

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПАЛИТРА АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА КИТАЙСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА И РОЛЬ МУЗЫКИ В ЕЕ ФОРМИРОВАНИИ В НАЧАЛЕ XXI в.

*Чжан Даньлу, соискатель ученой степени кандидата наук учреждения
образования «Белорусская государственная академия искусств»*

Аннотация. В начале XXI в. в драматических спектаклях китайских театров режиссеры делают попытки уйти от реализма, активно экспериментируя в постановках по классическим драматургическим произведениям. Особую популярность у режиссеров приобрела европейская драма (А. С. Пушкин, А. П. Чехов, Г. Ибсен, И. В. Гёте, античные авторы). Новаторские подходы режиссеров выражаются в соединении актерских и режиссерских принципов реалистического, модернистического и постмодернистического театров с концепциями традиционного китайского театра, в использовании широкого потенциала музыкальной составляющей спектакля. Эта тенденция выражается в уникальной форме спектаклей, стиле, основной идее, сценографии, музыке, специфике актерской игры, особенностях синтеза выразительных средств театра, методах общения со зрителем. Основной задачей постановщиков является при помощи ярких выразительных средств музыки и актерской игры связать архетипичные нравственные конфликты с современными реалиями.

Ключевые слова: китайский драматический театр, актерское искусство, роль музыки в театре, классическая драматургия.

THE PERFORMING PALETTE OF ACTING CREATIVITY OF THE CHINESE DRAMA THEATER AND THE ROLE OF MUSIC IN ITS FORMATION AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

*Zhang Danlu, Competitor of Science Degree of the Educational
Institution «Belarusian State Academy of Arts»*

Abstract. In the dramatic performances of Chinese theaters at the beginning of the 21st century, directors make attempts to get away from realism, actively experimenting in productions based on classical dramatic works. European drama gained particular popularity among directors (A. S. Pushkin, A. P. Chekhov, G. Ibsen, I. V. Goethe, ancient authors). The directors' innovative approaches are expressed in combining the acting and directing principles of realistic, modernist and postmodern theaters with the concepts of traditional Chinese theater, in using the wide potential of the musical component of the performance. This trend is expressed in the unique form of performances, style, main idea, scenography, music, specifics of acting, features of the synthesis of expressive means of the theater, methods of communication with the audience. The main task of the directors is to connect the archetypal moral conflicts with modern realities with the help of bright expressive means of music and acting.

Keywords: Chinese drama theatre, acting, the role of music in the theatre, classical dramaturgy.

Премьера спектакля режиссера Сюй Сяожуна по пьесе норвежского драматурга Г. Ибсена «Пер Гюнт» прошла в Центральной драматической академии «Северный театр» в 2012 г. Жанр представления определялся постановщиком как философская трагедия с комедийным оттенком. Назвав форму спектакля «иллюзией жизни», режиссер декларировал его основную идею, по которой человек не живет, а играет в жизнь. Эта мысль как нельзя лучше воплотилась на сцене в атмосфере кукольного, иллюзорного, красочного и музыкально-ритмичного мира. Стиль спектакля был определен постановочными приемами площадного «театра масок», характерного для театрального направления символизма. На сцене допускалась импровизация в общении актеров между собой и со зрителями, которые в одних моментах представления могли вставать с мест, двигаться, разговаривать, а в других – выключаться из игры с целью объективной оценки поступков персонажей [2, с. 12]. В кульминации спектакля на сцене появлялись образы-маски.

«Пространство игры» в постановке было создано при помощи функциональной сценографии, дающей нам отсылку к театру конструктивизма. Сюй Сяочжун ловко использовал устройство поворотного круга, который являлся не только механическим приспособлением для быстрой смены декораций, но и средством для достижения специальных художественных эффектов, частью художественной лексики. Прежде всего круг изображал вращение пластинки проигрывателя, что позволило соединить воедино категории времени и пространства, а также передать внутреннее эмоциональное состояние персонажей. Действие, происходящее на поверхности пластинки, воспринималось зрителем как вторая реальность и реализовывало режиссерский прием «театр в театре», или «игра в игре». В эпизоде, где главный герой, одинокий и разочарованный, возвращается в родной город, поворотный круг двигался в направлении движения актеров, в то время как главный герой, стоя на авансцене, находился «вне игры», что создавало эффект отчуждения [2, с. 25]. Декорации не обозначали конкретные объекты, а лишь создавали эмоциональную атмосферу.

Музыку к спектаклю написал норвежский композитор Э. Григ. На протяжении всей постановки на сцене звучали три основные музыкальные темы. Одна из них – это норвежская танцевальная музыка, которая эмоционально подчеркивает все драматические моменты тяжелой жизни главного героя. На контрасте с ней звучала сложная музыкальная тема, раскрывающая характер героя и философию пьесы, а также объединившая достаточно пестрое произведение в единое целое в слуховом образе. Сюита «Пер Гюнт» – хорошо знакомое китайской публике музыкальное произведение, но поскольку оно слишком описательно для драматической партитуры постановки, для музыкального оформления спектакля из нее была использована только «Песнь Сольвейг», иллюстрирующая главную тему спектакля – триаду «надежда, любовь и вера». Специфика ак-

терской игры в спектакле соответствовала традициям китайского театра и включала в себя элементы вокала, хореографии, акробатики, боевых искусств, специфической пластики, отражающей китайские национальные театральные эстетические принципы [1, с. 13]. Хореография спектакля отличалась высокой степенью импровизационности, что явно свидетельствовало о ее неопределенности и незакрепленности.

Музыка из спектакля «Евгений Онегин» (премьера состоялась в 2019 г. в Большом театре Гуанчжоу) обеспечивала поэтическую звуковую основу для всей драмы. Интересным с т. зр. режиссуры приемом использования музыки в драматическом театре является прямое введение музыканта в действие спектакля, что помогает осуществить музыкальный контрапункт к действию и, благодаря музыкальным рефренам, создать уникальную драматическую композицию. Когда музыканты-инструменталисты включены одновременно и в драматическое, и в музыкальное действие, их аккомпанемент не только раскрывает оттенки эмоционального состояния персонажей, но и предвещает или продвигает дальнейшие драматические события. С целью усиления поэтичности сцены музыкальными средствами режиссер представил зрителю главную героиню Ольгу, которая играла на фортепиано, аккордеоне и домре [3, с. 53].

Режиссер Р. Туминас на первый план выдвигал идею о широте и глубине русской души, которую трудно постичь трезвым анализом. Он отказался от построения драматических конфликтов и проработки личностей и отношений персонажей и сосредоточился на психологическом «моделировании» главной героини Татьяны, на обрисовке и уточнении ее внутреннего мира. Для этого было использовано множество выразительных приемов, апеллирующих к воображению зрителей. Огромные зеркала, служащие задником сцены, постоянно меняли угол наклона, вводя зрителей в более глубокое видение; зеркала, используемые Татьяной и Ольгой для гадания, ассоциировались с таинственным окном в русскую душу [3, с. 54].

За декорирование сцен спектакля и создание ощущения времени отвечала метафорическая группа, состоящая из восьми артисток. Они играли роль спутниц, соседок главной героини, прохожих, случайных свидетельниц, являясь одновременно и продолжением внутреннего «я» Татьяны. В финале спектакля режиссер Р. Туминас ввел сцену, в которой девушки в белом поднимались в воздух и «плыли», возвышая героиню над обществом с низким уровнем духовности [3, с. 56]. Одновременное наложение друг на друга разных звуковых и зрелищных миров – это принцип музыкализации, которому соответствует спектакль. Его композиция была выстроена по принципу синхронизация хореографии, пластики, света и вокала.

В спектакле-трагедии «Прометей в рабстве» господствовала концепция «чистого театра», освобожденного от декораций в прямом понимании

этого слова. Однако в решении сценического пространства режиссер сделал упор не на свето-цветовые и аудио-визуальные элементы, а на пластический рисунок и энергетическое поле артистов. Он пытался представить общее видение формы спектакля следующим образом: «Интенсивность эмоций и конфликтов хорошо представлена натренированным функциональным телом, живым самоистязанием, и просмотр шоу напоминает затяжной сеанс горячей йоги, с периодическим катарсисом новых чувств для его величественного сосуществования разума и тяги к физическим пределам» [4, с. 50]. Традиционная вокальная группа в данном спектакле трансформировалась в гимнастическую команду, соотносящую различные действия персонажей с эмоциональными реакциями, выраженными в пластике. Так, например, Зевс в постановке шагал по дорожке, построенной из тел актеров, реагирующих на его шаги. Мучения Ио, когда она говорила о своей судьбе напряжением пальцев ног, поддерживаются всеми артистами на сцене разными пластическими формами. В начальной сцене актеры прислонялись к земле с руками за спиной, как в замедленной съемке, проводя пластическую ассоциацию с понятием «рабство». Когда главные герои представляли свои реплики в центре, все актеры на сцене сопровождали и гармонизировали их своим физическим напряжением, выраженным пластически.

Данному пластическому решению было подчинено и актерское пространство, созданное в минималистическом ключе на черной наклонной платформе, встроенной в каркас сцены. Платформа была окружена грубыми белыми камнями и куском красной земли, что создавало атмосферу древнегреческого театра и одновременно языческого действия. Выстроенные в колонны, босые актеры ритуально вступали в пространство сцены на красную землю, поднимая тонкую пыль повторяющимися скульптурными движениями тел, атлетичность которых подчеркивал свет, падающий сверху [4, с. 53].

Таким образом, через европейскую классику китайские авторы стремятся осмыслить и отразить в своем творчестве современную действительность, результаты морального поиска человека, картины внутреннего мира, показать перспективы развития. Благодаря синтезу приемов европейского театра и постановочных концепций традиционного китайского театра были созданы уникальные формы спектаклей, а также неповторимые художественные образы, несущие в себе культурные коды цивилизаций Запада и Востока.

1. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.01 / Жуань Юнчэнь ; Рос. ун-т театр. искусства ; ГИТИС. – М., 2013. – 27 с.

2. Линин Дин. О современной интерпретации драматических произведений Ибсена отечественными режиссерами в новую эпоху / Линин Дин. – Шанхай : Шанхай. театр. акад., 2008. – 34 с.

3. Маюань Лю. Интерпретация характеристики в «Евгении Онегине» / Маюань Лю // Language Construction. – 2014. – № 3. – С. 52–57.

4. Фэйи Ван. Власть, воспринимаемая в «примитивизме». Взгляд на «Прометей прикованный» Тзопулоса / Фэйи Ван // Театральный дом. – 2019. – № 3. – С. 50–55.