

1. Ван, Би. Чжоу И : пер. с комм. / Би Ван. – Пекин : Чжунхуа, 2006. – 312 с. – Изд. на кит. яз.: 王弼译注周易 [M]. 北京 : 中华书局, 2006 年 9 月第 1 版 312 页.

2. Дэн, Вэйшан. Коренные изменения в современных китайских семьях / Вэйшан Дэн. – Шанхай, 1994. – С. 70. – Изд. на кит. яз.: 邓伟上: «近代中国家庭的变革», 上海人民出版社 1994 年第 1 版, 第 70 页.

3. Ли, Иньхэ. Рост женского могущества / Иньхэ Ли. – Пекин : Изд-во общественных наук Китая, 1997. – 336 с. – Изд. на кит. яз.: 李银河 《女性权力的崛起》北京 : 中国社会科学出版社 1997 年版 336 页.

4. Чена, Туншэна. Национальный язык / Туншэна Чена. – Пекин : Чжунхуа, 2021. – 764 с. – Изд. на кит. яз.: 陈桐生译注 《国语》北京 : 中华书局 2021 年版 764 页.

Чжэн Ин, *соискатель.*

Научный руководитель – **И. Н. Воронович,**
кандидат культурологии, доцент

ВОЗРОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ВИЗУАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ И ПРОДОЛЖЕНИЕ НАСЛЕДИЯ ТРАДИЦИЙ В КИТАЙСКОЙ ОПЕРЕ

В течение последних сорока лет китайский сценический дизайн испытывает влияние многих форм сценографии со всего мира, в том числе прослеживаются визуальные темы из традиционной китайской культуры, которые соответствуют современным эстетическим стандартам. Важным вопросом для сценического дизайна является сохранение традиционной китайской культуры и ее трансляция в соответствии с современным эстетическим контекстом, а также вовлечение новых театральных технологий в искусство оперы.

Наиболее репрезентативные работы китайских сценических дизайнеров за последнее десятилетие являются воплощением традиционной китайской эстетики и темперамента, в которых прослеживается традиционная китайская философия. Согласно китайским традициям в оперном искусстве особая роль отводится эстетической деятельности. Последняя понимается как построение концептуального мира («красота»), находящегося за пределами физического. Мир, в котором мы живем, – «это не просто сумма его физических частей, но и источник, питаю-

ший тысячи жизней, представляющий собой взаимосвязь и гармонию между человечеством и природой» [3]. Концепция «гармонии» утверждается как одна из основных ценностей в традиционной эстетике.

По мере развития искусства китайские сценические дизайнеры постепенно смещают акцент с технических деталей на манипуляции пространством и на само сценическое искусство, которое дополняет постановку: внедряются концепции традиционной философии – «воздух» («фэн»), «кость» («гу»), «энергия» («ци»), «ритм» («юнь») и «путь» («Дао»). Интересно творчество Синлин Лю, сценографиста, в частности его постановка пьесы «Пионовая беседка» Северного оперного театра Куньцю.

Пьеса начинается с того, что Ду Линянь видит сон о встрече с незнакомым молодым ученым в пионовой беседке. Она не может забыть его после пробуждения и вскоре умирает из-за любовной тоски. Спустя три года молодой ученый Лю Мэнмэй отправляется в Наньань и посещает сад, где Ду Линянь видела этот сон. Там он обнаруживает свиток с портретом, на котором изображена прекрасная дама, которая кажется ему знакомой, и он мгновенно влюбляется в нее. Лю Мэнмэй взывает к своей новоиспеченной возлюбленной, тем самым возвращая Ду Линянь к жизни и молодая пара воссоединяется.

Вдохновением послужили сады Сучжоу: именно их дизайн является манифестом гармонии между природой и человеком, как одного из основополагающих принципов традиционной архитектурной эстетики Китая. Используя визуальные символы, которые могут представлять сады Сучжоу, сценограф воссоздал концептуальный сад с минимальными элементами: одна ветка сливы, одна стена с перфорированным окном, половина павильона, половина рокария, несколько лотосов, перила и одна оконная рама, содержащая название пьесы. Абстрактный штрих был добавлен в дизайн, разделив сцену черно-белой цветовой гаммой. Последняя служит символическим отделением повседневной жизни от сада, а мечты от реальности.

Минималистичные белые декорации не только раскрывают круговорот жизни в природе и людях, но и передают то, что невозможно выразить с помощью спектакля. Визуальные

концепции демонстрирует связь между человеком и природой и не обязательно должны фокусироваться на конкретных особенностях или конкретных аспектах. Напротив, расплывчатость и двусмысленность дают зрителям дополнительную свободу воображения.

«Целостность» также является значимой частью традиционной китайской философии и эстетики. Она является суммой гармоничных частей, которая считается законом, по которому все действует. Через призму этой концепции мир представляет собой единую органическую систему, в которой все части взаимосвязаны.

Сценографом постановки «Сон в Ханьдань» Центра драматических искусств Гуанчжоу является Цяо Цзи. По сюжету ученый Лу Шэн погружается в глубокий сон в гостинице в Ханьдане, во сне он переживает пятьдесят лет превратностей судьбы, а затем просыпается только для того, чтобы обнаружить, что его еда почти готова и все, что он только что пережил, было сном. Над сценой механически управляемый занавес из вуали течет по дорожке, создавая тем самым циркуляционное пространство – символ непостоянства жизни. Два отверстия неправильной формы образуют вход и выход для исполнителей, позволяя им выступать перед кольцом занавеса, внутри и за ним. По мере развития сюжета занавес перемещается соответствующим образом, создавая различные визуальные эффекты по мере необходимости. Благодаря переплетению сновидения и реальности зрителям предоставляется возможность путешествовать между двумя мирами, переживая одновременно абсурдность и суровость жизни, и просыпаться, чтобы осознать нелепую природу реальности и ее ничтожность.

Вдохновленный концепцией «целостности» сценограф замысловато сплетает все сцены воедино, создавая таким образом эстетический опыт, который выходит за рамки возможностей языка. Занавес не способствует определению сцены как точного местоположения для действия, а скорее создает многоликую «пустоту», которая может вместить и выразить любую часть сюжета и представлять любое место. Простой занавес без какого-либо определенного рисунка может быть

преобразован в бесконечное количество символов: путь Хандана, отношения чиновников, препятствия существования, жизненный путь и отношения между мечтой и реальностью.

Древнекитайский текст о гадании «И Цзин» исследует широкий круг тем и вопросов. В тексте говорится, что все между Небом и Землей находится в постоянном движении и что ничто не может быть статичным. Эта неподвижность и движение представлены категориями инь и ян, двумя элементами, которые дополняют друг друга и, как полагали китайские мудрецы, лежат в основе всего. Сочетание этих двух противоположных сил – это то, что приводит мир в движение, тем самым инициируя жизненные циклы всех существ в мире. Философия И Цзин оказывает глубокое влияние на современных китайских сценографов. Основанная на концепции «гармонии», традиционная эстетика восхваляет объединение Инь и Ян, жизни и смерти, а не противостояние и конфликт.

Гуанцзянь Гао, сценограф постановки «Обряд весны» Пекинской труппы современного танца, переворачивает концепцию и противопоставляет смерть силе жизни. Толстая веревка длиной более 300 метров, представляющая собой пуповину между человеческой матерью и ее ребенком, подвешена сверху и сложена на сцене. Исполнители двигаются вверх и вниз по веревке во время танца, а девять других исполнителей в этот момент спускаются по канатам, чтобы передать рождение новой жизни.

Несколько больших кусков шелка развешены в верхней части сцены и приводятся в движение вентиляторами. Водяная рябь и сердцебиение проецируются на ткань, создавая образы, напоминающие об утробе матери. В финальной сцене шелка падают на пол, скручиваются в шарики, а затем заправляются в костюмы исполнителей, тем самым имитируя беременность и начало нового цикла жизни. Сценография Гао показывает, что смерть одного существа способствует рождению другого.

Установленные временем и национальными особенностями в театральном искусстве традиции и условности часто имеют значения и функции, которые довольно прямолинейны, определены и просты. Китайские сценографы в современной опере сознательно переосмысливают эти традиционные визуаль-

ные символы, которые определяются их национальными и культурными особенностями. Специалисты исследуют традиционную эстетику и воссоздают ее современными способами: обращаются к древней культуре и перепроектируют визуальные символы согласно современным веяниям культуры. Данный процесс – это не просто тенденция возрождения традиционных визуальных элементов, но и продолжение наследия традиционной культуры в китайской опере.

1. Заяц, Т. М. Приемы и принципы традиционной сценографии в оформлении современных мероприятий / Т. М. Заяц // Вестн. МГХПА. – 2016. – № 3. – С. 422–427.

2. Кобзев, А. И. И цзин / А. И. Кобзев // Рос. историч. энцикл. / глав. ред. А. О. Чубарьян. – М. : Торговый дом «Абрис», 2018. – Т. 6. – 616 с.

3. Лиао, Бен. История китайского театра / Бен Лиао. – Пекин : Нар. лит., 2012. – 163 с.

4. Ся, Голян. Традиционный театр Китая: история, образы, символы / Голян Ся // Культура: открытый формат – 2013 : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2013. – С. 258–261.

Чэнь Гуанлинь, *соискатель.*

Научный руководитель – **Е. Э. Миланич**,
кандидат искусствоведения

ТРАКТОВКА «НАЦИОНАЛЬНОГО» В ПОСТАНОВКАХ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ НАЧАЛА XX в.

Начало XX в. в китайском музыкальном театре можно назвать эпохой совершенствования традиционного театра «сичжун», этапом зрелого развития пекинской оперы. Под влиянием западных музыкальных традиций китайская опера в данный период адаптировалась к потребностям времени, и оперные композиторы и исполнители добились больших успехов, умело сочетая этнические элементы, исторические сюжеты и события современности. В сценической практике выделяются «новые модные пьесы» – «Шичжуан синьси» и «Новые пьесы в древних нарядах» – «Гучжуан синьси», появляется много новых постановок.

Представления «Шичжуан синьси» возникли как ответ на актуальные запросы общества того времени по отношению к