

**ТЕХНИКИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЭКСПРЕССИВНОСТИ
КЛАССИЧЕСКОГО ЯПОНСКОГО И КИТАЙСКОГО ТЕАТРОВ В
АРХИТЕКТОНИКЕ СПЕКТАКЛЯ РОБЕРА ЛЕПАЖА**

TEHNICI DE EXPRESIVITATE SCENICĂ A TEATRELOR CLASICE
JAPONEZ ȘI CHINEZ ÎN ARHITECTONICA SPECTACOLULUI LUI
ROBERT LEPAGE

TECHNIQUES OF EXPRESSIVITY OF CLASSICAL JAPANESE AND
CHINESE THEATERS IN THE ARCHITECTONICS OF ROBERT
LEPAGE'S PERFORMANCE

NINA ERMICIOI¹⁰⁹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

CZU 792.071(71)

792(71:5)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.86>

В этой статье рассматривается творчество Робера Лепажа в контексте познания западной режиссурой традиций японского и китайского театров. Стиль этого театрального деятеля развивается из эффективных итогов компиляции техник азиатского сценического искусства с индивидуальным концептом «архитектурной эстетики». Благодаря основательному знакомству с классическим японским театральным искусством этот режиссёр умело управляет зрительским восприятием и театральным пространством. Используя техники сценической выразительности восточного театра, Робер Лепаж возводит целостный, насыщенный смыслом каркас своих постановок. Аналогично практикам китайской и японской сцены в архитектонике его спектакля танец преобладает над текстом. В рамках данной публикации соответствующий тезис подтверждается примерами из перформансов «Голубой дракон» и «Семь притоков реки Ота».

Ключевые слова: Робер Лепаж, японский театр, китайский театр, архитектоника спектакля

Acest articol examinează opera lui Robert Lepage în contextul explorării de către regizorii occidentali a tradițiilor teatrelor japoneze și chineze. Stilul acestui creator se dezvoltă din rezultatele eficiente ale compilării tehnicilor artei scenice asiatice cu un concept individual al „esteticii arhitecturale”. Datorită unei cunoașteri aprofundate a artei teatrale clasice japoneze, acest regizor manipulează percepția publicului și spațiul teatral. Folosind tehnicile de expresie scenică ale teatrului oriental, Robert Lepage construiește un ansamblu coerent și semnificativ pentru producțiile sale. Similar practicilor scenice chinezești și japoneze, dansul prevalează asupra textului în arhitectonica spectacolelor sale. În cadrul acestei publicații, această teză este susținută prin exemple din spectacolele „Dragonul albastru” și „Cei șapte afluenți ai râului Ota”.

Cuvinte-cheie: Robert Lepage, teatru japonez, teatru chinezesc, arhitectonica spectacolului

This article examines the opera of Robert Lepage in the context of the Western directors'

¹⁰⁹ E-mail: ninaermicioi83@gmail.com

exploration of Japanese and Chinese theater traditions. The style of this artist develops from the effective results of compiling the techniques of Asian stage art with an individual concept of "architectural aesthetics". Thanks to a comprehensive knowledge of classical Japanese theatrical art, this director is able to manipulate the audience's perception and theatrical space. Using the expressivity techniques of the Eastern Theater, Robert Lepage builds a coherent and meaningful ensemble of his productions. Similar to the Chinese and Japanese stage practices, the dance takes precedence over the text in the architectonics of his performances. In this publication, this thesis is supported by examples from the performances „The Blue Dragon” and „The Seven Streams of the River Ōta”.

Keywords: Robert Lepage, Japanese theater, Chinese theater, architectonics of performance

Введение

Робер Лепаж является эффективным реципиентом традиционного фонда сценической экспрессивности азиатского театра. Этого режиссёра увлекает процесс обновления рычагов управления сценической экспрессивности за счёт накопленных японскими и китайскими театрами исчерпывающих техник создания образности в трёхмерном пространстве сцены.

Вероятно, формообразующие технологии в спектакле Лепаж питаемы категорией «открытия глаз» *кайгэн*, которой Дзэами, автор *Семи секретных трактатов театра Но*, уделил особенное внимание, подчеркнув, что *кайгэн* «это момент, когда комбинация визуальных элементов удивляет публику сверх всякой меры, когда танец и движение актёра сплетаются для того, чтобы вызвать особую эмоцию в душах присутствующих в зрительном зале» [1 с. 114].

Техника визуальной экспрессивности театра Кабуки в архитектонике спектакля Робера Лепаж

Как правило в основе постановки Лепаж находится партитура, рождённая в импровизациях, исследованиях и дискуссиях. Эта партитура образуется путём пересечения горизонтальных и вертикальных осей под различными углами и представляет собой каркас будущего здания спектакля. Будучи вовлечённым в эксперименты со сценическим пространством группой *Repère* (1983-1984), Лепаж вдохновляется идеями архитектурной сценографии. Не единожды критиками будет отмечено стремление этого режиссёра к преодолению устойчивых литературных ассоциаций и создание им архитектурных форм, фигуративная целостность которых появляется из «японского воображения» режиссёра [2 с. 34]. Вероятно, в изобретаемых Лепажем «моделях реструктурирования пространства сцены и драматического времени» [3 с. 111] отразилось положение театра Кабуки о структуре сценарного текста. В основе данного положения находится знание о двух элементах.

Один из них – *сэкай* – представляется вертикальной линией времени *татэсудзи*. Под элементом *сюко* подразумевается линия плоскости ёкосудзи [4 с. 113].

Приверженность Лепаж некоторым принципам классического японского театра проявилась в *Танце кимоно* из спектакля *Семь притоков реки Ота*. По замыслу постановщика в данном танце связь персонажей друг с другом передана визуально, а эффект от воздействия на зрителей при помощи оптического алгоритма облачения действующих лиц в кимоно соразмерен катарсису. Приведём описание этой *кайгэн* последовательности: «Как только один из персонаж поворачивается, следующий персонаж – вошедший скрытно и стоявший прямо за ним – проскальзывает в костюм, поворачиваясь и объявляя себя, в то время как что-то скрывает уход предыдущего» [2 с. 30].

Актуальность мысли о непревзойдённой магии театра *тыōшо*, лелеемая автором *Трактатов*, подтверждается Лепажем путём «сближения тела и технологий» [2 с. 53], не зря его называют «алхимиком взаимоотношения нового и давнего» [5 с. 51]. В результате получается спектакль «с аудиовизуальными эффектами почти волшебными» [6 с. 33]. Возможно, что интерес Робера Лепаж к японскому сценическому искусству объясняется тем, что для азиатского театра характерно брать во внимание все пять сенсорные системы человека.

Приобщившись к хранимыми театрами Но и Кабуки тайнам мастерства деформирования игрового пространства, режиссёром была выведена формула построения спектакля, в которой присутствует константа актёрской чувственности и мистерия места и времени действия, или другими словами «присутствие плоти в пространстве и жажда сказки» [5 с. 52]. Об импакте разработанных этим западным режиссёром техник пишут в связи с возрождением традиций Японии, при этом отмечая, что благодаря умело используемому цифровому оборудованию зритель из отстранённого наблюдателя превращается в обольщённого партнёра актёров. «В таком шоу, как *Эоннагата*, являющемся данью чувственной сладострастности Кабуки, это необыкновенное качество легче всего заметить» [5 с. 52].

В своём творчестве Лепаж стремится к переплетению двух и более параллельных миров актёрского существования в одном явлении. Особенно явно представлен процесс поглощения сценическим временем сюжетных расстояний в постановке *Голубой дракон*, дизайн которой представляет решающий шаг в эксперименте по слиянию нарратива с эстетикой архитектуры.

Концепцию *архитектурной эстетики* режиссёра – современника сравнивают с озарениями Гордона Крэга о гармоническом сочетании движущегося тела и объёмов [5

с. 52]. Поскольку объём сцены в перформансах Лепажа создаётся пересечением перспектив, то линейность повествования также отсутствует. Постараемся привести примеры этому утверждению в следующей главе.

Техника пересечения игровых пространств посредством танца в архитектонике спектакля Робера Лепаж

Начало спектакля *Голубой дракон* представлено техникой объединения трёх игровых измерений: «Пьер размышляет о китайской каллиграфии, самолёт, в котором находится Клер преодолевает шторм на пути в Китай, и Лин исполняет традиционный танец с длинными рукавами» [2 с. 128]. Сюжетные линии сплетаются многократно, но сценографическое решение финала, подобно представленному в трёх пространственных срезах началу, расслаивается на несколько вариантов вероятных исходов.

Смысловая целостность техник сценической экспрессивности в архитектонике постановки Лепаж характеризуется динамичностью. Гибкая, мобильная среда спектакля создаётся непрерывным наращиванием образности за счёт эволюции одного выразительного элемента, влекущей за собой комплексное изменение глубины ассоциаций.

В *Голубом драконе* текст замещается хореографией. Исполнительница роли Лин, сингапурская танцовщица Tai Wei Foo, телесной экспрессивностью обозначает переломные моменты судьбы своей героини. Техника выполнения одного из пассажей танца с длинными рукавами, которую применяет артистка, способствует обогащению семантического диапазона роли.

По одному из определений, в китайском театре существуют два типа жестикуляции: пантомимическое и изобразительное. Когда речь идёт о первом, имеются в виду движения пантомимы эквивалентные словесному тексту. Второй тип соотносится с алгоритмом замены отсутствующего на сцене предмета изобразительным жестом [7 с. 166].

Соответственно изобретательность создателей *Голубого дракона* проявилась в создании тактики объединения этих двух позиций в одной точке пересечения, которой стал финальный аккорд пластического рисунка персонажа Лин. В кульминационном моменте своего танца младенец бросается ею в направлении зрительного зала. Вызванный этим движением у публики шок «рассеивается при осознании того, что за запелёнатого малыша на самом деле были приняты подобранные рукава её костюма» [2 с. 127].

Танец героини – это «пик семиотического сгустка» [2 с. 128]. Реализация данного эпизода соотносится с умением Лепажу монтировать архитектурный каркас своих произведений при помощи трансформации изобразительного жеста в контекстуальный пантомимический. В танце внутренние побуждения героини, такие как необходимость в самореализации, желание свободы и отказ от материнства мгновенно преобразуются в метафору. Накопленными ассоциациями заполняются пространственные уровни спектакля.

Возвращаясь к избирательности Лепажу в отношении мира-*сэкай*, предназначенного стать платформой для разворачивания замысла-*сюко*, отмечаем его равноправный интерес к странам Азии. Герои его спектаклей перемещаются из воображаемого Китая в воображаемую Японию в череде последовательных реинкарнаций. Режиссёр полагает, что точность в следовании признакам географического местоположения необязательна.

В характерном для режиссуры Лепажу архитектурном подходе к построению спектаклей находит отражение его очарованность Востоком, где особо им ценится компактная организация сценического пространства, идущая «рука об руку с сильной кодификацией всех жестов, предметов, одежды и т.д.» [8 с. 49], сочетается с называемой в театре Кабуки *наймадзэ* мобильностью комбинирования времён и персонажей [4 с. 114].

Соавтором Робера Лепажу в проекте *Трилогия Драконов* стала Мари Брассар. После визита в Китай актриса оценила, насколько верным было то, что было ею нафантазировано в начале об этой стране [8 с. 39]. При столь нейтральном отношении постановщика к воспроизведению антуража региона, геолокация его произведений нередко азиатская. Режиссёр признаётся, что «Китай из *Трилогии*...это Китай, который соответствует посланию, которое мы хотели донести» [8 с. 39]. Следовательно географические предпочтения Лепажу происходят из синхронизации рационализированных сведений об объекте с сугубо авторским видением. Отражение принципа о соотношении объективного и субъективного элементов *сэкай* – *сюко* явлено в режиссёрской концепции о *гео-поэзии*, где *сэкай* соответствует картографический аспект, а *сюко* – амбициозность авторского замысла. В системе координат спектакля *Семь притоков реки Ота* амплитуда импровизаций, обусловлена творческой свободой Лепажу поступать конвенциональной согласованностью ради экспрессивности диссонанса, свойственного азиатскому театру. Совокупность многочисленных противоречий в *Семи притоках реки Ота* переросла в задачу по переплетению семи повествований, охватывающих эпохи и нации. Комплексные уроки

межкультурного театрального искусства обеспечили решение, которым стало единое сценическое пространство [2 с. 24], ведь положение об «единовременном восприятии разных пространств» [7 с. 190], справедливое для китайского театра, характеризует традиционный азиатский театр в целом.

Выводы

Приобщение к традициям китайского и японского классических театров приводит в движение фантазию Робера Лепаже. Например, классический китайский *Танец длинных рукавов* в исполнении актрисы Tai Wei Foo из перформанса *Голубой дракон* является образцом того, как западному режиссёру удаётся находить идеальный эстетический баланс полярных художественных сил в гармонической конструкции своего произведения.

Как это следует из описания *Танца кимоно из Семи притоков реки Ота*, благодаря комбинированию многих техник сценической выразительности, свойственных азиатскому театру, Роберу Лепажу удаются неожиданные пересечения актёрской игры с пространством в архитектурном разрешении своего спектакля.

Библиографические ссылки

1. ZEAMI. *Șapte tratate secrete de teatru Nō*. București: Nemira Publishing House, 2013. ISBN 978-606-579-299-9.
2. REYNOLDS, J. *Robert Lepage/Ex Machina: Revolutions in Theatrical Space*. London: Bloomsbury Publishing, 2021. ISBN 978-1474276085.
3. ALLAIN, P. *Ghidul Routledge de teatru și performance*. București: Nemira Publishing House, 2012. ISBN 978-606-579-423-8.
4. ГУНДЗИ, М. *Японский театр Кабуки*. Москва: Прогресс, 1969.
5. SAIU, O. *Teatrul la persoana I: Robert Lepage, Simon McBurney, Pippo Delbono*. București: Nemira Publishing House, 2016. ISBN 978-606-758-780-7.
6. MIHALACHE, A. Gândind prin Shakespeare. *Teatrul azi*. 2010, nr. 9/10, pp. 30–35. ISSN 1220-4676.
7. ОБРАЗЦОВ, С. *Театр китайского народа*. Москва: Искусство, 1957.
8. CHAREST, R. *Rémy Charest în dialog cu Robert Lepage: Zboruri de legătură*. București: Editura Centrului Cultural Lumina, 2022. ISBN 978-606-94868-8-7.