

1. Шнеерсон, Г. Музыкальная культура Китая / Г. Шнеерсон. – М.: Москва, 1952. – С. 67–71.

2. Местные оперы. Общие знания по культуре Китая. – М.: Национальное управление по китайскому языку Совета Управления по международным делам Государственного Совета Китайской Народной Республики, 2007. – С. 99–101.

3. 王基笑《豫剧唱腔音乐概论》乐出版社. 81–85.

4. Ван Цзи Сяо. Введение в музыку хэнаньских опер / Сяо Цзи Ван. – М: Издательство Народной музыки, 1993. – С. 81–85.

5. China ABC – девятнадцатая глава – традиционная китайская опера. – <http://russian.cri.cn/chinaabc>.

*Ван Сяодань, аспирант  
БГУ культуры и искусств.  
Научный руководитель – Н. В. Карчевская,  
кандидат искусствоведения, доцент*

## **ЭВОЛЮЦИЯ КОНСТРУКЦИИ ПЛОЩАДКИ ДЛЯ ДЕМОНСТРАЦИИ ЦИРКОВЫХ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ НОМЕРОВ В ДРЕВНЕМ КИТАЕ**

Условия демонстрации произведений циркового и хореографического искусства имеют существенное значение для развития жанрово-стилевых признаков произведений. Однако вопросы эволюции конструкции площадки для выступлений в Китае остаются малоизученными, так невозможно назвать ни одну фамилию искусствоведа, который бы разрабатывал данные вопросы. Имеющиеся на данный момент материалы можно разделить на две группы: литературные источники на китайском языке и рельефы на камне, созданные в эпоху Хань. В литературных источниках содержатся весьма ценные сведения относительно истории развития древнего театрального, хореографического и циркового искусства, однако основной акцент в них сделан на описание процесса эволюции непосредственно театра, а описание конструкции сценической площадки встречаются лишь изредка. Несмотря на значительные усилия, предпринятые китайскими учеными по исследованию древних зданий, дворцов, театров, архитектурных форм, следует признать, что эти исследования охва-

тывают лишь историю непосредственно театра, кроме того, они ограничены эпохами Мин и Цин.

Поскольку театральное, цирковое и танцевальное искусство развивалось в Древнем Китае в тесном взаимодействии, то и площадки для выступлений имели общие черты. Среди работ по данной теме можно отметить книги Ляо Бэня «История древнекитайского театра» [1], Фу Цифен «История китайского циркового искусства» [2], Ян Юйцюань «Цирковое искусство в Шаньдуне» [3], Сяо Канда «Исследования народного циркового искусства эпохи Хань» [4], а также книгу «Материалы по истории уезда Уцяосянь, часть первая: Цирковое искусство» под редакцией Фэн Чжунюаня [5].

Цель данного исследования состоит в определении эволюции основных форм площадки для выступлений танцевального и циркового искусства Древнего Китая.

Изучение истоков происхождения искусства позволяет утверждать, что оно сопровождало всю жизнь человечества с самого ее начала. Древние люди при проведении религиозных церемоний и других массовых мероприятий зачастую выбирали площадку на основании двух признаков: а) ровное место (вырубленные леса, другие ровные участки), б) близость к скалам и камням (для нанесения на них религиозных символов).

С развитием сельского хозяйства массовые празднества стали часто проводиться на полях. В исторических записках говорится, что в эпоху Ся один монах организовал большую группу для занятий танцами. Эта группа называлась «Цзююнь», и выступления проводились на полях. Примерно в 7 в. до н. э. в государстве Чэнь люди часто собирались для массового исполнения танца «Ваньцю», он исполнялся на наиболее низком участке в округе, что имеет свои аналоги в античном искусстве.

Постепенно стала усиливаться развлекательная функция танцевального и циркового искусства. Именно в это время возникло противопоставление тех, кто исполнял произведения и реципиентов искусства. То есть мы можем говорить о появлении публики. В наиболее простых формах площадка для выступлений находится на одном уровне со зрителем, это лишь очерченный участок земли, на котором демонстрируется представление, зрители стоят рядом и смотрят. Когда публики становится больше, возникают проблемы с тем, чтобы

полностью увидеть представление. Существует два противоречащих друг другу способа решения: первый заключается в том, чтобы разместить публику выше того места, где находятся артисты, а второй – в том, чтобы разместить артистов выше публики.

Поскольку в то время зрителями в основном были представители аристократии, то и площадка для выступлений выбиралась из соображений удобства восприятия для данных групп, при этом на художественные потребности внимания обращалось мало. Вырезанные на камне изображения, созданные в эпоху Хань, свидетельствуют о том, что площадка для выступлений была трех видов: 1) дворцовые залы, 2) двор, 3) площадь. Это объяснялось потребностями публики [9, с. 360–366]. Поскольку «производственные» условия демонстрации циркового и танцевального искусства постоянно менялись, то в представлениях имелаась большая доля импровизации, произвольности, а артисты должны были уметь раскрыть образ в любых условиях. Впоследствии появились специальные площадки-павильоны для выступлений.

В исторических хрониках «сцена» присутствует под разными названиями. В эпоху Хань это «помост, балкон», в эпоху Тан – «эстрада», «помост» и другие. При этом название «балкон» использовалось очень долгое время, вплоть до периодов Сун и Юань. Балкон это помост под открытым небом, обычно сооружался во дворцах, храмах, храмах предков, на площадях и др. Обычно строительным материалом для балкона выступали песок и глина, камень, щебень и другие материалы. Этот вид сцены был стационарным. Позже появились деревянные балконы, они были временными сооружениями, могли собираться и разбираться, были удобными в транспортировке, поэтому по праздникам могли устанавливаться в различных местах. Начиная с эпохи Тан цирковые и танцевальные представления стали массово проводиться на данных балконах. Изображения внешнего вида этих сценических площадок можно найти в наскальных рельефах Дунь Хуана.

Начиная с эпохи Цзинь и проникновением в Китай буддизма, площадки для выступления часто строят в пагодах и храмах. Для убажания Будды, привлечения паломников ста-

ли проводиться художественные выступления, основным содержанием которых были музыка, танец, цирковые номера.

В эпоху Сун передвижные актерские труппы стали постепенно перемещаться из монастырей в торговые районы городов и поселков, благодаря чему появлялись торгово-культурные центры, а места для выступлений находились в самом центре городской жизни. К этой эпохе относится появление так называемого «Шатра для представлений», который устанавливался в центре города в специально отведенном властями месте для организации массовых увеселений. На основании результатов исследований Ляо Бэня мы знаем, что «шатер для представлений это несколько похожее на цирк или крытый монгольский шатер сооружение, в котором находились приспособления для проведения представлений и для размещения публики. Данное сооружение могло вместить до 1000 человек» [1, с. 48].

В заключение следует сказать, что в Древнем Китае исторически сложилась традиция «независимости» художественной стороны цирковых и танцевальных номеров, уровня мастерства артистов от условий демонстрации произведений. Сцена, площадка для выступлений были лишь инструментом для китайского циркового и танцевального искусства, инструментом необходимым, но таким, который не ограничивал смысловое содержание демонстрируемых номеров.

1. Ляо, Бен. История древнекитайского театра / Бен Ляо. – Чжэнчжоу: Древняя литература в Равнине (Чжун Чжоу), 1997. – 177 с.

2. Фу, Цифэнь. История китайского циркового искусства / Цифэнь Фу. – Шанхай: Народное издательство, 1989. – 340 с.

3. Ян, Юйцюань. Цирковое искусство в Шаньдуне / Юйцюань Ян. – Пекин: Хуа-и изд-во, 1999. – 149 с.

4. Сяо, Канда. Исследования народного циркового искусства эпохи Хань / Канда Сяо. – Пекин: Культурное наследие, 1991. – 381 с.

5. Фэнь, Чжунюань. Материалы по истории уезда Уцяосянь, часть первая: Цирковое искусство / Чжунюань Фэнь. – У-Цяо: Культурные и исторические данные, 1991. – 245 с.