були дотичні до них.

У 1995 році Пітер Брук поставив у Парижі композицію “Хто тут?” (слова, які сказав страж у “Гамлеті”). У її основі п'єса Шекспіра й тексти Арто, Брехта, Крега, Мейєрхольда та Станіславського. Музична партитура спектаклю написана й виконана японським перкусіоністом Тосі Цучиторі.

Шекспір для багатьох новаторів європейського театру ХХ століття розширив кордони їхніх особистісних пошуків, відкриваючи простори Всесвіту, де герої знаходяться в єдиному світі — неподільному й цілісному. Одна з найвідоміших та найпопулярніших театральних режисерів Франції Аріана Мнушкіна, захопившись образом шекспірівської космічної людини, щоб зрозуміти її сутність, повернувшись до театру Азії (Японії, Індії, Китаю), які служили для неї прикладом комізму. Актори театру “Дю Солей” (Театр Сонця), який створила Мнушкіна, під час роботи над художнім образом використовували різні прийоми. Вони вигадували театральні маски, використовували гротеск, імпровізацію, клоунаду, а Шекспірівські постановки 80-х років — “Річард ІІ” та “Дванадцята ніч” — мали колосальний успіх у глядачів та критиків. Париж кінця ХХ-го століття можна сміливо назвати жвавим перехрестям національних театральних культур. Тут проводяться великі міжнародні фестивалі театрів Європи. Саме в столиці Франції під керівництвом Джоржо Стренера працював Театр Європи, який зібрав видатних та провідних режисерів світу. Цікавим є творчість видатного польського режисера Єжи Гротовського, його досліди та експерименти в театральному мистецтві базувались на естетичних принципах театрів Китаю та особливо Індії, які він намагався зрозуміти через призму світобачення Сходу. Організований ще за його життя Центр театральних досліджень складався з акторів сінгапурського та китайського походження.

З середини 50-х років польський експериментатор став розробляти свою особисту систему підготовки актора. Він звернувся до досвіду Станіславського, до праць Арто та, що є найцікавішим, до принципів східного театру. Актори вивчали народні китайські пісні, філософію та практику гімнастики тайцзи-юань, працювали над постановкою голосу, тренувались, як гімнасти, займалися буддистською

медитацією, практикували йогу. Життя Центру нагадувало життя монастирської громади, де особистий успіх залежав від досягнення всезагальної цілі — комунікації з глядачем та передачі йому інформації. Найбільший успіх Гротовському принесла постановка на тему євангельського сюжету в 1968 році “Apopalipsis cum figures”. Під впливом ідей Гротовського було засновано Центр “Кордони мистецтв, культур і народів”, а пізніше — і центр з вивчення творчості польського метра, зусилля якого зорієнтовані на діалог культур, відкритість та діяльність з наведення мостів, міжособистісних комунікацій та звернень до “людської істоти в цілому” [9, 39].

У 30-ті роки на початку ХХ століття складається новий напрям щодо вивчення драматичного театру. Оскільки в його основі лежить дослідження знакових систем, а семантичний код китайської культури зашифрований у китайському ієрогліфі, тобто в самому знакові, семіотика за своїм визначенням була близькою до синології. Роботи синологів, які розглядали ці питання, вийшли далеко за межі просто семіотичних моделей, вони викривали й суто соціокультурний контекст історичної епохи, духовної структури особистості та її світогляд. Естетична думка Європи не залишила без ваги втручання змістовних кодів китайського театру в практику європейської драми. Серед тих, кого вважають початківцем нової естетики сучасного драматичного театру, знаходимо ім'я Поля Клоделя, який уважно вивчав практику театрів Китаю та Японії.

Під впливом художньої традиції китайського театру склалися його концепції музичної суті драми, значення слова як продовження музичного звучання, його ідеї синтетичного театру, який увібрав у себе слово, спів, танок і пантоміму. Саме такі висновки привели Клоделя до символізму, який є основним у китайській театральній естетиці та поглиблює змістовну поліфонію театру, як одного з голосів загального хору Всесвіту. Один з відомих сучасних французьких семіотиків Ролан Барт для визначення характеру культури та її частки, культури художньої, вводить термін “текст”. Поняття тексту, за Бартом, це тканина, що складається з багатьох ниток, сплених у павутиння різноманітних змістів, це також простір, у якому відбувається формування значень, а поруч з тим збільшується й кількість різноманітних змістів. За своєю багатоскладністю та символічністю текст піддається

розшифровці “скриптером”, який, володіючи ключем — культурним кодом, проникає у внутрішній зміст культури. Також Барт порівнює “текст” зі сценічним простором, у якому відбувається гра. Гра не тільки творчої уяви, але, наприклад, як гра у музиці — тобто виконання готового нотного запису вже продиктованого музичними та виконавськими канонами. Більш того, як уважає семіотик, театр сам по собі — це також текст, а саме “інформаційна поліфонія”, у якій криється феномен театральності, що виражає себе через систему знаків. Театральні знаки — це сукупність усіх виразних засобів, які в повному обсязі представлені в східному театрі.

Розшифровка “тексту”, за Бартом, залежить від самого культурного коду, так, говорячи про проникнення в текст японської кодової системи, семіотик характеризує його японським поняттям “саторі”, що пояснюється, як “захват, насолода, розчинення Я” [1, 276]. Для уточнення варто зазначити, що “саторі” це ступінь духовного пізнання, яке приходить після зосередження, самозаглиблення й досягнення чистоти свідомості, що, своєю чергою, дозволяє вловити істинну суть речей. У японському театрі вона виражена терміном “юген” (“прихована краса”, “прихована суть”), ці поняття прийшли в японську театральну культуру з Китаю. На думку японців, “краса юген — це пошук незмінного в мінли-

вому світі”. Японський актор іде до “юген” через мономане (“удавання чогось”), перевтілення, психологічно близьке до стану “самадхі” (розуміння суті) [4, 192–193]. Китайська театральна теорія дає настанову актору в майстерності оволодіння звуком і голосовим веденням арії, тонуванні слова, і, коли відбувається “просвітління душі” (мін шень), досягається стан “сань мей” (санскр. “самадхі”), тобто ясність у розумінні суті речей.

Висновок. Таким чином семіотична концепція “тексту” підводить нас до цілісності, яка поєднує світ культури, людини та оточуючого світу, у який вони заглиблені. Вивчення сьогодні творчих технік, ідей, засобів та стилю східного театру є актуальним і важливим у галузі драматичного мистецтва. Феномен театральності полягає саме в тому, що він є естетичним дзеркалом суспільства, у якому ми бачимо людські вади й досягнення. Разом з тим театр це по-своєму автономне мистецтво, у якому яскраво самовиражаються різні творчі стилі, жанри, мистецькі техніки та сама гра як така. Східна театральна традиція дала можливість усвідомлення західному театральному мистецтву, що театр — це цілісна система тригема Небо-Земля-Людина, яка за допомогою акторської гри доносить до глядача цю ідею та висвітлює театральне мистецтво як естетичний образ єдиного світу.

Література / References:

1. *Барт Р. Б.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. Сост., общ. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. *Питер Брук.* Пустое пространство. Секретов нет. М., 2003. 376 с.
3. Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
4. *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. 366 с.
5. *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. М.: Институт ДИ-ДИК, 1999. 368 с.
6. *Кузнецов В. И.* Единство мира как проблема современной науки. Вестник Московского университета, серия 7, 1992. №6. С.10–19.
7. *Малявин В. В.* Китай в XVI–XVII веках. Эпоха. Быт. Искусство. М., 1995. 288 с.
8. *Мириманов В. Б.* Феномен стиля и искусства XX века. Научно-практическая конференция “Особенности художественного сознания XX века. Архитипическое и театр” (образ-ритуал-миф-театр). Всемирная театральная Олимпиада. М., 2001.
9. *Осинский З.* Значение творчества Гротовского для гуманитар-
1. *Bart R. B.* Yzbrannye raboty: Semyotyka. Poetyka. Per. s fr. Sost., obshch. H. K. Kosykova. M.: Prohress, 1989. 616 p.
2. *Pyter Bruk.* Pustoe prostranstvo. Sekretov net. M., 2003. 376 p.
3. *Andrei Belyi.* Symvolizm kak myroponymanye. M.: Respublyka, 1994. 528 p.
4. *Hryhoreva T. P.* Yaponskaia khudozhestvennaia tradytsiya. M.: Nauka, 1979. 366 p.
5. *Hachev H. D.* Natsyonalnye obrazy myra. M.: Ynstytut DY-DYK, 1999. 368 p.
6. *Kuznetsov V. I.* Edynstvo myra kak problemma sovremennoi nauky. Vestnyk Moskovskoho unyversyteta, seryia 7, 1992. № 6. P.10–19.
7. *Maliayyn V. V.* Kytai v XVI–XVII vekakh. Epokha. Byt. Yskusstvo. M., 1995. 288 p.
8. *Myrymanov V. B.* Fenomen stylya i yskusstva XX veka. Nauchno-praktycheskaia konferentsiya “Osobennosti khudozhestvennoho soznaniya XX veka. Arkhytypicheskoe y teatr” (obraz-rytual-myf-teatr). Vsemirnaia teatralnaia Olympyada. M., 2001.
9. *Osynskyi Z.* Znachenye tvorchestva Hrotovskoho dlia humanytar-

ного знания. Дневник вольного слушателя. Летняя сессия в рамках III Всемирной Олимпиады. М., 2001. Тетрадь первая. 26 апреля–14 мая.

10. *Серова С. А.* Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Японии, Индии). М., 1999. 220 с.

11. *Серова С. А.* Китайский театр — эстетический образ мира. М., 2005. 166 с.

12. *Ткаченко Г. А.* Хундунь (Хаос) — Люйши чуньцю (Весны и осени господина Люя). Пер. с кит., предисл., примеч. и словарь Г. А. Ткаченко. М., 2001. 525 с.

13. *Хейзинг Й.* В тени завтрашнего дня. “Homo Ludens”. М., 1992. 464 с.

ного знання. Дневник вольного слухателя. Летня сессія в рамках III Всесвітньої Олімпіади. М., 2001. Тетрадь перша. 26 квітня–14 травня.

10. *Serova S. A.* Teatralnaia kultura Serebrianoho veka v Rossyі y khudozhestvennye tradytsyі Vostoka (Kytaia, Yaponyy, Yndyy). M., 1999. 220 p.

11. *Serova S. A.* Kytaiskyi teatr — estetycheskyi obraz myra. M., 2005. 166 p.

12. *Tkachenko H. A.* Khundun (Khaos) — Liuishy chuntsiu (Vesny y oseny hospodyna Liuia). Per. s kyt., predysl., pryemch. y slovar H. A. Tkachenko. M., 2001. 525 p.

13. *Kheizynh Y.* V teny zavtrashneho dnia. “Homo Ludens”. M., 1992. 464 p.

Демещенко Виолетта Валерьевна

“Восток”–“Запад”: взаимодействие театральных культур

Аннотация. Исследование рассматривает проблематику взаимодействия и взаимных влияний театральных культур “Запада” и “Востока”. В этом смысле на рубеже XIX и XX веков подобные влияния проявили себя ярко в театральном искусстве.

В последней четверти XIX века появляются новые эстетические концепции и взгляды на искусство, которые привели к появлению декаданса, а позже и модернизма.

В настоящее время проходит свое завершение процесс становления режиссуры, к спектаклю обнаруживают новые требования. В конце XIX века художники Запада беспокоились о судьбе мировой культуры. Они понимали, что приходит время, когда люди и континенты, религии и искусство в разных частях света должны услышать друг друга, встретиться и, более того, соединить свои усилия, чтобы спасти мир, который погибает на глазах. Именно тогда в общественном мнении возбудился интерес к “Востоку”, как к чему-то другому, что может помочь узнать самих себя и получить заряд энергии для личных инноваций. За последнее столетие в этом направлении было сделано много, особенно в понимании и ведении диалога культур по горизонтали “Восток”–“Запад”.

Ключевые слова: культура, театральная культура, режиссура, драматургия, спектакль, история театра, эстетика театра.

Violeta Demeshchenko

“East”–“West”: Interaction of Theatre Cultures

Summary. This article examines the issues of interaction and mutual influence of theatre cultures of the “West” and “East”. In this sense, at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, such influences proved to be the most vivid. This period in the history of the theatre is devoted to many scientific studies. In the last quarter of the nineteenth century new aesthetic concepts and art views are emerging, leading to the emergence of decadence, and later to modernism.

At this time, the process of establishing directing is completed, the performance reveals new requirements, namely that the performance must be a holistic and artistically completed product. The problem of synthesis of arts in theatre at the border of the nineteenth and twentieth centuries became one of the few investigated and quite relevant today. Since the theatre combines various kinds of arts, and it includes dramaturgy and music, dance and decor, painting and costume, make-up, actor's skill, all this together forms the complex synthetic nature of the theatre, which from this point of view requires research. The theatre is a peculiar mirror of society, of historical epochs, it reflects the human life on the stage, but it also has creative crises, as well as the society itself in the transition from one social system to another.

At the end of the nineteenth century, Western artists worried about the fate of world culture. They understood that the time is coming when people and continents, religions and art in different parts of the world should hear each other, meet and moreover combine their efforts to save the world that perishes before our eyes. It was then that in the public opinion, an interest in the “East”, as something else, was appearing, which could help to identify oneself and to receive energy for personal innovations. Over the last century much has been done in this direction especially in understanding and conducting a dialogue of cultures along the horizontal East-West.

Keywords: culture, theatrical culture, directing, drama, performance, theatre history, aesthetics of the theatre.