

ТРАДИЦИИ ВОСТОЧНОЙ КУЛЬТУРЫ В РАЗВИТИИ ТЕХНОЛОГИЙ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ РУССКОГО ТЕАТРА

© Наталья Витальевна БЕЛЯКОВА, Сергей Алексеевич ЧЕБОТАРЕВ

ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина»

392000, Российская Федерация, г. Тамбов, ул. Интернациональная, 33

E-mail: belyakova.nv@list.ru

Аннотация. Рассмотрено влияние традиционной восточной культуры на эволюцию театральной режиссуры в России в первые десятилетия XX века. Опыт театральных постановок и создание новой методологии (системы) профессиональной подготовки актера в деятельности К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова представляют значительный интерес для изучения взаимопроникновения европейской эстетики сценического искусства, в данном случае русского психологического театра, и древней культуры стран Китая, Японии, Индии. Выявлены различные пути, эксперименты и поиски выдающимися режиссерами К.С. Станиславским, В.Э. Мейерхольдом, А.Я. Таировым новых театральных форм, совершенствования актерской технологии, способствующие созданию на русской сцене в эпоху социальных катаклизмов театра будущего. Применение актерских техник и актерских приемов восточных искусств, использование новых выразительных средств определили создание особенного сценического языка и обогатили постановочную культуру спектаклей. Детальный анализ экспериментальной и художественно-постановочной деятельности русских реформаторов сцены выявил мощный творческий нрав отечественной режиссуры в стремлении к синтезу искусств и созданию театра новой эпохи.

Ключевые слова: восточные традиции; русский театр; искусство; режиссер; актер

Реформаторы русской театральной культуры на рубеже XIX–XX столетий в поисках универсального пути развития театра активно обращались к культурному наследию прошедших эпох, древности Востока и обнаруживали глубокую связь с русской духовной традицией, устремленной к синтезу и всеединству. Театр рубежа веков являлся синтезом искусств, эстетических направлений, художественных школ, стилей, методов. Значительное место в поиске новых форм и выразительных средств занимало традиционное сценическое искусство Китая, Японии, Индии.

Для русской театральной традиции идея целостности, всеединства является сущностной характеристикой. Это театр, создаваемый на основании концепции органической целостности, где искусство и природа актера сливаются в единство, где есть живой процесс совместного творчества, активный и содержательный, для которого важен сам путь постоянного совершенствования и открытия новых смыслов. В нем скрытое и явное, видимое и невидимое, внутреннее и внешнее, сознательное и подсознательное, дополняя друг друга, образуют противоречи-

вое целое, где каждая часть составляет художественную образность спектакля.

Органическая целостность, свойственная русскому театру, состоит, прежде всего, в специфическом восприятии искусства, в русской традиции театр не только самоценное эстетическое явление, но и духовно-эстетическое, здесь человек через искусство служит божественному мирозданию, воплощая на сцене «жизнь человеческого духа» (по определению К.С. Станиславского). В театральной практике идея всеединства воплотилась в отношении к театру как к храму, собору, таинству, где происходит единение земного и небесного, отсюда исходит вера в высокое предназначение театра – быть «кафедрой, с которой можно много миру сказать добра», – это определение Н.В. Гоголя [1].

На русской сцене всегда было специфическое отношение к форме и содержанию. В русском театре не признавалась самоценная внешняя форма – это пустота, личина, за которой не чувствовалось содержания. Главным достижением отечественного сценического искусства было постижение глубин человеческой психологии в процессе создания художественного образа. В стремлении к их органичной связи русские режиссеры на-

чала XX века, часто преодолевая общепринятые законы, характерные для искусства, изменяя границы между жизнью и творчеством, выходя за рамки известных эстетических форм и стилей, обращались к приемам и техникам других национальных театров Востока, осваивали новое театральное пространство, открывали новые культурные смыслы. Революция 1917 г. и социальное переустройство в России во многом сподвигли деятелей искусства к решительному обновлению театра и обогащению самого языка и культуры сценических постановок. В кратчайшие сроки русская режиссура была способна усвоить чужие формы театральной традиции, глубоко изучив и преобразовав их, на уровне открытого эксперимента со своими студийцами, актерами, единомышленниками смогла смело представить новые постановки перед зрительской аудиторией. Благодаря открытию К.С. Станиславским, В.Э. Мейерхольдом, А.Я. Таировым, Е.Б. Вахтанговым новых театральных форм русский театр стал в XX веке всемирным центром театрального новаторства.

Формирование умных чувств для русского актера является основополагающим. Главное открытие К.С. Станиславского в русском театре – органические законы творчества. Актерское творчество также целостно и органично, как природа. Замысел вызревает, роль вынашивается, образ рождается благодаря неотделимости сферы физической от сферы духовной (по П.С. Мочалову, мастерство и душа суть одно и то же) – в этом состоит актерское искусство. Великий режиссер и создатель системы профессиональной подготовки актера К.С. Станиславский искал обоснование для психологизма в театральном искусстве.

В поисках целостности актерского существования, в стремлении найти механизм управления актерскими эмоциями К.С. Станиславского привлекли к себе индийская классическая философия, индийские эзотерические практики, которые давали человеку власть над самим собой. Он обращался к опыту индусских йогов, учился подходить к бессознательному через сознательные подготовительные приемы, от телесного – к духовному, от натурализма – к отвлеченному, от реального – к ирреальному. Работая над своей системой, К.С. Станиславский заимст-

вовал также приемы медитации у монахов, которые настраивали себя на нужный лад перед ритуалом, что во многом напоминает один из приемов подготовки исполнителя к выходу на сцену, так называемый «туалет актера», применяемый в воспитании артистической молодежи.

В своей режиссерской практике гениальный реформатор обращался и к подлинной японской художественной традиции. Почувствовать колорит традиционного японского и китайского театров и познакомиться с уникальными элементами акробатического тренинга К.С. Станиславскому помогла встреча с семьей японских акробатов, которые преподали ему основы мастерства.

Освоение различных театральных техник во многом способствовало созданию К.С. Станиславским совершенно уникальной методологии актерского искусства.

Выдающийся русский режиссер, определивший своими творческими исканиями новые пути развития русского театра в первые десятилетия XX века, безоговорочно принявший революцию и устремленный пафосом революционных перемен в театре в будущее, создатель условного театра и биомеханики В.Э. Мейерхольд блестяще знал мировую культуру и для своих экспериментов неоднократно в поисках мистической тайны мира, тайны сценической условности и символических приемов обращался к театральным традициям китайского и японского театров, для которых целостность есть сочетание явленного и сокрытого, все в одном и одно во всем.

Режиссер сам отмечал, что «учился на традициях японского театра» [2, с. 197]. Он понимал восточную культуру, во многих его спектаклях присутствовали элементы японской и китайской театральных систем, но никогда не стилизовал, а органично вплетал их в структуру спектаклей. В.Э. Мейерхольда во многом увлекало совершенство форм восточного театра.

Ставя пьесу «Балаганчик», В.Э. Мейерхольд пробует передать поэтическую неповторимость пьесы А.А. Блока приемами восточного театра. Многие другие спектакли В.Э. Мейерхольда также имели восточный колорит. В постановке «Дон Жуан» В.Э. Мейерхольд начал с разрушения привычного сценического пространства: режиссер использо-

вал просцениум, вынес стулья из партера, граница между сценой и залом была разрушена, возникшее пространство могло ассоциироваться с «дорогой цветов» японского театра.

В сценографическом решении спектакля В.Э. Мейерхольд стремится к минимизации оформления сцены и передаче сценического образа мира через игру актеров, используя главный принцип сценографии китайского театра. Пространственные принципы восточного представления дополняли новые персонажи: слуги просцениума. Они были одеты подобно героям японского театра кабуки в цветные парики, кимоно и шаровары. Открытым приемом – на глазах у зрителей они меняли декорации, зажигали свечи и объявляли об антракте. Этот постановочный ход был использован режиссером в разных спектаклях, так же, как и прием «маски», что помогало создать особую атмосферу театральности.

Актеры восточного театра выражают свои чувства при помощи особой знаковой системы с использованием поз, жестов, мимики, подчиняются ритму и действию. В.Э. Мейерхольд уделял большое внимание конкретным проявлениям актерского мастерства в восточном театре, искусство игры китайских и японских актеров привлекало его своей универсальностью, способностью одновременно владеть движением и голосом, ритмом и жестом. Ему нужны были актеры, умеющие владеть своим телом как инструментом.

Актер будущего, по мысли В.Э. Мейерхольда, должен будет овладеть своим эмоциональным порывом и держать себя в рамках техники старого театра. Режиссерские искания В.Э. Мейерхольда отчасти опирались на техники старо-японского и старо-китайского театра, «когда актер, готовясь к сцене, должен всего себя приготовить – со стороны движений, со стороны голоса, со стороны акробатизма, со стороны умения двигаться под оркестр, со стороны умения сделать сальто-мортале и т. д. и т. п.» [2, с. 72].

Период режиссерских исканий В.Э. Мейерхольда в студии на Бородинской был апогеем его увлечений театром Востока. Он часто говорил студийцам об условных приемах японского, китайского, индийского театров, упоминал о йогох, об особом способе дыхания. Многообразный опыт восточного театра

В.Э. Мейерхольд включил в свою режиссерскую палитру и подчинил новым задачам современности.

Справиться с техникой исполнения самой трудной роли можно было только в условиях ежедневного актерского тренинга. В.Э. Мейерхольд приводил в пример японских актрис Сада Якко и Гонако Оота, посетивших Россию во время гастролей, отмечая важную особенность их профессиональной подготовки.

«Ни одному актеру старой японской сцены не дано было стать трагическим актером, если он не прошел акробатической и танцевальной школы»¹.

Забываясь о воспитании синтетического актера театра будущего, В.Э. Мейерхольд проводил биомеханические опыты, в результате которых возникла собственная техника совершенствования актерского аппарата – биомеханика. В основу технологии метода В.Э. Мейерхольда легли многие приемы актерского искусства восточной школы. В.Э. Мейерхольд помогал актеру открыть забытый им язык пластического мышления, выражающий и характер, и психологию, и самого актера в сценическом пространстве.

Вопреки дилетантизму и ожиданию вдохновения, актер, по убеждению В.Э. Мейерхольда, должен был быть мастером своего дела и уделять профессии много времени, как это принято в театре Востока, где актерским навыкам обучали с детства, и небрежность в игре всегда была наказана. Великий русский мастер придавал огромное значение тренажу и трудолюбию актеров.

Эталоном преданности сценическому искусству для его учеников должны явиться актеры театра кабуки. В его студии в программу пластического воспитания и сценического движения были введены занятия по обучению приемам игры из японских и китайских театров. Он мечтал об актере-гистрионе, актере-миме, жонглере, мастере блестящих театральных превращений. «Мейерхольд своей биомеханикой разрабатывал азбуку актерского мастерства – основу основ профессионализма», – отмечает Е.В. Шахматова [3, с. 111].

В студии на Бородинской занятия проходили при полном освещении, используя

¹ Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М.: Искусство, 1978. С. 34.

опыт восточного театра, изображение ночи на сцене происходило исключительно через актерскую игру. Это было экспериментом для русской постановочной культуры. В театрах Востока В.Э. Мейерхольда интересовала еще одна особенность – движение актера не в такт музыке, а в совершенно самостоятельном, параллельном ритмическом рисунке человеческого тела, он взял также движение и характер динамики, что составляет танец.

«Движения и жесты, творимые актером в пространстве, создавали то, что Мейерхольд называл декоративностью. Дело не в убранстве сцены и пышных одеяниях... Декоративность – это еще и невидимый узор, оставленный движением танца и жестом. Логическая зависимость сюжета от слова, произносимого актером, в театре гротеска теряет силу, слова – по В.Э. Мейерхольду – лишь узоры по канве движений» [3, с. 116]. Таким образом, в театре движения приобретают ведущее значение, в театральном эксперименте В.Э. Мейерхольда основными средствами выражения мысли становятся жест и танец.

В ритмической основе движений режиссер В.Э. Мейерхольд ощущал непреходящую сущность театрального представления. В восточном театре В.Э. Мейерхольд находил пример блестящего отсчета времени на сцене, где введена система отстукивания. В.Э. Мейерхольд нашел эквивалент этому приему в ритмическом построении спектакля, жестком хронометраже, определяющем в минутах и секундах длительность каждой сцены, монолога или паузы. При таком подходе к актерскому искусству исполнителю необходимо было воспитать в себе чувство сценического времени.

Характеризуя различные приемы усиления игры, значения «паузы», «отказа», «предыгры», В.Э. Мейерхольд вспоминал, как пользовалась этими приемами японская актриса Сада Якко, к приему усиления игры японцы прибегали в момент кульминации. Но прежде, чем дать удвоение своих эффектов, они подготавливали зрителя с помощью «отказа», «торможения действия», а также с помощью своеобразного «стоп-кадра», то есть паузы, фиксирующей мгновение наиболее выразительного движения персонажа. «В театре всегда нужно было сопровождение музыки, всегда нужен был танец, – отмечал

В.Э. Мейерхольд, – и японцы и китайцы XVII века вносят еще одну поправку. Игра нас интересует не как таковая, а нас интересует предыгра, ибо то напряжение, с которым зритель ждет, важнее того напряжения, которое получается от уже полученного и разжеванного. Театр как раз не на этом стоит. Он хочет купаться в этих ожиданиях действия. Это его гораздо больше интересует, чем самое осуществление»².

В общей композиции мейерхольдовских спектаклей значительное место занимали эпизоды, предшествующие событию. Со временем это нашло отражение в теории монтажа эпизодов.

Большое значение в театральной концепции В.Э. Мейерхольда имеет понятие «самолюбование актера в процессе игры», или иными словами – принцип «зеркаления». Принцип отстраненного «самолюбования в процессе игры» явился приемом, позволяющим средствами пантомимы и мимики продемонстрировать душевные движения персонажа, пластическим рисунком обозначить реплику. В.Э. Мейерхольд пытался найти способ выражения психологии героя посредством «отчуждения» актера от роли.

Принцип «самолюбования» у В.Э. Мейерхольда тесно связан с восточной философией, с точки зрения которой созерцать себя в зеркале – значит проникать в глубины человеческого духа. Актер театра Востока должен был уметь соотносить себя с исполняемой ролью, а не только со зрительской аудиторией.

Экспериментальная режиссура В.Э. Мейерхольда и в студиях, и на большой сцене во многом определила лицо современного театра. Обратившись к богатейшему опыту восточной культуры, Мастер извлек из ее багажа традиционные театральные формы и, переосмыслив эти формы, ввел их в контекст русской театральной культуры, отвечая эстетической потребности новой эпохи.

В.Э. Мейерхольд один из первых в России режиссеров, обратившийся к Востоку, определил направление будущих поисков синтетического театра.

Великолепная актерская техника, изучение человеческого тела, владение голосом, понимание выразительности замедленного

² Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М.: Искусство, 1978. С. 76.

движения, повышенная сосредоточенность, искусство маски, магия пустого сценического пространства, моментально трансформирующегося под влиянием актерской игры, – все это вслед за В.Э. Мейерхольдом и другими новаторами театра привлекло к себе внимание многих деятелей сценического искусства в XX веке.

Проходы актеров в зрительном зале «дорога цветов», необычное обыгрывание вещи, преобразование ее в зависимости от отношения актера, момент отчуждения в актерской игре, йоговская система дыхания, приемы отказа, торможения действия, предыгры, введение хронометража спектакля, специфический условный язык сценографии способствовали обновлению режиссерско-постановочной культуры русского театра, его развитию и восхождению от натурализма к вершинам театральности.

На осмысление китайской традиции в русской режиссуре оказали влияние гастроли в 1935 г. в Россию актера, выдающегося театрального деятеля традиционного театра Мэй Ланьфана, творчество которого имело важное значение и для театра хуацзюй, и для развития русской театральной системы. В.Э. Мейерхольд и С.М. Эйзенштейн восхищались искусством великого мэтра, отмечая его влияние на новый строящийся в России театр, а также умение Мэй Ланьфана преодолеть в своих работах поверхностный «экзотизм». В.Э. Мейерхольд неоднократно говорил, что «восточный театр своими приемами обогащает многонациональную культуру современности» [4, с. 241].

Создатель театра эмоциональных форм А.Я. Таиров понимал целостность в театре как синтез эмоции и формы, порожденный творческой фантазией режиссера и безупречным сценическим мастерством артистов, он был сторонником воспитания синтетического актера. На сцене Свободного театра, где ставил свои спектакли А.Я. Таиров, исполняли оперу и оперетту, играли драму и пантомиму.

Концепция целостности художественного творчества А.Я. Таирова складывалась под воздействием театральных традиций Китая и особенно Индии. Его тайна символических приемов, порожденных художественным синтезом, раскрывалась в поисках простоты выразительного языка актера, примитива как

стиля. Причем А.Я. Таиров считал, что процесс поиска режиссером целостности сценического образа глубоко индивидуален и не поддается никаким правилам.

Синтез ума и чувств, сценическая целостность, присущая русскому театру, обнаруживает некоторое сходство с восточным. Но способ актерского существования и методы для перевоплощения в роли существенно разные. Восточному актеру необходимо закрыть лицо маской, так как под ней происходит максимальная концентрация энергии, а для русского театра всегда были характерны открытое лицо актера, нагота души и духа, искренность, сердечность, исповедальность, в этом случае актерская эмоция имеет особенную содержательную наполненность и выразительность, магическим образом воздействуя на зрителя.

Яркая, утонченная форма таировских постановок возникала из органического сплава художественных компонентов: изысканной сценографии и костюмов, музыкальности, пластической выразительности, пронизывающей доминантой становилась эмоциональная насыщенность актерского исполнения.

В 1913 г. на сцене Свободного театра режиссером А.Я. Таировым и художником А.А. Араповым был создан спектакль по пьесе Г. Бенримо и Дж. Хазлтона «Желтая кофта» в манере китайского классического театра. Работая над постановкой, А.Я. Таиров уточнял для себя категорию «синтез». В понимании этого феномена он дает следующее определение: «синтетический театр – это театр, сливающий органически все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являют в результате монолитное театральное произведение» [5].

Обращение к китайскому традиционному искусству способствовало раскрепощению актера, освобождению его сценического существования от правил натуралистического театра и обогащению игры новыми приемами условной сценической выразительности. Многообразие первичных элементов лицедейства, игры с предметами, особое отношение к сценографии, примененные в спектакле, «не только поражали своим необычным экзотизмом, но и вводили в особый те-

атральный мир» [6, с. 13]. На материале китайской сказки режиссер создал блестящий образец синтетического театра.

Совместная работа режиссера и художника, исполненная высокого вкуса и стиля, являлась изящной стилизацией подлинного Китая: шелковый занавес был расшит золотисто-зелеными драконами, красочные декорации трансформировались с помощью ширм и занавесок, условное изображение гор и лодки создавалось с помощью стульев, китайские вазы и шкатулки заполняли пространство, роскошные костюмы дополняли символические цвета и рисунки грима.

В китайской зрелищной традиции отсутствовало буквальное подражание жизни. А.Я. Таиров ценил в ней это органическое сочетание реализма и условности. Глубокое изучение и талантливое применение А.Я. Таировым приемов китайского условного театра в своей режиссерской практике способствовало рождению новой сценической эстетики [7; 8].

В первые десятилетия XX века в творческом поиске новых театральных форм и актерских технологий К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров принесли на сцену элементы восточных традиций и в своей режиссерской практике реализовали их комплексное объединение с европейской традицией, это нашло отражение в проблеме синтеза и понятия стиля [9].

На отечественной сцене они продемонстрировали синтетичность театрального искусства Востока, условность, музыкальность, символичность, сохранив при этом русскую идентичность, художественность и подлинность.

Благодаря обращению русских режиссеров к традициям восточной культуры, отечественный театр существенно обогатил язык сценического действия, где основным выразительным средством было слово, эволюционно расширил театральное пространство между драмой и театром.

На пересечении смысловых пространств драмы и театра, натуралистичного и условного, психологического и метафизического, традиции и эксперимента рождается новый смысл. Русский театр получил опыт гармоничного сочетания многополярности.

Традиции восточного театра нашли отражение в спектаклях В.Э. Мейерхольда «Дама с камелиями» А. Дюма, «Чудо святого Антония», «Смерть Тентажиля» М. Метерлинк, «Ревизор» Н.В. Гоголя, в спектаклях А.Я. Таирова «Федра» Ж. Расина, «Саломея» О. Уайльда, «Желтая кофта» Г. Беннимо и Дж. Хазлтона, «Шахунтала» Калидасы.

Список литературы

1. Гоголь и театр: сб. / сост. М.Б. Загорский. М.: Искусство, 1952. 586 с.
2. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. (1917–1939). 643 с.
3. Шахматова Е.В. Традиции восточного театра в эстетике Мейерхольда // Театральное искусство Востока. Особенности развития. М.: Искусство, 1984.
4. Хикмет Н. На службе революции // Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний. М.: Искусство, 1967. С. 236–245.
5. Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: Искусство, 1970. 604 с.
6. Марков П. О Таирове // Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: Искусство, 1970.
7. Серова С.А. Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия): М.: Изд-во «ИВ РАН», 1999. 219 с.
8. Шахматова Е.В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М.: УРСС, 1997. 158 с.
9. Строева М.Н. Режиссерские искания К.С. Станиславского: 1917–1938. М.: Наука, 1977. 413 с.

Поступила в редакцию 14.11.2017 г.

Отрецензирована 11.12.2017 г.

Принята в печать 20.02.2018 г.

Конфликт интересов отсутствует.

Информация об авторах

Белякова Наталья Витальевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры сценических искусств. Тамбовский государственный университет им. Г.П. Державина, г. Тамбов, Российская Федерация. E-mail: belyakova.nv@list.ru

Чеботарев Сергей Алексеевич, кандидат исторических наук, профессор, зав. кафедрой сценических искусств. Тамбовский государственный университет им. Г.П. Державина, г. Тамбов, Российская Федерация. E-mail: tsu-igsko2015@mail.ru

Для корреспонденции: Белякова Н.В., e-mail: belyakova.nv@list.ru

Для цитирования

Белякова Н.В., Чеботарев С.А. Традиции восточной культуры в развитии технологий экспериментальной режиссуры русского театра // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. Тамбов, 2018. Т. 23, № 172. С. 94-101. DOI: 10.20310/1810-0201-2018-23-172-94-101.

DOI: 10.20310/1810-0201-2018-23-2(172)-94-101

EASTERN CULTURE TRADITIONS IN DEVELOPMENT OF EXPERIMENTATIVE DIRECTING TECHNOLOGIES OF THE RUSSIAN THEATRE

Natalia Vitalievna BELYAKOVA, Sergey Alekseevich CHEBOTAREV

Tambov State University named after G.R. Derzhavin
33 Internatsionalnaya St., Tambov 392000, Russian Federation
E-mail: belyakova.nv@list.ru

Abstract. The influence of traditional Eastern culture on the evolution of theater directing in Russia in the first decades of the 20th century is examined. Experience of theatrical productions and the creation of a new methodology (system) of actor's training in the activities of K.S. Stanislavskiy, V.E. Meyerhold, A.Y. Tairov represents considerable interest to study the interpenetration of European aesthetics of dramatic art, in this case of Russian psychological theater, and the ancient cultures of China, Japan, and India. Different ways, experiments, and search of outstanding stage directors K.S. Stanislavskiy, V.E. Meyerhold, A.Y. Tairov new theatrical forms, the actor's improvement of technologies that contributes to the creation on the Russian scene in the age of social cataclysms of the theatre of the future, are identified. The use of acting techniques and acting methods of the Eastern arts, the use of new expressive means determined the creation of a special theatrical language and enriched the culture of staged performances. Detailed analysis of experimental and artistically-raising activities of the Russian reformers of the scene revealed the powerful creative nature of domestic direction in the pursuit of synthesis of arts and creation the theatre of a new era.

Keywords: Eastern traditions; Russian theatre; art; director; actor

References

1. Zagorskiy M.B. (compiler). *Gogol' i teatr* [Gogol and Theatre]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952, 586 p. (In Russian).
2. Meyerhold V.E. *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy: v 2 ch. Ch. 2. (1917–1939)* [Articles, Letters, Speeches, Conversations: in 2 parts. Part 2. (1917–1939)]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, 643 p. (In Russian).
3. Shakhmatova E.V. *Traditsii vostochnogo teatra v estetike Meyerkholda* [Eastern theatre traditions in Meyerhold's aesthetics]. *Teatral'noe iskusstvo Vostoka. Osobennosti razvitiya* [Eastern Theatrical Art. Development Specifics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. (In Russian).
4. Khikmet N. *Na sluzhbe revolyutsii* [Serving the revolution]. *Vstrechi s Meyerkhodom: sbornik vospominaniy* [Meetings with Meyerhold: a Collection of Memories]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967, pp. 236-245. (In Russian).
5. Tairov A.Y. *Zapiski rezhissera. Stat'i. Besedy. Rechi. Pis'ma* [Director's Notes. Articles, Conversations, Speeches, Letters]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970, 604 p. (In Russian).
6. Markov P. *O Tairove* [About Tairov]. In: Tairov A.Y. *Zapiski rezhissera. Stat'i. Besedy. Rechi. Pis'ma* [Director's Notes. Articles, Conversations, Speeches, Letters]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. (In Russian).
7. Serova S.A. *Teatral'naya kul'tura Serebryanogo veka v Rossii i khudozhestvennye traditsii Vostoka (Kitay, Yaponiya, Indiya)* [Theatrical Culture of the Silver Age in Russia and Eastern Artistic Traditions (China, Japan, India)]. Moscow, "Institute of Oriental Studies of RAS" Publ., 1999, 219 p. (In Russian).
8. Shakhmatova E.V. *Iskaniya evropeyskoy rezhissury i traditsii Vostoka* [Searchings of European Directors and Eastern Traditions]. Moscow, URSS Publ., 1997, 158 p. (In Russian).
9. Stroeve M.N. *Rezhisserskie iskaniya K.S. Stanislavskogo: 1917–1938* [K.S. Stanislavskiy's Searchings in Directing: 1917–1938]. Moscow, Nauka Publ., 1977, 413 p. (In Russian).

Received 14 November 2017

Reviewed 11 December 2017

Accepted for press 20 February 2018

There is no conflict of interests.

Information about the authors

Belyakova Natalia Vitalievna, Candidate of Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Performing Arts Department. Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Tambov, Russian Federation. E-mail: belyakova.nv@list.ru

Chebotarev Sergey Alekseevich, Candidate of History, Professor, Head of Performing Arts Department. Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Tambov, Russian Federation. E-mail: tsu-igsko2015@mail.ru

For correspondence: Belyakova N.V., e-mail: belyakova.nv@list.ru

For citation

Belyakova N.V., Chebotarev S.A. Traditsii vostochnoy kultury v razvitii tekhnologiy eksperimentalnoy rezhissury russkogo teatra [Eastern culture traditions in development of experimentative directing technologies of the Russian theatre]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki – Tambov University Review. Series: Humanities*, 2018, vol. 23, no. 172, pp. 94-101. DOI: 10.20310/1810-0201-2018-23-172-94-101. (In Russian, Abstr. in Engl.).