



Li, Chun Xiang

*Red Branch,
Hinggan, People's Republic of China*

Ли Чуньсян

*Red Branch,
Хинган, Китайская Народная Республика*

**MONGOLIA STAGE DECORATION
IN THE SOCIALIST PERIOD**

**ИСКУССТВО СЦЕНИЧЕСКОЙ
ДЕКОРАЦИИ
В СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
МОНГОЛИИ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.008

УДК 75.054(517.3)

АННОТАЦИЯ

До появления профессиональных театров в Монголии театрализованные представления, мистерии и гимны, танец Цам, церемонии в честь Майтрейи, имеющие религиозное назначение, исполнялись в монастырях Их Хурээ, Эрдэнэ Зуу и некоторых крупных монгольских храмах. Результаты данного исследования показывают, что оформление религиозных и государственных театрализованных церемоний было разработано художниками и мастерами декоративно-прикладного искусства и предназначено для демонстрации на подмостках и на площади. Все типы мистерии были основой для развития декоративно-прикладного искусства, а именно для создания одежды и аксессуаров с активным использованием дерева, кости, камня, металла, кожи, бумаги и войлока. Таким образом, традиционные народные промыслы, такие как шитье, вышивание, ткачество, аппликации, резьба, тиснение и роспись, использовались для изготовления костюмов для Цама, масок и реквизита. Этот факт доказывает, что все виды декоративно-прикладного искусства, связанные с театрализованными церемониями, являются традиционным художественным творчеством. После Народной революции 1921 года в Монголии начало развиваться современное театральное искусство, которое создало условия для развития различных творческих профессий, связанных со сценой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: монгольский театр; сцена; изобразительное искусство; художник; декорации.

ABSTRACT

Prior to the establishment of professional theaters in Mongolia, operas and hymns were performed at the Ikh Khuree, and Tsam dances and Maitreya ceremonies were held at the Ikh Khuree, Erdene Zuu, and some major Mongolian temples. The results of the research show that these works of art, religion, and state ceremonies were designed by artists and craftsmen who were trained in arts and crafts, and were designed to be placed on stage and in the square, and to create clothes and accessories. For example, using wood, bone, stone, metal, leather, paper, and felt, traditional folk crafts such as sewing, stitching, weaving, gluing, carving, embossing, weaving, and painting are used to make Tsam costumes, masks, and stage set. The fact that the Mongolian stage design is a traditional art activity proves that it was a traditional art activity. After the People's Revolution of 1921, Mongolians established modern theatrical art, which created conditions for the development of various professions created on stage. An integral part of the development of the theater is the stage design and decoration. Stage decoration can be considered as a collective work of playwrights, directors, actors, composers and stage artists.

KEYWORDS: Mongolian theater; stage; art; painter; decoration.

Становление и развитие монгольской сценической декорации после Народной революции

Неотъемлемая часть театра — сценическое оформление и декорации, которые необходимо рассматривать как коллективную работу драматургов, режиссеров, актеров, композиторов и художников сцены. В статье представлено исследование монгольской сценической декорации, источниковой базой которого послужили эскизы к театральным декорациям и научные труды по изобразительному искусству Монголии [1; 4; 5; 7; 13; 16; 19] и сценографии и истории монгольского театра [2; 6; 8; 11; 12; 14; 20].

Театральное искусство светского типа появляется в Монголии сразу после революционных событий 1921 года. Уже в первые годы в Улан-Баторе был создан вокально-инструментальный коллектив, поставлена комедия «Санда Амбан». Эти события можно считать отправной точкой или фундаментом для развития театрального искусства. В 1921 году был открыт Международный народный дом, функционировавший как культурный центр, на его сцене ставились различные спектакли.

Важную роль в развитии современной сценографии в Монголии сыграл художник Константин Иннокентьевич Померанцев, который проработал в Монголии тринадцать лет (1926–1939). Известный искусствовед И.И. Ломакина говорит, что художник Померанцев был учеником Ф.И. Рерберга, запомнился в Монголии своей культурой и увлеченностью. Отметим и такие исторические факты: К.И. Померанцев был знаком с основоположником монгольского изобразительного искусства Б. Шаравом, известными художниками Б. Сойолтоем и О. Цэвэгжавом.

Осенью 1926 года К.И. Померанцев и его жена — скульптор Вера Ивановна Померанцева приехали в Улан-Батор и в 1929 году установили конный памятник генералу Сухэ-Батору перед «Зеленым шаром», как тогда называли Государственный центральный театр [10, с. 22].

Приехав в Монголию, К.И. Померанцев писал картины, воплощающие мифы, исторические события, революцию, жизнь людей, природу. А 14 сентября были созданы декорации к концерту «Интернационал». Подъемы и спуски сценических занавесов воплощали движение пасущихся стад, складывались в яркие орнаменты, образ смеющегося старика. Таким образом, можно сказать, что профессиональная сценография в Монголии рождается в процессе самого творчества.

Десятки художников, таких как Л. Гаваа, Н. Цултэм, Л. Намхайцэрэн, Д. Гурдорж, Д. Дамдимаа, А. Даваацэрэн, прошли обучение у К.И. Померанцева и стали выдающимися мастерами.

Из портретов деятелей культуры, таких как Марзан Шарав, Л. Гаваа, актеров Э. Цэндэхуу и Дариджав, видно, что К.И. Померанцев внес ценный вклад в обучение своих последователей, монгольских художников-сценографов.

Л. Гаваа, ученик К.И. Померанцева, не только сыграл ведущую роль в развитии современной монгольской живописи и сценографии, но и был выдающимся деятелем культуры, оставившим богатое интеллектуальное наследие. Он создавал декорации к спектаклям: «Стадо волков» (Д. Намда), поставленному на открытие Государственного центрального театра, «Правда» (1931, С. Буяннэмэх), «Гундегмаа — девушка из Гоби» (1939), «Новый человек» (1939), «Завтра» (1931, Ши Аюша). Вместе со своим учителем К.И. Померанцевым Л. Гаваа подготовил декорации к пьесам из «золотого фонда» монгольской и мировой классики, которые были поставлены в театре или экранизированы: «Плутни Скапена» Ж.-Б. Мольера, «Мандухай Сэцен хатан» Ц. Нацагдоржа (1942), «Львиная доля» Б. Ахтанова (1954), «Врачи» Л. Вангана (1953), «Отелло» Шекспира (1955).

Период 1921–1940 гг. характеризуется новыми веяниями в культуре и искусстве, связанными с идеями демократической революции. Это время можно считать начальным этапом построения социализма в Монголии. В эти годы монгольские художники знакомятся с западным искусством и культурой, изучают театральное искусство и неустанно работают, чтобы познать новое.

В 1930 г. К.И. Померанцев участвует в создании декораций к пьесе С. Буяннэмэха «Правда» [18, с. 5]. Главной композиционной доминантой декорации стал плакат на заднем плане, изображающий старого пастуха, играющего на моринхуре (морин хууре). Структура и художественное решение декорации символизирует характер народной революции и раскрывает содержание пьесы. Четко выстроенная композиция показывает противоречия нового и старого.

Монгольские художники и мастера декоративно-прикладного творчества оформляли сценическое пространство для спектаклей и комедий на Народном стадионе и в театре «Зеленый шар», а также создавали декорации для концертов и собраний. Крыши, стены и колонны театра украшались красными и синими флагами, золотыми соёмбо, серпом и молотом, государственной символикой, портретами В.И. Ленина, Д. Сухэ-Батора, И.В. Сталина, маршала Х. Чойбалсана, лидеров партии и государства. К.И. Померанцев рисовал наглядную агитацию, изображал некоторые сцены пьесы, которые были основным средством приближения искусства к массам.

В военном театре были поставлены оперы «Слепая слива», «Глупость», «Дорогой партизана Батхуу», «Жемчужина». Режиссер и художник

1. К.И. Померанцев.
Моринхуурист



Л. Намсрай, который учился во Франции и познакомился с западным искусством и культурой, сыграл ключевую роль в оформлении своей пьесы «Жемчужина» (1939).

К 1934 году в столице Улан-Баторе были предприняты значительные шаги по развитию литературы и искусства, особенно театра и кино. Тогда же и был основан Национальный драматический театр.

Профессиональные художники из России сыграли важную роль в становлении сценографии Национального театра, который открыл свои двери в 1931 году пьесой С. Буяннэмэха «Правда» [18, с. 5]. Кроме того, художник Н.П. Бектеева в 1934 году в сопровождении Л. Гаваа и под руководством К.И. Померанцева подготовила декорации к пьесе Д. Нацагдоржа «Учиртай гурван толгой», а также к пьесам «Овечий источник» и «Слуга

двух господ» [17, с. 8]. Художник Л. Намхайцэрэн оформил спектакли «Три ядовитые цепи» С. Буяннэмэха и «Дэнсмаа» Э. Оюун.

Для декораций спектакля по пьесе С. Буяннэмэха «Три двадцатых» был построен двухэтажный дом, спроектированы столовая на первом и квартира на верхнем этаже, что для того времени было новаторским решением.

Художник К.И. Померанцев разработал сценографию для молодых монгольских художников и мастеров декоративно-прикладного искусства к пьесам по мотивам произведений К. Гольдони «Слуга двух господ», «Овечий источник» Лопе де Вега, «Плутни Скапена» Ж.-Б. Мольера, «Ревизор» Н.В. Гоголя. Он приобрел большой опыт в изучении и создании костюмов и реквизита для русских и зарубежных классических пьес. В это же время художник Л. Намхайцэрэн расписал декорации к пьесе С. Буяннэмэха «Три конных оркестра», пьесе Э. Оюун «Дэнсмаа», художник Л. Гаваа оформлял «Стадо волков» Д. Намды и пьесу Э. Оюун «Новый человек». В ходе работы К.И. Померанцев давал теоретические и практические советы и сопровождал обучение молодых сценографов.

Вслед за К.И. Померанцевым в 1939 году из СССР приехал художник Н. Бельский, который создал декорации и костюмы для таких спектаклей, как «Волшебная флейта», «Три короля реки Шарай», «Степной богатырь» и «Молодая мать Замбага».

Писатель Д. Нацагдорж показывал свою пьесу художнице Н.П. Бехтеевой, которая занималась сценографией. Вот как описывает ее работу Э. Оюун: «Изображения трех каменных голов были размещены в центре сцены таким образом, чтобы люди могли входить и выходить из них. Здесь очевидно влияние конструктивизма, который практиковался в советской сценографии в 1930-е годы, например Мейерхольдом» [3, с. 17]. Художница Н.П. Бехтеева также исполнила эскизы к опере 1934 года «Царица Долгор, взгляни на Дамдина». Уникальным решением стали две спроектированные на сцене лестницы, ведущие к платформе с красной юртой властителя, по которым поднимаются нойоны.

Другую интересную конструкцию декорации применил художник Л. Гаваа. Он поставил сцену на вращающийся круг в спектакле по пьесе Д. Намды «Стадо волков» 1938 года. Такое решение позволяло следить за ходом событий в сценическом действии, а затем было применено в декорациях «Нового человека», «На границе» Э. Оюуна и «Будээ Охин» Д. Намды 1940-х годов.

Далее в связи с решением VIII Государственного съезда 1940 года и политикой партии и правительства основной темой драматического

искусства провозглашалось построение нового общества. На съезде также подчеркивалась важность создания и распространения пьес, основанных на историческом эпосе, чтобы усилить чувство патриотизма и призвать к сохранению независимости и целостности Родины, поскольку это было время начала военных потрясений в Азии и Европе.

За это время художник Н.Н. Бельский оформил декорации для спектакля Д. Намды «Три царя реки Шарай» и совместно с Н.-О. Цултэмом разработал сценографию для спектакля «Степной богатырь». А художнику Л. Гаваа удалось поистине убедительное изображение жизни советских людей в декорациях к пьесе К. Симонова «Жди меня» (1942). В этом же году художник Л. Гаваа разрабатывает сценографическое решение к драме «Мандухай Сэцэн хатан» и пьесе Э. Оюуна «Амарсанаа». Л. Гаваа решил концепцию оформления первого спектакля, а сценография «Амарсаны» была создана с опорой на результаты этнографических исследований, причем костюмы и реквизит полностью соответствовали действиям спектакля.

В 1944 г. ярким театральным событием стала работа художника У. Ядамсурена над сценографией к пьесе «Русский вопрос», а в 1948 г. — к «Семидесяти лжецам» Ч. Ойдова. У. Ядамсурэн изучал и разрабатывал костюмы монахов, знати, одежду монгольских родов, украшения и предметы быта, которые стали оригинальным материалом для дальнейшей работы над историческими пьесами и в кино. Работа в Национальном демократическом современном театре была связана не только с художественным оформлением спектакля, важнейшая роль сценографа заключалась в создании реалистичной атмосферы и детализации происходящего в пьесе.

Первый этап развития театрального искусства Монголии характеризовался следующими тенденциями. Во-первых, в сценографических проектах художники решали задачи, связанные с отражением традиционного образа жизни людей и обычаев, революционных событий и общественного развития, героических событий древней истории. Во-вторых, монгольское театральное искусство начинает активно развиваться в связи с переводами и постановками мировой классики. В-третьих, именно в этот период происходит обучение монгольских театральных художников.

Важными достижениями монгольских художников-сценографов и мастеров декоративно-прикладного искусства можно считать разработку сценической среды в соответствии с содержанием пьесы, оригинальный дизайн костюмов и реквизита, преобладание реалистических традиций в творчестве и самостоятельные решения

2. Л. Гаваа.
Эскиз к спектаклю
«Отелло».
1955

3. Л. Намхайцэрэн.
Эскиз к спектаклю
«Серая девушка».
1953



в создании сценического пространства. В конце этого периода, в 1940-е годы, монгольские художники осознают, что сценическое оформление — это не копия реальной жизни, а художественный образ, и начинают создавать свои проекты по собственным эскизам, что положило начало развитию оригинальной монгольской сценографии. Безусловно, советские художники сыграли важную роль в монгольском сценическом дизайне на начальном этапе. Наряду с произведениями молодых отечественных писателей они очень детально разрабатывали оформление декораций к пьесам из советской, русской и мировой классики, подчеркнув важность обобщенного представления реальности, без слепого копирования. Хотя У. Ядамсурен, напротив, изучал этнографию, подчеркивал важность осознания различий между одеждой и предметами быта у разных народов. Такая позиция известного художника положила начало изучению одежды и аксессуаров для более достоверного использования их в театральных постановках.

В 1950-х годах монгольское сценическое искусство получило новый импульс в связи с появлением профессиональных художников, прошедших обучение в художественных вузах Советского Союза. В 1955 году Л. Гаваа разработал сценографию к пьесе У. Шекспира «Отелло», а Ц. Дорджпалам — сценографию к пьесе по произведениям М. Шолохова. Ц. Дорджпалам внимательно изучил быт, одежду, материальную культуру и обычаи донцов и создал сценографию, которая выглядела так, как будто действие происходит в реальной России.

В 1960-е годы Ц. Дорджпалам работает над декорациями к постановке спектаклей «Овод» (Э.Л. Войнич), «Человек с ружьем» (Погодин), «Богач и бедняк» (Хамза). Художник Л. Намхайцэрэн готовит сценографию к пьесе «Любовь Яровая» (К.А. Тренев), а Д. Сухбаатар оформляет спектакль «Материнская степь» (Ч. Айтматов), который стал настоящим трудом по изучению художественной культуры Восточной Азии.

В 1970-е годы в Монголии начинают работать выпускники театральных институтов и училищ СССР — талантливые художники Б. Гунгаасух, Б. Тумурхуяг, Г. Адъя. Их работы касались не только театральной сценографии, но и кинематографии. Наиболее яркой театральной работой Б. Тумурхуяга стало оформление декораций и костюмов к драме Г. Мягмара «Обед на день рождения». А художник Ч. Гунгаасух больше работал с музыкальными спектаклями: балет «Лебединое озеро» (П.И. Чайковский), опера «Травиата» (Дж. Верди) — самые значимые работы сценографа. Г. Адъя принадлежит проект декораций к опере «Севильский цирюльник» (Дж. Россини).

Интерес представляют и проекты декоратора Театра юного зрителя Б. Сосорбарамы, который работал генеральным художником многих спектаклей, таких как «Задын чулуу», «Эрх Гундж».

В 1974 году в Высшей художественной школе открылся класс по специальности «художник-сценограф». Одной из главных задач этой образовательной программы стала подготовка специалистов-художников для региональных театров. Например, художник Ховдского музыкально-драматического театра М. Амгалан, художник Дарханского городского театра Й. Сергей, художник Театра кукол Д. Рэнцэн, художник Государственного цирка С. Эрдэнэбулган — выпускники этого курса — создали десятки декораций, костюмов и единиц реквизита для актеров. Особый вклад в подготовку профессиональных художников театра нового поколения внесли уже известные мастера-сценографы, о которых мы говорили выше, — Л. Гаваа, Ц. Дорджпалам, Л. Намхайцэрэн, Ч. Гунгаасух, Б. Тумурхуяг и скульптор Л. Гурдорж.

Отдельно отметим ряд тенденций в сценографическом искусстве. В 1930–1940-х годах оформление спектакля основывалось на том, что фон сцены был проработан с реалистических позиций, а костюмы и реквизит были убедительно сделаны так, чтобы у зрителей создавалось впечатление, что все предметы существуют в одной среде и в едином контексте. Однако с появлением в 1950-х годах профессиональных театральных художников и развитием драматического искусства как такового сценография стала самостоятельной: театральные художники занимались оформлением спектаклей по произведениям национальной и мировой классики и современных писателей на сцене монгольских драматических и музыкальных театров, оперных и танцевальных театров как столичного, так и районного уровня.

С 1950-х годов эстетика и структура сценографии изменились. Теперь сценическое решение не копирует контекст событий пьесы, оно творчески осмысливается художником, становится живым действующим лицом происходящего на сцене действия. Сценография уже не нацелена на пересказ основной идеи спектакля, она создает определенную атмосферу, например за счет цветовых акцентов. С другой стороны, театральные постановки и художественные фильмы, сюжет которых связан с событиями древности и средневековья, нового времени и Народной революции, всегда сопровождаются тщательным изучением истории данного периода, этнографии и материальной культуры.

1960–1970-е годы ознаменовали начало нового этапа в развитии монгольского театрального искусства. Это связано с появлением профессиональных

4. Ч. Гунгаасүх.
Эскиз к постановке
балета
«Лебединое озеро»



художников кино, телевидения и театра, которые создали значительные произведения современного сценического искусства. Художники монгольского театра, опираясь на новаторские позиции в искусстве, продолжают воплощать в сценическом пространстве произведения национальной и мировой классики, а также современные зарубежные пьесы.

Виды сценографии

С появлением профессиональных художников театра и кино была создана среда для развития сценографии как самостоятельного вида изобразительного искусства, а художников, создававших сценические модели и эскизы костюмов, называли «художниками театра». Было время, когда главного художника театра называли «художник-автор». Главный художник театра вырабатывает особый метафорический язык, с помощью которого раскрывает скрытый драматизм спектакля, соотносит события, время, место и действия персонажей, оформляет сцену, костюмы и реквизит. В то время эту профессию называли «Тайзны засал чимэглэлийн урлаг», что

является прямым переводом русского термина «театрально-декоративное искусство», или «театральное сценическое искусство».

В 1963 году решением ЦК МНРП и Совета Министров Государственный музыкально-драматический театр был реорганизован в Государственный театр оперы и балета и Государственный драматический театр, кроме того был создан Театр кукол, Детский театр, Государственный народный ансамбль песни и танца. Таким образом, были расширены функции сценографа, поскольку каждый вид сценического действия требует определенных решений от художника. Дрaму можно играть в любом пространстве, где размещены предметы. С другой стороны, опера и, особенно, балет требуют достаточно много места для движения. Кроме того, сценическое пространство кукольного театра, цирковой арены, концертного зала, сцены для фольклорных мероприятий имеют свои собственные уникальные характеристики, требующие творческих решений. Это предполагает широту творческой реализации, гибкость и смелость театрального художника.

1. Монгольская драматическая сценография

Первым драматическим спектаклем, поставленным в 1923 году в Центральном театре, стала постановка пьесы Д. Нацагдоржа «Ушаандар». Декорации к спектаклю расписаны в стиле монгольской национальной живописи — монгол зураг. Это было сложное время, для костюмов и реквизита художники брали одежду и предметы у публики. Декорации к драматическим, песенным и танцевальным сценам были созданы с использованием народных ремесел, таких как роспись, мелкая пластика и орнаментирование [15, с. 47].

Особую роль в оформлении сцены играли художники, получившие образование в Советском Союзе. В 1950-е годы главными художниками, занимавшимися оформлением драматических произведений, были Л. Гаваа и Ц. Дорджпалам.

Художник Л. Гаваа, решая сценическое пространство спектакля «Отелло» (1955), убедительно изобразил фрагменты элегантной архитектуры центральной площади Венеции. Для этого он вводит элементы реалистичности, рельефно оформляя колонны, перила лестницы и главный вход церкви Святой Марии.

В 1959 г. художник Ц. Дорджпалам работает над спектаклем по произведениям М. Шолохова. Его работа представляет собой детальное исследование быта, одежды, материальной культуры и обычаев жителей Дона. В эскизах костюмов Ц. Дорджпалама мы видим не только костюм, но и внешность персонажа. Когда художник разрабатывает костюмы, он думает и об актере, который будет играть данную роль в спектакле, и о характере спектакля, демонстрируя таким образом самостоятельность творческого поиска и оригинальность в решении художественных задач.

В 1955 г. художник Л. Гаваа создал декорации для спектакля «Тоджу-водитель», который был поставлен в Музыкально-драматическом театре г. Ховда. Он тщательно просчитал все взаимодействия между предметами и субъектами в сценическом пространстве и пришел к выводу, что оформление действия на сцене должно быть максимально близко и понятно зрителю. Таким образом на сцене появился автомобиль ЗИС-5, а водитель Тоджу мог включать и выключать фары машины, ремонтировать ее, открывать кабину и багажник, крутить руль. Все это казалось очень реалистичным и тепло принималось зрителями.

Немного раньше Л. Гаваа, выполняя сценографию к пьесе «Врачи» Л. Вангана (1952), наоборот, акцентировал внимание не на том, чтобы показать объекты такими, какие они есть, а на содержании пьесы и его соответствии с другими предметами и субъектами. В спектакле по пьесе Ж.-Б. Мольера «Плутни Скапена» (1959) выстроен баланс между условным и конкретным

в декорациях: пара арок в стиле барокко, фонтан в форме сердца и фрагменты пейзажа, включая Везувий. Классическое оформление и природная красота должны были подчеркнуть роскошь и величие эпохи классицизма в Европе.

Художник Л. Намхайцэрэн в постановке пьесы Ч. Чимэда «На пороге» (1960) попытался через внешний вид главных героев показать членов различных слоев общества. Художник убедительно выстраивает сценическое пространство, отображающее и неосвоенные степи, и помещение государственных учреждений, место действия около и внутри Дома культуры. Таким образом, художнику удалось показать условия жизни людей в период социалистического строительства, в течение которого проходила историческая кампания за освоение степных земель в Монгольской Народной Республике.

2. Сценография к операм и балетам

В 1934 году впервые в монгольском театре была поставлена опера «Учиртай Гурван Толгой», а затем и первая музыкальная драма — «Харц Дамдин, Хатан Долгор» по пьесе Ши Аюша.

В 1963 году оперой П.И. Чайковского «Евгений Онегин» ознаменовалось открытие Государственного театра оперы и балета. Главным художником в постановке оперы выступил Л. Намхайцэрэн. Кроме него для первых опер, поставленных на монгольской сцене, проекты декораций делал художник Л. Гаваа, который разработал сценографию для оперы «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Мадам Баттерфляй» («Чио Чио Сан») Д. Пуччини и «Учиртай гурван толгой» Д. Нацагдоржа. В декорациях к «Мадам Баттерфляй» (1967) особый акцент делается на специфике жизни народов Востока, в частности, Японии. Например, элемент костюма, напоминающий крылья, который часто используют японские девушки, нарисован в кулисах и на фоне. В первой сцене спектакля появляется белый флаг, а в конце, когда крылья раскрываются, на белом фоне появляется красное пятно, символ Японии, с одной стороны, и с другой — грозный трагический знак, производящий тяжелое впечатление на зрителей. Также Л. Гаваа создал прекрасные декорации к балету «Шехерезада» (1965), главным смысловым акцентом которых стали сверкающие морские волны. Другую задачу Л. Гаваа решал уже как художник-костюмер. В балетах «Цветок среди полыни» и «Доморское озеро» необходимо было адаптировать национальные костюмы к особенностям хореографического спектакля. Л. Гаваа разработал модель монгольского национального костюма для балета, сохранив самобытность и специфику традиционной одежды и сделав ее легкой, удобной, не сковывающей движений танцоров. В 1978 г. Л. Гаваа фактически возродил оперу «Учиртай

5. Л. Гаваа.

Эскиз к постановке
«Мадам Баттерфляй
(Чио Чио Сан)».

1967



Гурван Толгой», существенно изменив визуальную оставляющую. Декор сцены был стилистически решен на основе монгол зураг, а различные цветовые сочетания орнаментов воспроизводились на кулисах и фоне сцены. Это сильно отличалось от первоначальной версии. Л. Гаваа развил ограниченное сценическое пространство за счет использования элементов монгольской живописи и мастерской работой с перспективой.

Работа Ч. Гунгаасуха над оперой Дж. Верди «Травиата» (1977) была сконцентрирована на изображении аристократической роскоши, подчеркнутой великолепием элементов архитектуры и скульптуры. Художник Г. Адъя, создавая декорации к опере «Севильский цирюльник», стремился, с одной стороны, показать красоту классической архитектурной среды, а с другой — сообщить легкий барочный характер сценическому действию. Для этого художник вводит в декорацию изящные и причудливые металлические конструкции.

Художник Ц. Намхайцэрэн широко использовала традиционные национальные мотивы и символы в балете «Мунгун залаа». Особенность оформления спектакля заключалась в том, что природные мотивы прописывались люминофорной краской в темном пространстве сцены. Это создавало яркое впечатление у зрителя. О декорациях к балету впоследствии говорили, что «это

хорошо продуманный декор, отражающий гуманный, сострадательный, братский, мужественный, умный и щедрый характер монгольского народа» [9, с. 9]. Сложность художественного воплощения сценического действия в его синтетическом характере: хореограф работает с художником, сценографом, художниками по свету, костюмам и звуку, и творческий потенциал художника как таковой играет важную роль в полной реализации работы.

В 1960-х годах началось развитие академического или классического искусства в Монголии, что стало шагом вперед в истории монгольского искусства и культуры.

В середине XX века на сцене Театра оперы и балета выходили балет «Дон Кихот» Л. Минкуса, опера «Богема» Дж. Пуччини, балет «Чойджид Дагина» Э. Чойдо, опера «Волшебная флейта» А. Моцарта, оперетта «Летучая мышь» И. Штрауса, опера Ж. Бизе «Кармен», мюзикл «Тунгалаг Тамир», оперы «Аида» Дж. Верди, «Кукушка Намджил» Л. Мурдоржа, «Дон Жуан» А. Моцарта, «Травиата» Дж. Верди.

3. Декорации к хореографическим и цирковым постановкам

В 1970-е гг. был создан Государственный народный ансамбль песни и пляски, на уровне районов и на крупных предприятиях появляются

культурные центры, самодеятельные ансамбли. Таким образом, развивалось самодеятельное народное искусство.

Народный танец — уникальное искусство, в котором находят отражение исторические мотивы, культура и обычаи народа, сценическая и костюмная культура и которое сочетает движение, мелодию, цвета и художественный образ. Танец — это также сложное искусство, которое выражает внутренний мир человека посредством движений тела, жестов, некоторой мелодии, а сценическое оформление является важной составляющей действия.

На сцене были поставлены номера хореографов Ч. Сэвджида («Западномонгольский танец»), Г. Долгорсурена («Хархорин», «Уэлзуур», «Девичья мелодия»), Б. Гурбазара («Эрх ишиг», «Казахский танец»), С. Лувсангомбы («Бурятский танец»), а также хореографические миниатюры из жизни молодых рабочих и скотоводов: «Доярка», «Здоровье», «Сборщик фруктов», «Юность» и «Ткачи».

Художественное оформление танца, в частности костюмы, должно быть максимально легким и свободным, не мешающим движениям танцора. Чтобы максимально точно передать танцевальную культуру народа, национальные костюмы и материалы тщательно изучаются и адаптируются к конкретной постановке. Художники Ц. Дорджпалам, Л. Гаваа и Г. Эрдэнэбулган сыграли особую роль в детальном изучении танцевальных костюмов и декораций, заложив основы теории и практики данной работы. Эти художники театрализовали монгольские народные костюмы, разработали их концертные и танцевальные варианты и классифицировали принципы монгольских сценических костюмов и орнаментов для их украшения в соответствии с особенностями вокального и хореографического искусства.

С момента основания Государственного цирка разработкой костюмов занимается художник Г. Эрдэнэбулган. Кроме того, художниками в цирке работали Э. Энхтувшин, О. Сосорбарам, Ц. Эрдэнэцог и Л. Гансук. Оформление арены цирка должно быть лаконичным, костюмы артистов должны быть легкими, свободными и подходящими для каждого выступления. Каждое цирковое представление имеет определенное содержание, и дизайн костюма также должен соответствовать этому содержанию.

В цирковом искусстве арена редко становилась местом театрального действия, но в 1979 году Б. Бадар-Ууган создал спектакль по сказке «Цветы в полыни» и показал, что драма вполне совместима с цирком.

4. Дизайн и оформление сцены детского театра

В кукольном театре актер скрыт за куклой и выражает свои эмоции через ее действия.

Спектакли кукольного театра классифицируются в зависимости от вида куклы. Это может быть театр теней, пальцевые куклы, марионетки и др. Чтобы создать кукольный спектакль, художник сначала изучает сценарий, разрабатывает эскизы персонажей и затем переводит их в скульптуру. «Кукольный герой» рождается, когда скульпторы и другие художники работают вместе над воплощением замысла. Таким образом, художник вместе со своими творениями живет на сцене и неразрывно связан с тканью спектакля.

В 1962 году Театр кукол поставил спектакль по русской народной сказке в редакции Е. Тарховской «По щучьему велению». С тех пор было поставлено много произведений на тему монгольских народных сказок, но самым интересным и уникальным с точки зрения художественных образов, выразительности, постановки номеров остался спектакль «Музыкант Ботго» 1961 года.

В 1964 году на сцене кукольного театра были поставлены «Сказка о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина и «Кошкин дом» С.Я. Маршака. Сказка А.С. Пушкина была популярной не только среди детей, ее любила и взрослая публика. В то время монгольские дети и взрослые с удовольствием читали и наслаждались произведениями русских детских писателей. А «Кошкин дом» великого мастера советской детской литературы С.Я. Маршака в переводе Ц. Дамдинсурэна пользовался повсеместным признанием в Монголии и несколько раз ставился на сцене кукольного театра.

Скульптор П. Дамдинсурэн, художники Г. Актив, Б. Чулуунцэнд и П. Балдандорж были известными художниками, создавшими кукольных персонажей в десятках спектаклей и отдельных номерах, именно они стали основными разработчиками «кукольного направления» в театральном искусстве и признанными мастерами.

Художник Д. Рэнцэн создал кукол почти для 60 спектаклей, поставленных в Государственном кукольном театре. Он разработал и усложнил несколько видов кукол: пальцевые куклы, куклы на трости, марионетки и др.

Особенности монгольской сценографии в социалистический период

В драме, литературе и изобразительном искусстве социалистической эпохи ведущим долгое время оставался соцреализм, который разделял героев на положительных и отрицательных, формировавших пример, каким должен или не должен быть человек. Это связано с главным принципом искусства соцреализма: оно должно иметь четкие идеологические внешние границы, которые и определяют содержание спектакля. Именно это и обуславливало работу театральных художников, которые в основном

сосредоточились на расположении объектов на сцене, облегчении смены каждой сцены и оптимальном световом решении.

В театральных постановках 1940-х годов события разворачиваются в напряженном ритме. Персонажи стремительны и величественны, изображены решительными воинами, волевыми и страстными. Эта напряженность, мужественность и строгость сказались и на аскетичном оформлении сцены.

Однако в середине 1970-х начал появляться новый подход к пространственному оформлению драматических спектаклей. Это условный способ построения декораций. Не только реалистическое отображение ситуации, но и раскрытие содержания пьесы — таковы были новые задачи художников-сценографов.

В 1970-х и 1980-х годах на сцене размещались предметы домашнего обихода, которые становились маркерами, отражающими эпоху или социальный пласт. Таким образом, основные формы и особенности вещей играли ключевую роль в прояснении ситуации в определенный момент драмы. Например, в 1968 году художник Ц. Доржпалам, оформляя спектакль по пьесе Д. Намдага «Новый дом», раскрывает жизнь разных людей в эпоху социализма. Художник размещает на сцене так называемую «мебель в русском стиле»: малиновый мягкий диван, покрытый скатертью стол и блестящее черное фортепиано. Это дом композитора. С другой стороны, никелированная кровать, деревянные вешалки, газеты и журналы, а также настенные ковры демонстрируют жизнь обычного водителя. Стены, пол, потолок, двери каждой из этих комнат, цвета, в которые они окрашены, отражают общий вид общественного жилого дома. Основная цель художника заключалась в том, чтобы максимально точно отразить профессиональные характеристики главных героев пьесы и условия жизни этих людей. Художник Я. Шийтэр умело применил этот прием сценического декора в спектакле «Отец» (1979).

Интерьер — это пространственное решение среды, в которой живет и работает человек. Но содержание этой среды различно в зависимости от целого ряда фактора. Спектакль показывает историю в рамках некоего социального и исторического контекста. Предметы также являются важным средством отражения идеи постановки, тенденция показывать эпоху, акцентировать внимание на этом факторе была преобладающим формообразующим фактором в развитии сценографии этого периода.

Художники подчиняют структуру сценического пространства сюжету спектакля, объединяют фактуру, объем и перспективу, детали, чтобы

создать образ, который не только сопровождает сценическое действие, но и зачастую становится важной его частью.

В 1970-е художники Л. Гаваа, Ц. Доржпалам, Ч. Гунгаасух, Б. Тумурхуяг, Г. Адъя, дизайнер Х. Чимэддорж начинают расширять суть сценографии как искусства. Они утверждали, что театральный художник — это не просто исполнитель и оформитель, а сценическое искусство является основным инструментом для усиления сюжетных линий спектакля и активации сюжета. Эти художники сосредоточились на теоретических принципах эскизов, компоновки и дизайна физических объектов, размещаемых на сцене, и на возведении работы театрального художника на уровень произведения изобразительного искусства.

Художники Ч. Гунгаасух и Д. Намда в пьесе «Речь ученого» (1982) использовали анимированную проекцию для показа внезапного ливня, что было интересным решением, сочетающим фактуру сцены с отражением световых объектов.

В спектакле «Гамлет» У. Шекспира (1979) художник Ц. Доржпалам покрыл сцену только одной темной тканью и создал лаконичную, но ясную визуальную среду, позволяющую сделать действие более компактным.

В одной из сцен спектакля «Ворона» (1989) художник Б. Мягмар показал группу людей, сидящих за столом с бумажными головами, как символ труднорешаемой проблемы. Спектакль повествует о трагическом конце жизни ни в чем не повинного человека, о бездумных решениях чиновников, утративших человечность и изменивших свою природу. Вся трагедия изображена художником через образ черных ворон, кружащих вокруг людей. Это яркое художественное решение прекрасно подчеркивает содержание спектакля.

Таким образом, до 1970-х годов в сценическом дизайне преобладали реалистические решения и академические подходы, но с 1980-х годов сцена стала местом манифестации определенных идейных позиций, а решения художников стали играть важную роль в структуре сценического действия. В это время художники начали обращаться к новациям, исследуя функциональные и другие возможности театральной композиции. В результате были разработаны новые формы спектаклей и созданы новые возможности для оформления пространства, образов, световых и колористических решений.

Заключение

Художник театра и кино — уникальная профессия, требующая не только глубоких знаний и мастерства в области изобразительного искусства, но и понимания специфики театрального искусства. Например, в дополнение к широкому спектру профессиональных знаний, таких как законы пространства, перспективы, света, колористики и архитектурной конструкции, художник должен иметь представления об исторических реалиях различных эпох, обычаях, культурном наследии, истории костюма, мировой классической опере, балете и драме. По этой причине декорации, костюмы, эскизы и макеты, созданные монгольскими театральными художниками в социалистическую эпоху, стали уникальными произведениями искусства и историко-культурным наследием, отражающим социальную и политическую идеологию страны.

Данное исследование позволяет выстроить генезис сценографического искусства в социалистической Монголии. После Народной революции 1921 года, в 1930–1940-х годах, театр был средством пропаганды и ставил пьесы, которые соответствовали политике и целям партии и правительства того времени. Собственно развитие монгольской сценографии началось в 1950-е годы, когда первые театральные художники окончили художественные вузы СССР. В этот период в сценографии преобладал «академический» подход, основанный на реализме.

В 1960–1970-х годах новое поколение театральных художников начало разрабатывать оригинальные решения и обобщения в театральных эскизах и декорациях, подчеркивая условность, основанную на реалистических представлениях.

В 1970-х годах начинается подготовка художников-сценографов в Монголии, и это заложило основу для вариативности исполнительского искусства и развития теории и методов сценографии. В 1980-е годы художники театра стали постепенно отходить от реалистических традиций в сторону оригинальных творческих решений, и начала меняться сложившаяся концепция театрального искусства (что в целом было в контексте нового исторического этапа, характеризующегося сменой идеологических и культурных парадигм), проявляя уникальное мышление и творческий подход художника.

Литература

1. Бельский Н.Н. Изобразительное искусство монголов // Современная Монголия. 1941. № 2-3, с. 97–100.
2. Михайлова А.А. Сценография: теория и опыт. Москва: Советский художник, 1990. 334 с.
3. Алтан тайзны эзэд / Ерөнхий ред. А. Мягмарсүрэн. Улаанбаатар: Интерпресс, 2011.
4. Батчулуун Л. Лувсангийн Гаваа. Улаанбаатар: [б. и.], 2014. 178 х.
5. Батчулуун Л. Монголын дүрслэх урлагийн нэвтэрхий толь. Улаанбаатар: Сэлэнгэпресс ХХК, 2016. 240 х.
6. Ганхуяг Н. Монголын театрын нэвтэрхий толь. Улаанбаатар: Бемби сан, 2007. 600 х.
7. Ганхуяг Н. Нүд. Улаанбаатар: Majestic, 2012. 718 х.
8. Ганхуяг Т. Тайзны орон зайн урлаг. Сценографи III. Улаанбаатар: [б. и.], 2005.
9. Жав Ж. Бүжгийн урлагийг бүтээх эрдмийн асуудал. Улаанбаатар: УХГ, 1990. 86 х.
10. Ломкина И.И. Хоёр хөрөг // Дүрслэх урлаг. 1972. № 2.
11. Монголын театрын түүх / Ерөнхий редактор Ж. Долгосүрэн. Улаанбаатар: Бемби сан, 2015. 876 х.
12. Найдандорж Ч. Миний ертөнцөөр. Улаанбаатар: Артсофт, 2016. 343 х.
13. Ринчен Б. Уран зураачийн нүд нь уран // Үнэн сонин. 1939. № 54.
14. Сономцэрэн Л. Л. Гаваагийн тайз чимэглэлийн бүтээлийн тухай // Дүрслэх урлаг. 1982. № 1.
15. Сономцэрэн Л. Орчин үеийн монголын дүрслэх урлаг. Улаанбаатар: УХГ, 1976. 118 х.
16. Сономцэрэн Л., Батчулуун Л. Монголын дүрслэх урлагийн товч түүх. Улаанбаатар: УХГ, 1989. 158 х.
17. Театрын сургалт: Амьдрал-Хувь заяа / Орч. Р. Уртнасан; ред. Ж. Долгосүрэн. Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2014. 198 х.
18. Хайнзан Х. Бөмбөгөр ногооноос. Улаанбаатар: [б. и.], 2001.
19. Цүлтэм Н. Монголын уран зургийн хөгжиж ирсэн тойм. Улаанбаатар: [б. и.], 1988. 16 х.
20. Эрдэнэцог Ц., Ганхуяг Т. нар. Театрын зураач. Улсын драмын эрдмийн театр. Stage. Улаанбаатар: [б. и.], 2011.

References

1. Belskiy N.N. Izobrazitel'noye iskusstvo mongolov [Mongolian Fine Arts]. *Sovremennaya Mongoliya — Modern Mongolia*, 1940, No. 2-3, pp. 97–100. (In Russian).
2. Mikhailova A.A. *Stsenografiya: teoriya i opyt* [Scenography: Theory and Practice]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1990. 334 p. (In Russian).
3. Myagmarsuren A. (ed.). *Altan taizny ezed* [The Master of Golden Stage]. Ulaanbaatar: Intyerpriyess, 2011. (In Mongolian).
4. Batchuluun L. *Luvangiin Gavaa*. Ulaanbaatar, S. n., 2014. 178 p. (In Mongolian).
5. Batchuluun L. *Mongolyn durslekh urlagiin nevtekhii toil* [Encyclopedia of Mongolian Fine Arts]. Ulaanbaatar, Selengepriyess, 2016. 240 p. (In Mongolian).
6. Ganhuyag N. *Mongolyn tyeatryn nevtekhii toil* [Encyclopedia of Mongolian Theatre]. Ulaanbaatar, Bembi san, 2007. 600 p. (In Mongolian).
7. Ganhuyag N. *Nud* [The eyes]. Ulaanbaatar, Majestic, 2012. 718 p. (In Mongolian).
8. Ganhuyag N. *Taizny oron зайн урлаг. Stsyenografi III* [The Art of Stage Area. Scenography III]. Ulaanbaatar, S. n., 2005. (In Mongolian).
9. Jav J. *Bujgiin urlagiig buteekh erdmiiin asuudal* [Scientific Problems of Choreography]. Ulaanbaatar, UHG, 1990. 86 p. (In Mongolian).
10. Lomakina I.I. *Khoyor khorog* [Two Portraits]. *Durslekh urlag — Journal on Fine Arts*, 1972, No. 2. (In Mongolian).
11. Dolgorsuren J. (ed.). *Mongolyn tyeatryn tüükh* [History of Mongolian Theatre]. Ulaanbaatar, Bembi san, 2015. 876 p. (In Mongolian).
12. Naidandorj Ch. *Minii yertontsoor* [In My World]. Ulaanbaatar, Artsoft, 2016. 343 p. (In Mongolian).
13. Rinchen B. *Uran zuraachiin nüd ni uran* [The Art of the Artist's Eyes]. *Unen sonin — Unen Newspaper*, 1939, No. 54. (In Mongolian).
14. Sonomtseren L. L. *Gavaagiin taiz chimegleliin buteeliin tukhai* [On L. Gavaa's Stage Design]. *Durslekh urlag — The Fine Arts Journal*, 1982, No. 1. (In Mongolian).
15. Sonomtseren L. *Orchin uyeiin mongolyn durslekh urlag* [The Modern Mongolian Fine Arts]. Ulaanbaatar, UKG, 1976. 118 p. (In Mongolian).
16. Sonomtseren L., Batchuluun L. *Mongolyn durslekh urlagiin tovch tuukh* [The History of Mongolian Fine Arts in Brief]. Ulaanbaatar, UHG, 1989. 158 p. (In Mongolian).
17. Dolgorsuren J. (ed.). *Tyeatryn surgalt: Amidral-Khuvii zayaa* [Theater Study, Life, Fortune]. Ulaanbaatar, Monkhiiin useg, 2014. 198 p. (In Mongolian).
18. Khainzan Kh. *Bombogor ногооноос* [Green Ball]. Ulaanbaatar, S. n., 2001. (In Mongolian).
19. Tsultem N. *Mongolyn uran zurgiiin khögijj irsen toim* [Overview of Development of Mongolian Art]. Ulaanbaatar, S. n., 1988. 16 p. (In Mongolian).
20. Erdenetsog Ts., Ganhuyag T. et al. *Tyeatryn zuraach. Ulsyn dramyn erdmiiin tyeatr* [Theatre Artist. The State Drama]. Ulaanbaatar, S. n., 2011. (In Mongolian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Ли Чунсян — магистр искусствоведения, Монгольский государственный университет искусств и культуры; дизайнер, Red Branch, Хинган, Внутренняя Монголия, Китайская Народная Республика. E-mail: lichunxiang214@gmail.com
Перевод с монгольского: С.М. Белокурова.

ABOUT AUTHOR: Li, Chun Xiang — Master of Arts, the Mongolian State University of Arts and Culture; designer, Red Branch, Hinggan, People's Republic of China. E-mail: lichunxiang214@gmail.com
Translated from Mongolian by S.M. Belokurova.

Для цитирования | For citation:

Ли Чунсян. Искусство сценической декорации в социалистической Монголии // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 90–103. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/769>

Li Chun Xiang. Mongolia stage decoration in the socialist period. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 90–103. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.008>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/769> (In Russian).