ЦЗЯН МО
Аспирант РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: jiangmo@bk.ru

Ю.В. НАЗАРОВ
Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры «Дизайн среды» РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: nazaret48@yandex.ru

JIANG MO
Postgraduate student of the Russian State University A.N. Kosygin (Technologies. Design. Art)
e-mail: jiangmo@bk.ru

Y.V. NAZAROV
Doctor of Arts, Professor, Professor of Environmental Design Department of the Russian State University A.N. Kosygin (Technologies. Design. Art)
e-mail: nazaret48@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_4_2_290_307

ТРАДИЦИОННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ СЦЕНОГРАФИИ

TRADITIONAL ARTISTIC PRACTICES IN CONTEMPORARY CHINESE SCENOGRAPHY

Китай, возможно, обладает одной из самых древних и самобытных театральных традиций. Благодаря уникальной историко-культурной ситуации, в Китае не только сохранились исторические театральные черты, но и отмечено их воздействие на современные сценические формы. Сегодня китайский сценический дизайн, находясь под влиянием множества внешних и внутренних факторов, сохраняет черты, присущие китайскому театру на протяжении сотен лет. Многие современные китайские дизайнеры оперируют визуальными атрибутами традици-

онной национальной культуры несмотря на то, что драматургия постановок может обладать разным содержанием. Говоря о мировой театральной культуре, о пьесах Чехова, Шекспира, Брехта и других зарубежных авторов, китайский театр их адаптировал, демонстрируя контент через призму китайской культуры, и во многом эти процессы обусловлены особенностями китайской сценографии. Основной вопрос — как театральные дизайнеры могут работать с китайской идентичностью, как сценические традиции могут сочетаться с новыми технологиями. Китай на протяжении всей своей истории впитывал культуру разных стран, среди которых Персия, Индия и даже страны Западной Европы. Работы китайских режиссеров и дизайнеров сегодня воплощают китайские театральные традиции, демонстрируют их мультикультурную основу, иллюстрируют мысль, подтверждающую, что развитие любого вида искусства возможно только при условии сохранения собственной культуры, принятия и уважения культур других стран.

China has perhaps one of the most ancient and original theatrical traditions. Due to the unique historical and cultural situation in China, not only historical theatrical features have been preserved, but their influence on modern stage forms has also been noted. Today, Chinese stage design, being influenced by many external and internal factors, retains the features inherent in Chinese theater for hundreds of years. Many modern Chinese designers operate with visual attributes of traditional national culture, despite the fact that the dramaturgy of productions can have different content. Speaking about world culture, about the plays of Chekhov, Shakespeare, Brecht and other foreign authors, the Chinese theater adaptations them, demonstrating the content through the prism of Chinese culture, and in many ways these processes are conditioned by the peculiarities of Chinese scenography. The main question is how theater designers can work with Chinese identity, how stage traditions can be combined with new technologies. Throughout its history, China has absorbed the culture of different countries, including Persia, India and even Western Europe. The works of Chinese directors and designers today clearly embody Chinese theatrical traditions, dem-

onstrate their multicultural basis, illustrate the idea that the development of any kind of art is possible only under the condition of preserving one's own culture, accepting and respecting the cultures of other countries.

Ключевые слова: театральный дизайн, сценография, традиционный китайский театр, современный китайский театр, дизайн декораций, сценический дизайн.
Keywords: theatrical design, scenography, traditional Chinese theater, modern Chinese theater, set design, stage design.

Традиционность — это важная черта китайской культуры. Это относится к пониманию культуры в более широком формате, китайская культура наполнена символами и знаками, позволяющими людям ощущать страну не только как физическое, но и как временное пространство, соединяющее прошлое, настоящие и будущее. История современного китайского театра ведет отсчет с конца XIX — начала XX в., она всегда отличалось определенной сложностью и противоречивостью. Новое время, новые вызовы потеснили традиционный китайский театр. Один из лидеров реформаторства — Лян Цичао — в начале XX в. связывал воздействие театра на общество с решением таких глобальных проблем, как «улучшение управления народом» и «обновление самого народа».

«Театр в современных одеждах» — такое название получили постановки, использующие европейские сценографические приемы. Однако китайский театр всегда находился в русле традиции, так в начале XX столетия были осуществлены постановки пьес европейских авторов, созданные в духе «Театра в современных одеждах», «Новой дама с камелиями», «Хижины дяди Тома» и др. В театрах, придерживавшихся классической театральной модели, сохранился оркестр пекинской музыкальной драмы, вокальные номера исполнялись под аккомпанемент хуциня. В первой половине XX в. началось освоение еще одного нового для Китая вида театрального искусства — классической оперы. Совершенно очевидно, что в Китае в начале XX в. под влиянием европейского театра начала формироваться совершенно новая театральная культура, она впитала в себя традиции народного представления, даосизма, буддизма, этики и философских учений Китая. Так, например, начал формироваться «новый театр», в нем использовался принцип «мубяо» — это набросок

главной сюжетной линии и перечень действующих лиц, которые служили основой импровизации, близкой к жизненному правдоподобию; в таком театре разнообразными были декорации, реквизит, световые и звуковые эффекты. В 1920–1950-е гг. в Китае были поставлены пьесы Н. Гоголя, А. Островского, И. Тургенева, Л. Толстого и А. Чехова.

Концепция современного китайского театра предполагала создание народного театра, выполняющего социально-воспитательные функции, эта задача требовала его обеспечения отечественной драматургией, отвечающей потребностям общества, она предполагала подготовку профессиональных режиссеров и актеров. В 1930-е гг. в китайском театре активно внедрялась «система Станиславского». Несмотря на это, сохранялся синтетический характер китайского театрального искусства, предполагавший условность, музыкальность и символичность, однако в пьесах присутствовали идентичность материала, художественность и подлинность (спектакли Вс. Мейерхольда: «Дама с камелиями» — А. Дюма, «Сумасшедший, Чудо святого Антония», «Смерть Тентажиля» — М. Метерлинка, «Ревизор» — Н. Гоголя; спектакли А. Таирова — «Федра» Ж. Расина, «Саломея» О. Уайльда). Во время японской оккупации театр в Китае продолжал работу, ставились пьесы, носящие историко-патриотический характер, среди них: «Восемьсот стойких», «Гневный клич в осажденном городе», «Потомки национального предателя» и другие. В 1970-е гг. на сцене театра «Ицюй» появились современные спектакли: «Будущее зовет», «Вестники весны, «Право и закон», а также спектакли по новым историческим сценариям: «Принцесса Ван Чжаоцзюнь» Цао Юя, «Песня Большого ветра» Чэнь Байчэня, «Переезд Цзян Чжэня на восток» и т. д.

Однако в любом периоде развития китайского театра можно выделить главную черту: это специфический подход, при котором режиссер и сценографы ищут больше содержательных слоев, стараясь создать как можно более запоминающееся представление. Конечно, китайский театр очень разнообразен, существует множество школ и направлений, имеются «официальные» государственные театры и авангардные труппы, однако, вероятно, основой всей современной китайской театральной культуры является феномен театра Сицюй — традиционной музыкальной драмы. «Сицюй» — общий термин для обозначения драмы-наньси эпохи династий Сун и Юань, драмы-цзацзюй периода династии Юань, драм-чуаньци времени династий Мин и Цин, а также этот термин обозначает современную пекинскую оперу цзинцзюй и все виды местных опер.

Ключевым качеством Сицюй является многослойность и синтетический характер представления.

Рассматривая в данной статье особенности китайской сценографии, следует отметить, что характер Сицюй во многом обуславливает дизайн сценического пространства — одну из ключевых категорий национального театра.

Эстетическое совершенство в Китае — это не субъективное понятие: это часть философской парадигмы Китая, именно через безупречную эстетику формы и через совершенство движений лежит путь к пониманию мироздания. Театр во многом отражает этот философский принцип, в нем сочетаются все формы абсолюта: облик, движение, звук. Такое отношение к идеалу оказывает значительное влияние на оформление сцены. Виртуальность в искусстве китайского театра — это не дань современным технологиям: идея «виртуальности» заложена в фундаменте китайской театральной культуры. В отличие от европейской классической театральной культуры, китайский театр использует силу воображения зрителей как полноценный инструмент театральной интерпретации. Условность — одна из ключевых категорий китайского театра, в традиционном театре условны герои и второстепенные персонажи, условны грим, костюмы и пространство. По сути, традиционный китайский театр — это представление, в котором зритель с помощью своего воображения выполняет часть работы по созданию сценографии, формирует диалоги героев, раскрывает для себя то, чего нет на сцене. В затемненном сценическом пространстве появляются парки, водоемы или дворцы. Перевоплощение, иллюзия, ирреальность прочно вплетены в эстетику национального театра, поэтому современные технологии органично и прочно вошли в театральную культуру Китая [1].

Традиционная китайская эстетика также особо ценит сочетание виртуального и реального, рождающее концептуальное совершенство. Например, в традиционной китайской живописи изображенные художником фигуры и окружающее пространство дополняют друг друга, создавая иллюзию глубины. Свободное и занятое пространство сосуществуют и взаимно влияют друг на друга. Это «негативное пространство», применяемое к сценическому искусству художниками-декораторами, не ограничивается тем, что остается пустым: сама пустота может быть многомерна и значима.

Китай на протяжении столетий впитывал и трансформировал культуру других стран; сегодня эти процессы происходят и в национальном театре. Особенно достойны внимания такие спектакли, как «Весна

священная», осуществленные труппой Пекинского театра современного танца, при этом художник-декоратор Гуанцзянь Гао, создавший сценографию, переворачивает концепцию, известную публике с 29 мая 1913 года, когда в Париже состоялась премьера балета Игоря Стравинского.

Основой балета являются темы «победы жизни над смертью», «цикличности бытия» и «силы любви». Авторы балета использовали современную хореографию в контексте классической постановки. Китайский театр наполнен предметами-символами, зачастую они играют одну из важнейших ролей: так веревка длиной более 300 метров стала символической основой спектакля, она предстает перед нами в разных видах, превращаясь в корни и крону дерева или становясь пуповиной, связывающей Вселенную и Человечество. Артисты взаимодействуют с этим предметом, как будто они реально связаны с ним, находясь то в плотном контакте, то рассредоточиваясь по сцене.

Вся сценография спектакля посвящена теме рождения, являясь ее интерпретацией в культуре даосизма. Артисты перемещаются во всех плоскостях и не только по горизонтали, они поднимаются и опускаются по шелковым полотнам, скользят вниз по веревкам, чтобы воспроизвести метафору рождения и жизни. Полотна, расположенные в глубине сцены, создают ощущение пейзажа, то изображая рябь на воде, то колыхаясь от ветра. Сценография балета имеет глубокую связь с культурой Китая, сценические декорации становятся подобием живописных полотен, изображая горные пейзажи в стилистике живописи «Гохуа», где случайность связана с закономерностью. В сценографию балета «Весна священная» закономерно вплетается хореография, подвижность декораций как будто вторит ритму танца.

Еще одним примером китайского прочтения европейской классики стала постановка Линь Чжаохуа «Три сестры в ожидании Годо». Это необычный спектакль, Линь Чжаохуа — опытный режиссер, который, несмотря на почтенный возраст, взялся не только за европейскую классику: он смешал в своей постановке пьесу «Три сестры» А. Чехова и «В ожидании Годо» С. Беккета. Линь Чжаохуа — мастер экспериментального театра, он начал создавать новаторские постановки еще в 1980-х гг. В 1989 г. Чжаохуа открыл театральную студию для того, чтобы иметь возможность создавать то, что ему действительно нравилось. В 1998 г. Линь Чжаохуа вместе с театральным художником И Лимином вложили собственные сбережения, чтобы создать что-то совершенно уникальное: новую концепцию, новую

интерпретацию западной культуры, на которую с интересом сморит цивилизованный Китай. «Три сестры в ожидании Годо» — это достаточно сложное произведение и режиссурно, и сценографически: постановщик в сценографии использует осовремененный прием традиционного театра, он «работает с пустотой». Кроме темы спектакля «Ожидания на прошлое и будущее», следует отметить, что, хотя тексты двух пьес сокращены драматургом-режиссером, в спектакле Линь Чжаохуа имеется связная повествовательная структура. Благодаря этой структуре, зрители все еще могут уловить некоторые фрагменты сюжета из двух драматических оригиналов, а также способны найти ядро повествования, на которое опирается традиционная театральная постановка. Все это полезно для интерпретации драмы в поле воображения китайских зрителей. История трех сестер происходит на изолированном острове: Владимир и Эстрагон непрерывно проникают на этот остров и принимают облик Вершинина и Тузенбаха. Данный сценический ход успешно трансформирует содержание двух пьес [2].

В своей сценографии Линь Чжаохуа использует, пожалуй, самый характерный для традиционного китайского театра прием, именуемый «пустота», именно она появляется как в сюжете пьесы, действие которой перенесено на остров, так и в декорациях. Темных фон становится для зрителя «всем», он одновременно символизирует и отсутствие, и наличие. Тот же прием — «пустота», наполняемая символами, намеками, фрагментами изображений используется Мэн Цзинхуэем, который, возможно, поставил самую трогательную драму современного китайского театра — «Влюбленный носорог» — пьесу китайского драматурга Ляо Имэй. Данный спектакль был первоначально поставлен в 1999 г. мужем Ляо Имэй Мэн Цзинхуэем, который, будучи одним из самых востребованных режиссеров экспериментального театра в Азии, оказал большое влияние на формирование новой эры современной китайской драмы. «Влюбленный носорог» — пьеса о любви сторожа зоопарка, о его готовности пожертвовать всем ради любимой. Сценография постановки, с ее знаками отсутствия внешнего мира, символизирует слепоту любви; пьеса признана прорывом в современном китайском драматическом искусстве. В 2004 г. спектакль «Влюбленный носорог» был показан более 100 раз в течение сезона и отмечен экспертами как выдающееся театральное произведение.

Говоря о связи современного, в том числе авангардного, театра, с китайской традицией невозможно не отметить постановки режиссера Чжао Чуаня. Этот автор, пожалуй, как никто другой следует многовековой

национальной традиции. Несмотря на то, что герои его проекта «балаган» — это обычные люди, с современными проблемами, подростковым сленгом, данная постановка погружает зрителей в мир древних представлений. Во-первых, это связано с тем, что Чжао Чуань собирает труппу из непрофессиональных актеров, во-вторых, сценой для спектакля становятся пустыри и площади, декорациями и ширмами — стены домов. Это роднит постановки труппы Чжао Чуаня с эстетикой площадного представления, где за кажущейся простотой может скрываться «второе дно»; в случае Чжао Чуанем — это отражение проблем современного китайского общества. Представления «Балагана» — это не рафинированная дворцовая культура, это не утрированная эстетика Пекинской оперы, это народная культура, народная эстетика в самом прямом ее понимании. «Балаган» появился 13 лет назад, через него прошли более 200 актеров, на базе проекта «Балагана» были созданы шесть крупных театральных проектов, в том числе проект «Мировая фабрика». Темой проекта стали процессы создания и потребления продуктов, роль производителя и потребителя в этой цепочки, их отчужденность. Автор рассматривает разницу между жителями мегаполисов, их праздностью, неуемным потреблением и рабочими, которые производят для них товары. Как и в других постановках Чжао Чуаня, сценография обуславливается выбором места для показа спектакля: фоном часто служат кирпичные стены. Основой для сценографического решения послужили впечатления Чжао Чуаня от посещения британского Манчестера, с его утрированной индустриальной эстетикой.

Рис. 1. Режиссер: Мэн Цзинхуэй. Пьеса «Влюбленный носорог», 2004 г.

Карл Юнг более ста лет назад говорил о восточной культуре, в том числе о культуре Буддизма, как о свободной системе мышления, где домысливание я является инструментом познания. Юнг считал что сознание в западном и в восточном понимании, — это разные вещи. Европейская культура оперирует более четкой ценностной системой, в то время как восточная культура обладает более гибкой, или, по выражению Юнга, «детской» системой культурных паттернов. В рамках статьи можно выде-

лить некоторые принципы китайского театра, связанные с национальной культурой и философско-этическими учениями Китая. [3]

Природа и в принципе весь предметный мир в китайской культуре играют особую роль. Природа наполнена символами, тесно связанными с человеческой жизнью, каждое событие или чувство находят отклик в природных аналогах. Большинство произведений китайской культуры, в том числе и современных, связаны с китайской философией. Синлинь Лю, художник, работавший для пьесы «Пионовый павильон» в оперном театре Северного Кунку, построил свою художественную концепцию на поиске «идеальной формы». Согласно китайской традиции, эстетическое совершенство — это поиск связи с природой как в деталях, так и в ощущении глобальной связи предмета или действия с «космосом». Этот подход становится целью этетической деятельности, выражение в малом — большого, поиском связи части и целого. Мир, создаваемый художником, должен обеспечить единство человечества и природы. Поиск гармонии заключается в определении состояния, в решении композиции и ритма, он связан с поисками аналогов совершенства в природных образах. По мере развития китайского театра, сценографы сместили фокус в оформлении пространства с создания декораций в их традиционном понимании на работу с пространством как с частью драматургии, создавая дополнительные смысловые коннотации.

«Пионовый павильон» — это романтическая пьеса, написанная драматургом Тан Сяньцзу в 1598 г. по мотивам постановки периода династии Мин. Сюжет драмы — это история любви между Ду Линян и Лю Мэнмэй, преодолевающей все трудности и соединяющей влюбленных. Сцены любви во сне, возрождение Ду Линьяна умышленно гиперболизированы, порой они кажутся наивными, тем не менее сама атмосфера постановки, ее специфическое решение передают особенности китайской культуры, где персонажи и действия являются одновременно личными, персонифицированными, и вместе с этим становятся частью планетарных процессов. «Пионовый павильон» стал самой популярной пьесой времен династии Мин, а Ду Линянь стала одним из самых популярных персонажей китайской драмы. Сценография постановки была вдохновлена архитектурой садов Сучжоу, символически подчеркивающей связь между человеком и природой. Художники использовали абстрактные символы, передающие атмосферу садов Сучжоу. Декораторы использовали минимальный набор элементов (как будто заимствованных из традиционной китайской

графики), среди них: ветка сливы, окно, беседка, лотос, луна. Следует отметить и еще один характерный прием: предметы как будто разделены, на протяжении постановки зрители видят только часть предметов: половину беседки, половину окна, дерева; объекты как будто повторяют судьбу героев, жаждущих воссоединения. Поход к цветовому решению также минималистичен: сценография и тут имитирует традиционную китайскую живопись, белое полотно фона, на котором проявляются яркие пятна предметов и костюмы героев. Решение постановки максимально абстрактно, художник оперирует сразу несколькими категориями, характерными для китайского театра: это «пустота» — зрители домысливают среду; это «природность» — зрители постоянно окружены условным пейзажем; это «целостность» — общий для культуры Китая прием, ее высшее достижение, пожалуй, одна из ключевых задач при создании любого художественного произведения.

Рис. 2. Чжан Цзянь и Национальный балет Китая в постановке «Пионовый павильон»

К принципам китайской философии относятся спонтанность и отсутствие всякого напряжения; в художественной практике — это противоречия, конфликты, дуалистичность, яркий пример этому — «свободный театр» 1920-х гг. Случайности, противоречия в традиционной китайской культуре могут нести особый смысл как в работе режиссера, так и в миссии сценографа; одним из примеров может стать постановка «Король Лир» Национального центра исполнительских искусств. Режиссером и сценографами было принято решение показать универсальность шекспировского сюжета: пьеса «Король Лир» оказалась максимально органична культуре Китая. Основой сценографии стали гигантские полотна, окружающие сцену, как будто представление разворачивается в окружении циклопической карты, на которой изображены горы, моря и реки. Полотна расположены таким образом, что, как в традиционной живописи, создают несколько планов. Действие драмы разворачивается как на переднем плане, так и между занавесей, персонажи как будто растворяются в тумане. «Король Лир», пожалуй, — один из самых необычных спектаклей, поставленных Национальным центром исполнительских искусств.

Каллиграфия является неотъемлемой частью культуры Китая, если в «Короле Лире» доминантой служила традиционная пейзажная живопись, то в «Ричарде III» художник Кэдун Лю, в постановке Национального театра Китая, сыгранной в Лондоне, в театре «Глобус», использовал именно иероглифы как уникальную языковую систему, подчеркивая, что спектакль не только поставлен пекинским театром, но и идет на китайском языке. Театр «Глобус», имеющий в своей основе овал, по конструкции напоминает традиционный китайский оперный театр. Сценограф использовал ткань и бумажные конструкции, условно изображающие пейзаж и работающие как контрастное пятно в темном пространстве зала. Искусство каллиграфии в Китае — это не только результат, это в большей мере процесс, который запечатлевается в шрифтовых произведениях. Сам «отпечаток» процесса — это элемент случайности, он содержится в оставленных следах от кисти, в каплях, в других особенностях. Сценография пьесы «Ричард III» — это «живая» каллиграфия, по мере развития сюжета автоматическая система подает красные чернила, затем стекающие на бумажные конструкции. Постепенно бумага покрывается причудливым «кровавым» узором, пока не становятся полностью алой.

Сюй Бин — еще один художник, без которого невозможно представить данную постановку. Сюй Бин — автор, работающий с современной каллиграфией, также появляющейся в пьесе. Живя попеременно и в Лондоне, и в Пекине, он изучает разницу культур через язык, через систему написания; его самый масштабный проект (Book from the Sky, 1987–1991) — «Книга с небес» [4], в котором он смешивает символы и значения английских и китайских языковых форм, создавая свой уникальный почерк. В «Ричарде III» «Книга с небес» появляется не только как метафора, переносящая драму Шекспира в систему китайского театра: Сюй Бин показывает неопределенность судьбы, отсутствие возможности читать ее символы. На протяжении всей пьесы герои существуют в системе знаков, значение которых не понимает зритель. Каллиграфия в этой постановке предстала в нескольких ипостасях: как живая хаотичная система, с разливающейся краской, и как выстроенная, четкая и совершенно абстрактная новая символическая художественная структура Сюй Бина.

Китайский театр имеет особую «европейскую» историю. В своем развитии китайская драма испытала сильное влияние реалистической традиции Г. Ибсена и К.С. Станиславского. Однако китайский театр долгое время оставался закрытым, вплоть до второй половины XX столетия. В

этот период теоретическая система Б. Брехта получила широкое признание в Китае. Основные ее положения — «нарративность» и «отчуждение» — были приняты многими китайскими режиссерами и художниками и воплотились в театральной практике. Брехт повлиял и на традиционную сценографию китайского театра: были выделены роли «протагониста» и «хора», используемые в постановках Брехта для ведения сюжета. Эти приемы использовались режиссером Хуаном Цзолинем в 1951 г. при постановке пьесы «Великая живая газета антиамериканской войны».

В этой связи знаковым произведением европейской театральной культуры является постановка пьесы «Добрый человек из Сычуани» Б. Брехта. Спектакль в 2015 г. получил театральную премию в Праге за сценографию. Основой для визуального решения пьесы стал традиционный грим, использовавшийся в китайском национальном театре. Грим играет важную роль в китайском театре, особенно в таких традиционных формах, как Пекинская опера. Он не только визуально дополняет игру актеров, но и служит важным средством коммуникации с аудиторией, с помощью которого передаются характеры и внутренние состояния героев. В китайском театре грим не просто украшение — он обладает глубоким символизмом. Каждый цвет и рисунок на лице актера имеют определенное значение и указывают на характер персонажа. Например, красный цвет ассоциируется с добродетельностью и храбростью, черный — с честностью и справедливостью, белый символизирует предательство и хитрость, зеленый несет в себе символику дикой натуры или необузданности. Кроме того, форма и детали грима также могут указывать на социальный статус или профессиональную принадлежность персонажа. Сценография пьесы 1986 г. «Добрый человек из Сычуани» в постановке Сычуаньского оперного театра в Чэнду переосмысляет традицию использования грима. Б. Брехт максимально обобщает персонажи, делая их «масками»: каждый из героев Брехта, несмотря на сложность, становиться архетипом, находящимся в рамках своей роли. Исключением становится только Шен Дэ — главная героиня пьесы.

В постановке театра Сычуани маска становится главным символом; не только герои носят маски, маски окружают все пространство сцены, художники создают «толпу», обозначают типажей, замкнутых в собственном мире, мире своих желаний, привычек и страхов. Сами маски представляют собой самостоятельные произведения, в них человеческие черты утрированы, художник добавляет в облик масок предметы-символы, они становятся фоном, окружающим Шен Дэ [5].

Китайские сценографы используют символы традиционной культуры, представленные в живописи, каллиграфии, резьбе, керамике, бронзе и в текстиле. Символические коннотации используются в традиционной сценографии, в традиционной опере, классическом театре; предметы и символы — это устоявшаяся китайская языковая система культуры, объясняющая и изображающая мир символов. Предмет в культуре Китая имеет не только утилитарный смысл, здесь многие объекты наделены дополнительным значением и могут узнаваться и считываться как символы. В рамках театральной постановки предмет может играть крайне важную роль в раскрытии сюжета как в постановке «Хуа Му Лань», созданной «Ningbo Art Performance Co. Ltd» и «Китайской национальной оперой в Ухани». В центре сценографии — тема отражения и перевоплощения главной героини. Все действие пьесы фокусируется на символе круга (старинного китайского бронзового зеркала, которое, поднимаясь над сценой, становится то солнцем, то луной, то окном. Зин Тан, художник-постановщик, развил идею отражения: весь мир Му Лань становится иллюзорным, отраженным в зеркале. Время от времени огромный круг становится частью интерьера дворца, покрываясь бронзовым орнаментом. Автор работает над темой противопоставления мужского и женского, доброго и злого, свободы и рабства. Кругу, олицетворяющему саму Му Лань, противопоставляются квадраты, появляющиеся в виде световой проекции, они сопровождают появление стражников и чиновников [6].

Китайские художники переосмысливают традиционные визуальные символы, расширяют их связь с нарративами культуры, вникают в многослойность из значений, постоянно исследуют традиции, раскрывают слои древней культуры. Художники в своей работе заимствуют символы, в том числе имеющие отношение к бытовой, предметной культуре, являющейся отражением эпохи и способной перенести зрителей в пространство театральной постановки. Прием «предмет-символ» — один из самых очевидных в китайской сценографии. Если в постановке Му Лань главным символом становится бронзовое зеркало, то в спектакле «Добрый человек из Сычуани» — это традиционные маски; в спектакле «Пионовый павильон» роль символов выполняют элементы традиционной архитектуры, а в пьесе «Король лир» им становится традиционный китайский пейзаж.

«Пустота» — одно из важнейших понятий в китайских философских учениях. Пространство или пустота, роль застывшего жеста, паузы, тишины, неизобразительности, отсутствие изображения — все это важ-

ные позиции в сценографии китайского театра и в китайской культуре в целом. Незаполненное пространство — важнейший художественный прием и одновременно важнейшая философская позиция. Великий китайский мыслитель Лао-Цзы писал о «функциональности» пустоты как о ключевом значении в формировании действия: «Тридцать спиц соединяются в одной ступице, образуя колесо, но употребление колеса зависит от пустоты между спицами…» [7].

Современными китайскими сценографами и дизайнерами создается новая уникальная и самоценная визуальная культура. Дизайнеры отказываются от принципа изобразительности, хорошо знакомому специалистам по европейской классической театральной традиции, они способны минимальными средствами создавать иллюзию пространства, движения и даже самого действия. Прием «недосказанности» в китайском театре проявляется и в сценографии. Цяо Цзи был художником спектакля «Сон в Ханьдань», осуществленного в Центре драматического искусства Гуанчжоу. Поставил спектакль известный китайский режиссер Ван Сяоди — художественный руководитель Центра драматического искусства города Гуанчжоу. «Сон в Ханьдань» — последняя пьеса из цикла «Четыре сна» китайского драматурга XVI–XVII века Тян Сяньцзу. Спектакль «Сон в Ханьдань» стал легендой китайской драматургии, именно поэтому режиссер Ван Сяоди расширяет привычные сценические рамки и предлагает новую интерпретацию сюжета, погружая в красочный сон не только героя — бедного ученого Лу Шэна, путешествующего во сне, но и зрителей.

Как сон, красочны костюмы и грим героев, как во сне, иллюзорно пространство сцены, декораций не существует в их привычном понимании. Над сценой по кругу движется занавес, как будто замыкая игровое пространство в кольцо. Два отверстия в занавесе образуют вход и выход для актеров, создавая зону как перед занавесом, так и позади него. При помощи света сценограф создает иллюзию перехода от реальности (или кажущейся реальности) к иллюзии и к тени. По ходу представления занавес движется, по мере необходимости создавая различные визуальные эффекты. Действие спектакля «Сон в Ханьдань» вращается вокруг взаимодействия реальности и сна — ключевого элемента, который режиссер передает через сценографию, освещение и музыку. Каждая из трех сцен перетекает в следующую таким образом, что переход от реальности ко сну и обратно выглядит магией. Зрители воспринимают взгляд на реальность как на ткань, состоящую из материи и пустоты. Многослойность и чувство

бесконечности пронизывают сцену спектакля [8]. Примечательно, что время от времени зрители видят, как предмет в форме миски, наполненной рисом, пересекает сцену: этот прием является напоминанием об относительности времени, которое люди ощущают во сне. Хотя для главного героя Лу Шэна сон длится целую жизнь, на самом деле его продолжительность — всего два часа: столько времени нужно, чтобы приготовить миску риса в гостинице, где Лу временно остановился. Занавес — главная деталь сценографии, которая без какого-либо определенного узора или текстуры может быть преобразована художником в бесконечное количество символов. Художник по свету Синь Син в этом спектакле создает пространство, миражи, фантазии, мечты, накладывая световые эффекты. Сценограф использует боковое и контровое освещение, помогающее зрителям переключаться между сном и реальностью [9].

Рис. 3. «Ханданская мечта» Гуанчжоуского драматического искусства (25–27 января 2018 г., Хакни Эмпайр, Лондон)

В китайской культуре обычно мир воспринимается как множество бесконечностей, человек, окружающие его предметы и процессы могут рассматриваться как отражение вселенной, макрокосм. «Целостность» — одна из важнейших категорий традиционной китайской культуры. Это сумма отдельных частей, которые существуют, подчиняясь одним закономерностям. В культурно-философской традиции Китая окружающий мир представляет собой глобальную систему, в которой каждая часть связана с остальными элементами. Вдохновленный концепцией «целостности», художник-декоратор искусно сплетает все сцены, тем самым формируя у зрителей эстетический опыт, который находится за пределами возможностей изобразительного языка.

Заключение

В современном Китае сформировалась собственная театральная культура, ставшая результатом последовательных переосмыслений различных театральных традиций. Так, адаптация идей Ибсена и Станиславского в определенной степени помогла переосмыслить принципы тради-

ционного китайского театра, а освоение сценических принципов Брехта стало продолжением китайской этической системы. В итоге срединный путь развития китайского театра оказался самым перспективным: это путь, который вобрал в себя идеи Станиславского, Брехта, традиционного китайского театра и западного авангарда. В Китае XX в. стал периодом активного взаимообмена и взаимовлияния восточной и западной театральных традиций, сформировавшего новый культурный ландшафт, в котором просматривается взаимодействие западных ценностей и традиционной китайской культуры. С начала XXI в. на китайской театральной сцене произошли значительные сдвиги, обусловленные интернационализацией, социальными изменениями и техническим прогрессом. Ядром этого нового театрального языка являются инновации в сценографии, превращающиеся в неотъемлемую часть театрального искусства. Такие традиционные формы театра, как Сицюй, до сих пор оказывают влияние на современный театральный процесс. В последние десятилетия многие китайские театры начали экспериментировать с новыми технологиями, в том числе с мультимедиа, создавая оригинальные спектакли, которые обращаются как к классическим, так и к современным темам. Однако существуют принципы сценографии, являющиеся системными (постоянно используемые методы и приемы), которые позволяют говорить о сценографии китайского театра как об отдельном художественном явлении. В рамках данной статьи авторы постарались условно обозначить некоторые принципы современного китайского театра.

Пустота

Пустота – это одна из ключевых категорий китайского театра. Отсутствие декораций, абстрактность происходящего всегда были характерной чертой национальной сценографии. Темный фон, используемый в традиционном театре, во многом унаследовали и современные постановки. Фон служит полем для постановщика, зритель как будто строит сложную сценографию с помощью комментариев актера, его мимики, жестов, намеков и музыки. В постановках «Влюбленный носорог» и «Пионовая беседка» тема «незаполненности» решается по-разному: в поставленном в Сучжоу «Пионовом павильоне» пустота приобретает свойства ирреальности, сны героев как будто воплощаются в свободном поле сцены; во «Влюбленном носороге» сценография строится на темном пространстве, через которое проступает рельеф мерцающей пластиковой драпировки.

Многослойность

Китайский театр традиционно сочетал в себе множество художественных форм, среди них: поэзия, музыка, акробатика, изобразительное искусство. Сегодня и в традиционных, и в современных театрах активно используется звук, движение, визуальные эффекты. В спектакле «Король Лир» сцена превращается в многоуровневый ландшафт, где свет и звук создают драматическую атмосферу и подчеркивают эмоциональное состояние персонажей.

Нарративность

Для Китая имеет особое значение текстуальность предмета и действия, сценографы максимально эффективно используют эту особенность китайской культуры, при этом зрители воспринимают объекты или сцены многомерно, зачастую считывая «параллельные истории», происходящие на сцене. Сценография — это часть повествования. Дизайнеры ставят перед собой задачу создать уникальное пространство, которое будет отражать основную идею постановки. Важной особенностью сценического дизайна является интеграция технологий в пространство театра, при этом видеопроекция, световые инсталляции и сенсорные элементы становятся неотъемлемой частью повествования. В спектаклях режиссёра Му Лань конструкции, освещение и видеопроекции создают атмосферу, которая варьируется от иллюзии до ощущения гипперреальности.

Случайность

Несмотря на то, что Китай сегодня имеет несколько крупных театральных школ, готовящих профессиональных артистов, здесь имеется и большая история «свободного театра», который, в свою очередь, связан с народной театральной традицией. Современный китайский театр также активно использует в постановках элементы непредсказуемости, гибкости сюжета, как, например, в постановках режиссера Чжао Чуаня. В проекте «Балаган» он использует живые диалоги и сцены, необычные локации и случайные сцены. Чжао Чуань сочетает подготовленные фрагменты с актерским экспромтом.

Несмотря на влияние западной культуры, китайские театры сохраняют свою идентичность, внося в спектакли культурные, кодированные элементы, превращающие театр Китая в явление мирового масштаба. Современный китайский театр представляет собой динамичную и раз-

нообразную площадку для экспериментов, где драматурги, режиссеры и сценографы активно экспериментируют с новыми формами и методами. Сценография становится не просто фоном, она активно участвует в формировании спектакля, создавая визуальный язык, который позволяет глубже понять культурные, социальные и эмоциональные контексты. С каждой новой постановкой китайский театр расширяет границы своего искусства, соединяя традицию и современность, создавая захватывающее зрелище.

Примечания:

1. *Mackerras C.* Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day. — Honolulu: University of Hawaii Press. —1988. — P. 12–18.

2. *Ли С.* Чеховская драматургия в современном китайском театре в XX и XXI вв. // Litera. — 2022. — № 8. — С. 1–13.

3. *Фромм Э.* Кризис психоанализа. Дзен буддизм и психоанализ. — М.: Айрис-пресс, 2004.

4. https://magazeta.com/art-xu-bing (дата обращения: 5.09.2024).

5. *Морина Л.П.* Влияние системы Бертольда Брехта на традиционный китайский театр Сюй Цзявэнь // Дискурс. — Т. 10. — № 1. — 2024. — С. 5–14.

6. https://www.info.gov.hk/gia/general/202408/13/P2024081200594.htm (дата обращения: 21.08.2024)

7. Там же.

8. https://thetheatretimes.com/reinterpreting-tradition-contemporary-retelling-tang-xianzus-handan-dream-guangzhou-dramatic-arts-centre/ (дата обращения: 20.08.2024).

9. Там же.