СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ТЕХНИКИ АЗИАТСКОГО ТЕАТРА – КОМПОНЕНТЫ СПЕКТАКЛЯ НА ЕВРОПЕЙСКОЙ СЦЕНЕ (КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI ВЕКОВ)

MIJLOACE DE EXPRESIE ȘI TEHNICI ESENȚIALE ALE TEATRULUI ASIATIC – COMPONENTE ALE SPECTACOLULUI ÎN SCENA EUROPEANĂ (SFÂRŞITUL SECOLULUI XX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI)

THE MEANS OF EXPRESSION AND THE ESSENTIAL TECHNIQUES OF THE ASIAN THEATER AS COMPONENTS OF THE PERFORMANCE ON THE EUROPEAN STAGE (END OF THE 20TH CENTURY - BEGINNING OF THE 21ST CENTURY)

NINA ERMICIOI[29],
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

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

SVETLANA TÂRȚĂU[30],
doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

https://orcid.org/0000-0001-9619 5137

CZU 792.02(4:5)
DOI https://doi.org/10.55383/ca2025.10

Предметом исследования данной статьи являются выразительные средства и приёмы азиатского театра, которые можно встретить в спектаклях Питера Брука, Ариан Мнушкин, в перформансах Робера Лепажа, а также в постановках других режиссёров обозначенного периода. Руководствуясь целью усилить драматический эффект, этими режиссёрами вводятся в сферу современного европейского театра приёмы, характерные для восточного театрального искусства: пантомима, маска, сценическая походка, звук специфических музыкальных инструментов. Целью данной публикации является доказательство связи между традициями восточного театра и инновациями современной европейской сцены. Устанавливается, что в результате пересечения с индийской, японской и китайской театральными практиками существенно изменяется «рельеф» европейского спектакля.

***Ключевые слова**: абхиная, тайко, ронпо, драматическая интенсивность, Питер Брук, Ариан Мнушкин, Робер Лепаж*

Articolul reprezintă un studiu asupra mijloacelor de expresie și tehnicilor esențiale ale teatrului asiatic care se regăsesc în spectacolele lui Peter Brook, Ariane Mnouchkine, în

[29] E-mail: ninaermicioi83@gmail.com
[30] E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

performance-urile dramatice ale lui Robert Lepage, precum și în producțiile altor regizori de la sfârșitul secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea. Urmărind scopul de a intensifica efectul dramatic, acești regizori introduc în sfera teatrului european modern tehnici caracteristice artei teatrale orientale, cum ar fi gestul, masca, ritualul, diferite modalități de mișcare a actorului în scenă și utilizarea instrumentelor muzicale specifice. Acest studiu evidențiază legătura existentă între tradiția teatrului oriental și inovațiile în teatrul european contemporan. Ca urmare a intersectării cu practicile scenei indiene, japoneze și chinezești, intensitatea spectaculară a produsului regizoral european s-a transformat esențial.

***Cuvinte-cheie**: abhinaya, taiko, roppo, intensitate dramatică, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Robert Lepage*

The subject of this article represents the study on the means of expression and essential techniques of the Asian theater which can be found in the performances of Peter Brook, Ariane Mnouchkine, in the dramatic shows of Robert Lepage, as well as in the productions of other theater directors of the late 20th - early 21st centuries. Aiming to intensify the dramatic effect, these directors introduce into the sphere of modern European theater techniques characteristic of Eastern theatre art such as pantomime, mask, ritual, different ways of the actor's walking on stage, and the use of specific musical instruments. This study highlights the existing link between the tradition of Oriental theater and the innovations within the contemporary European theater. As a result of the intersection with Indian, Japanese and Chinese stage practices, the spectacular intensity of the European directorial product has been significantly transformed.

***Keywords**: abhinaya, taiko, roppo, dramatic intensity, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Robert Lepage*

Введение

Существует немалое количество материала, согласно которому в общих представлениях утверждается связь азиатской сцены с творчеством Питера Брука, Ариан Мнушкин и других театральных деятелей современности с акцентом на стиль. При этом лишь в немногих источниках встречаются фактические наименования средств экспрессивности восточной сцены. В связи с чем стало интересно проанализировать ситуацию в области современной режиссуры в лимитах константных определений, свойственных азиатскому театру. Авторы данной статьи постарались конкретизировать информацию о техниках азиатского театра, используемых европейскими режиссёрами в постановках конца XX – начала XXI вв. путём непосредственного приведения их названий. Соответственно в перечень ключевых слов были включены *абхиная*, *роппо* и *тайко*. Помимо этого, в самом теле статьи встречаются термины *даммари*, *ангика*, *раса*, *тайцзицюань, эржэньчжуань* и вскользь, сообразно контексту, упоминаются другие аутентичные формулировки.

Пантомима – даммари, сценическая походка – *роппо*, *тайко* – точки пересечения западной и азиатской сцен

Представлением «японской мимодрамы» *Волк из Тцу-ку-ми* ознаменовалось открытие парижского сезона *Содружества мимов Марселя Марсо* (1956) [1 с. 90-91].

Система эстетических средств пантомимы Кабуки - *даммари*, а также построение кинокартины японского режиссёра Акиры Куросавы *Расёмон* [1 с. 91] вдохновили Марселя Марсо, полагает театровед Елена В. Маркова, на инсценировку японской сказки.

Пластическая основа спектакля *Волк из Тиу-ку-ми*, подобно конструкции *даммари* «из следующих одна за другой сцен и канонических поз» [2 с. 127] являлась для европейской сцены периода конца XX – начала XXI веков новаторской формой экспрессивности. Соответственно, «как никакая другая», согласно свидетельству очевидца, допускала «органичное существование образного публицистического высказывания» [1 с. 91]. Увлекательной пантомиму – *даммари* делает череда различных превращений. По сути, *даммари* стали самостоятельными пьесами, выделившись из пьесы представления лиц *каомисэ* [2 с. 185]. Аналогично даммари, пантомима Марселя Марсо *Контрасты* (1962) представляет собой «сплошной поток быстро и резко сменяющих одна другую моментальных фотографий, каждая из которых буквально на несколько секунд оживает» [1 с. 117].

В свой черёд мимодрама *Поединок во тьме* (1952) стала по свидетельству Елены Марковой, автора единственной в мире монографии о французском миме, спектаклем, в котором было «нетрудно различить множество прямых (а не косвенных, к которым европейцы уже привыкли) заимствований из сценической культуры Востока и прежде всего классического японского театра Кабуки». К упомянутым критиком заимствованиям относились долгие сцены пантомимы и танца, фиксация стоп-кадров, белые маски грима, с резко выделенными чертами лица и т.д. [1 с. 76-78].

Само движение в Кабуки необходимо лишь затем, чтобы «оттенить» живописные паузы – *миэ* в канонических позах *ката* [2 с. 20, 24], доставив тем самым наслаждение зрителю. Стоит отметить, что неоднократно подчёркивается, что в рисунок *даммари* органически вплетается исполнение разнообразных видов сценической походки *роппо* [2 с. 127, 180, 183, 185], о которой речь пойдёт далее. Благодаря применению традиционных для восточной сцены техник и средств появились новые перспективы в пластической трактовке роли, ведь «драматическое искусств кабуки в большинстве случаев проявляется во всю силу тогда, когда исчезает сценическая речь» [2 с. 130].

Китайский драматург и исследователь современного театра Гао Синцзянь полагает, что «вместо того, чтобы полагаться только на сценическое слово, современный театр мобилизовал все доступные техники исполнения и включил в театральное творчество такие способы исполнения, как песня, танец, маски, грим,

магия и акробатика, это был бы прекрасный театр. Такое полное утверждение театральности, конечно, снова привело бы к форме всемогущего театра и потребовало бы всемогущих <тотальных> актёров» [3 с. 43].

В свою очередь румынский театровед Ромина Болдашу определяет точку пересечения западной и азиатской сцен как точку пересечения слова и движения [4 с. 84].

Восточные черты французского театра Ариан Мнушкин

В одном из интервью Ариан Мнушкин признаётся насколько сильное влияние оказало впоследствии на её режиссёрскую деятельность выступление одного молодого японского артиста, который, представляя целую битву, не использовал никаких средств сценического выражения, кроме собственных глаз и барабана-тайко: «А я всё видела и всё понимала. Никакого языкового барьера. Это была эпопея, вызывающая сострадание и универсальная. Вот театр, который бы я желала» [5 с. 33].

Вся совокупность техник, которые являют формалистический стиль Кабуки с регламентированной последовательностью поз стал необходимым инструментом в шекспировских постановках Ариан Мнушкин Ричард II и Генрих IV. Французский режиссёр предложила японизировать Шекспира, поразив своих современников сходством самурайских законов чести с рыцарскими кодексами поведения в средневековой Европе, что в рамках спектакля было продемонстрировано при помощи сценического боя с элементами восточных единоборств [5 с.33].

К сумме пластических средств актёрской экспрессивности следует отнести также сценическую походку в спектаклях французского режиссёра. В одной из миниатюр Жоржа Бану, посвящённой сцене “обнажённой”, упоминается о том, что наиболее глубокое впечатление об азиатском театре у Гротовского сложилось от «походки актёра по сцене Но» [6 с. 148].

В постановке Ариан Мнушкин *Золотой остров* исполнителями была освоена на наш взгляд особая техника сценической ходьбы *роппо*. В монографии учёного Гундзи Масакацу, посвящённой театру Кабуки, находим следующую информацию: «Существуют различные формы передвижения на сцене, например, *тобироппо* («летящий шаг»), *кицунэроппо* («лисий шаг»), «стиль *роппо* для куртизанок»» [2 с. 127, 180]. В этом источнике указывается и на то, что *роппо* исполняется вдоль помоста – *ханамити*, служащего «для общения между актёрами и зрителями» [2 с. 157-158].

Отметим, что палитра, тематика и сама атмосфера спектакля, результирующая из стиля сценографии, являются репликой на декорации к японской пьесе *Имосэяма*,

описанных соответственно: «Река Ёсинокава, протекающая между горами Имояма и Сэяма, и водопад изготовлены из материи. Специальное устройство создаёт на реке волны, быстрины и т.п.» [2 с. 158]. *Золотой остров*, обогащённый техниками бунраку, Кабуки и Но, интересен ещё и звучанием японских барабанов *тайко*, которые используются с целью мобилизовать слуховое восприятие, обогащая впечатления от зрительного ряда [2 с. 142].

Таким образом, творчество Ариан Мнушкин совпадает с актуальной тенденцией, для которой характерно применение техник азиатского театра с целью создания «оригинальной интерпретации европейской классики, посредством придания текстам нового визуального аспекта и придания им характера зрелища церемониального, близкого к традиционным представлениям, ещё существующим на Востоке» [7 с. 89].

Индийская универсальная система средств сценической выразительности *абхиная* и синтетическая режиссура Питера Брука

Абхиная представляет собой систему средств сценической выразительности, включённую в индийский трактат об исполнительском искусстве *Натьяшастра*, происхождение которого датировано периодом между II веком до н.э. и II веком н.э.

В глобальную категорию *абхиная* включены: *ангика* – язык жестов; *вачика* – интонация и темп речи; *ахарья* – костюм и грим; *саттвика* – совокупный индивидуальный творческий потенциал актёра, благодаря которому возможно вызвать у зрителя настроение – *раса* [8 с. 15-17]. Следовательно, в данном параграфе предлагаем рассмотреть, как *абхиная* согласуется с некоторыми концепциями Питера Брука.

Согласно признанию этого режиссёра, при необходимости он мог бы произвести определённую синтетическую технику и несколько идей, конструкция которых базировалась бы на его режиссёрском опыте [9 с. 13], а «рельеф» спектакля возник бы в результате комбинации света, цвета, декора, костюма, макияжа, текста, исполнения. Будто бы перечислены все элементы *абхинаи*, а также определена их синкретическая природа – создавать рельеф спектакля, сохраняя индивидуальный объём.

Когда Питер Брук задался целью привести все театральные элементы к синкретическому единству, он обратился к индийскому эпосу *Махабхарата* [9 с. 213]. Полагаем, ключом к раскрытию стилевых особенностей инсценировки Бруком данного произведения является гротеск как опять-таки «насыщенная многими

смыслами форма искусства, в основании своём имеющая мистическую идею» [10 с. 3]. К примеру, по признаю автора спектакля, театральным решением для мистической роли бога стала маска «полная мощи и пробуждающая силы большие чем те, на которые был бы способен сам актёр». Нелепое становится гротескным, приобретая эстетическую завершённость.

Природой гротеска возможно проникнуться, изучив алгоритм создания абстрактной формы, который применяется в восточном театре. Условно этот процесс состоит из трёх этапов: диссекции, преображения и синтеза. В результате натурализм деталей замещается эстетически ценными производными от этих деталей. Достигается подобный результат при помощи средств сценической экспрессивности, так часто отмечаемых западными театральными деятелями в сценических традициях Востока.

Обратим внимание на то, что свет как одна из форм экспрессивности приводится в первую очередь. Согласно аргументу Питера Брука, в театре возможно представить один мир во множестве пространств [9 с. 28]. А ведь эта концепция западного режиссёра обретала свои контуры в индийском театре на протяжении столетий, о чём упоминается индийским режиссёром Балвантом Гарги [8 с. 69].

За светом у Брука, по аналогии с восточной театральной практикой «передавать абстрактные идеи и концепции красками» [8 с. 18], следует цвет. Этим режиссёром была отмечена цветовая «оболочка» образа артиста театра Катхакали. Брук вспоминал: «Один танцовщик исполнял эпизод из этого произведения <*Махабхараты*>, и его неожиданное появление из-за кулис был шоком незабываемым. На нём был красный с золотым костюм, лицо его было разрисовано красным и зелёным, нос его как бильярдный мяч белый...» [9 с. 217].

Оказывается, всякая «*раса* <особая настроенность, которая остаётся у зрителя после спектакля> обозначается определённым цветом: эротическая - прозрачно-зеленоватым, комическая - белым, печальная - пепельно-серым, гневная - красным, героическая - светло-оранжевым, устрашительная - чёрным, вызывающая отвращение - синим, изумляющая – жёлтым» [8 с. 18]. Учитывая данную информацию интересно распознавать цветовые коды деталей в постановках Брука на предмет совпадения коннотаций и гротеска, например, красно-белой маски Ганеши в *Махабхарате*. Спектакль Брука *Махабхарата — это* попытка «отпраздновать произведение, которое только Индия могла создать, но которое имеет эхо во всём человечестве» [9 с. 220], а также ещё одно подтверждение универсальности экспрессивных форм азиатского театра.

Техники экспрессивности азиатского театра в европейском спектакле первой четверти XXI века

Наряду с традиционными формами выразительности не меньше вдохновляют западных режиссёров современные тенденции азиатской сцены. К примеру, понятие «техника» применительно к перформансам Робера Лепажа, следовало бы трактовать буквально.

Этим режиссёром отмечается, что «компьютерные чипы представляют попытку интегрировать максимальное количество информации в крошечное пространство, как это происходит и в случае японской письменности. Японский способ организации мыслей, образов и даже общества очень приближается очень сильно к технологическим методам, которые мы адаптируем. Но это ситуация из разряда «что появилось раньше – курица или яйцо?». То ли японское мышление делает возможным технологизированный мир, то ли возникновение технологизированного мира ведёт нас к сфере японского?» [11 с. 54].

Большинством театральных критиков-блогеров не раз отмечалось, что творчество Лепажа схоже с виртуальными путешествиями по траектории традиций дальневосточного театра. Некий флёр китайской театральной культуры, кое-что из вьетнамского марионеточного театра на воде и из театра теней и кукольного театра, где куклы превышают рост человека в два-три раза. Такой запомнилась украинскому блогеру Виктору Вілісову постановка Лепажа по Игорю Стравинскому *Соловей и другие небылицы* (2009) [12]. Соответственно, употреблённое Мируной Ионеску в отношении постановочной манеры, свойственной современным авторам спектаклей, словосочетание «эстетический ансамбль» наиболее точно отражает суть дерзновений западного режиссёра, интуитивно маневрирующего в информационном пространстве крупнейшей части света, омываемой тремя океанами.

Ещё одним примером «ментального путешествия» является спектакль-“пленэр” *Весенний ветер в персиках* (2016) румынского театра *Маска* под руководством его создателя, режиссёра Михая Мэлаймаре. На нескольких расположенных по периметру сквера в городе Васлуй миниплощадках были представлены в жанре пантомима одни из наиболее узнаваемых поэтических образов и ритуалов китайской культуры. Миниатюры *Дракон*, *Ожидание*, *Весенний ветер в персиках*, *Конфуций*, *Черепаха Лин* – это сценические зарисовки, под лейтмотив песни *Чунь цюй чунь лай* (*Весна уходит, весна приходит*), с элементами акробатики, с использованием свитков восточной мудрости (эпизод *Конфуций*), с каркасными

масками дракона (эпизод *Дракон*) и черепахи (эпизод *Черепаха Лин*), с техникой управления клинком *дао* (эпизод *Весенний ветер в персиках*). Хореографом Мирелой Симничяну был найден ключ к органичному наложению характерных элементов китайского танца на пластику мима. Соответственно поэтическая интенсивность данного представления возросла. В номерах соло особенно выразительными были руки. В дуэтах и трио (*Терракотовые солдаты* и *Тайцзицюань*) привлекало сочетание синхронно исполненного пластического рисунка, в том числе с использованием парных вееров, с забавными и живыми реакциями на действия партнёра в едином пунктированном темпоритме. По атмосфере приближаясь к развлекательному жанру эти этюды тождественны такой разновидности китайского эстрадного номера как восточная ветвь дуэта *эржэньчжуань*, обладающего преимущественно танцевальным характером, обогащённая техниками народного танца с использованием вееров [13 с. 57-58].

Выводы

В заключении хотелось бы отметить, что в монографии западного автора *Интерпретация Шекспира Ариан Мнушкин и театр Дю Солей*, подобным же методом был произведён анализ, в процессе которого была совмещена информация об аутентичных средствах сценической выразительности азиатского театра и материалом об их модифицированном (персонифицированном) присутствии в европейском спектакле второй половины XX – XXI начала вв.[31], что наводит на мысль об актуальности рассмотренного в рамках данной публикации вопроса. Взять хотя бы постановку Ариан Мнушкин *Золотой остров*. В лимитах этой работы были проведены параллели между средствами сценической выразительности Кабуки *роппо*, *тайко* и деталями спектакля французского режиссёра, в результате чего было установлено, что Мнушкин неоднократно вдохновлялась японской культурой.

Полагаем, что творчество Марселя Марсо, Питера Брука, Ариан Мнушкин, Робера Лепажа, Михая Мэлаймаре насыщено драматической интенсивностью благодаря обращению к средствам выразительности и техникам восточной сцены. Факт, который сам по себе, представляет исследовательский интерес в области трансформации европейской сцены под влиянием азиатского театра.

[31] В упомянутой монографии наряду со многими другими были отмечены аккомпанемент *сямисэна* и особая манера артистов Кабуки играть написанный текст лицом, обращённым к залу - сомэн *энги* [14 с. 240, 248].

Referințe bibliografice

1. МАРКОВА, Е.В. *Марсель Марсо*. Ленинград: Искусство, 1975.
2. ГУНДЗИ, М. *Японский театр Кабуки*. Москва: Прогресс, 1969.
3. GAO, XINGJIAN. *Aesthetics and creation*. New York: Cambria Press, 2012. ISBN 978-1604978360.
4. BOLDAȘU, R. *Corpul instrument și corpul creator în arta actorului*. București: UNATC Press, 2019.
5. PASCAUD, F. *Ariane Mnouchkine. Arta Prezentului*. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2010.
6. BANU, G. *Scena modernă: mitologii și miniaturi.* București: Nemira Publishing House, 2014. ISBN 978-606-579-784-0.
7. HASIUK, M. L’Inde dans la mise en scène des chefs-d’oeuvre européens d’Ariane Mnouchkine. In: *Collectanea philologica* [online]. 2016, XIX, pp. 77–90 [accesat 04 dec. 2024]. Disponibil: https://www.academia.edu/76805090/L_Inde_dans_la_mise_en_sc%C3%A8ne_des_chefs_d_oeuvre_europ%C3%A9ens_d_Ariane_Mnouchkine?email_work_card=thumbnail
8. БАЛВАНТ, Г. *Театр и танец Индии*. Москва: Искусство, 1963.
9. BROOK, P. *Punct și de la capăt*. București: Nemira Publishing House, 2018. ISBN 978-606-43-0403-2.
10. КОБЛЕНКОВА, Д.В. Проблемы становления теории гротеска. В: *Новый филологический вестник* [online]. 2006, № 3 [accesat 01 dec. 2024]. Disponibil: https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-stanovleniya-teorii-groteska
11. CHAREST, R. *Rémy Charest în dialog cu Robert Lepage: Zboruri de legătură*. București: Editura Centrului Cultural Lumina, 2022. ISBN 978-606-94868-8-7.
12. ВІЛІСОВ, В. Робер Лепаж [online]. В: *Новий театр. Театрально-інформаційний блог.* 2019 [accesat 21 ian. 2025]. Disponibil: https://blog.nt.zp.ua/48-viktor-vilisov/1046-6-rober-lepazh
13. CHEN, Y. *Chinese Qu Yi, Acrobatics, Puppetry and Shadow Theater*. Beijing: Culture and Art Publishing House, 1999. ISBN 7-5039-1836-5.
14. SINGLETON, B. *The interpretation of Shakespeare by Ariane Mnouchkine and the Theatre du Soleil* [online]. [accesat 04 dec. 2024]. Disponibil: https://etheses.bham.ac.uk//id/eprint/4483/1/Singleton88PhD.pdf