

В эпохи северной и южной Сун сцены в основном размещались на так называемых «вашэ» (досл. 'постройки с черепичной (крышей)'), «васы» (досл. 'лавки с черепичной (крышей)'), которые также назывались «вацзы» (рынки по обмену товарами в поселках и городах, где также можно было принимать пищу и смотреть представления). То есть в это время возникли сравнительно полноценные деревянные сцены – «гоулань». «Гоулань» (досл. 'отмеченная, огражденная перилами (площадка)'), также называвшаяся «юпэн» (досл. 'навес, (под которым проходят) игры') или «юэпэн» (досл. 'навес, (под которым проходят) музыкальные (представления)') (изначально – временные постройки, предоставлявшиеся для участников представлений) – это сцены для представлений, на которых люди искусства из народной среды выступали за деньги. Отсюда следует, что в эпоху северной и южной Сун на этих огромных рынках-вашэ навесы-пэн представляли собой театр, а площадки-гоулань являлись сценой.

Развитие сценического искусства в эпохи Цзинь и Юань было еще более знаменательным. Специальный занавес разделял переднюю и заднюю части сцены. Передняя часть сцены была на виду, зрители могли наблюдать представление на этой части сцены с трех сторон. Сами же театральные сцены этого периода, также называвшиеся «монастырскими сценами», были связаны с монастырями. Подобные «монастырские сцены» зачастую строились напротив великих дворцов в монастырях и не имели определенных мест для зрителей.

Масштаб развития сценического искусства во времена эпох Мин (1368 – 1644) и Цин (1644 – 1912) по своей скорости превосходил таковой эпох Сун и Юань. Увеличилась площадь театральной сцены, а в ширину она достигла ширины трех дверей. Передняя и задняя часть сцены разделялись при помощи перегородок, деревянных досок и занавес. Сценическое искусство времен эпохи Цин достигло еще большей колоссальности. Сцены отличались утонченными украшениями и строгими декорациями. Они имели разные названия: театральные сцены, чайные дома, театральные дома и так далее. Выделялись две большие разновидности театральных сцен в эпоху Цин: дворцовые театральные сцены и народные театральные сцены. Дворцовые театральные сцены в разных видах создавались внутри императорского дворца. Существовали постоянные и временные, под открытым небом и внутри помещений, одноуровневые и многоуровневые и другие виды театральных сцен. Также они отличались по своим размерам. Несколько императорских величественных театральных зданий, построенных в императорском дворце династии Цин, имели три этажа и крышу с приподнятыми углами. Они были созданы специально для праздников и крупных церемоний, а также для масштабных представлений. Первый этаж был самым большим, его общая площадь составляла примерно 252 квадратных метров. Под сценой нижнего этажа располагался земляной колодец, который позволял создавать водные декорации (декорации и реквизит назывались «цемо» (砌末)). Когда использовался подобный механизм поднимания и опускания, то декорации служили для того, чтобы за ними можно было спрятаться.

Народные театральные сцены были весьма распространены среди обычных людей. Они создавались не только в народной среде, но и в среде цеховых объединений. Более того, чайные дома, театральные дома и прочие подобные заведения, в действительности, представляли собой места для представлений, развившиеся из театральных сцен.

Впоследствии, в годы Китайской Республики (1912–1949), китайское театральное искусство столкнулось с влиянием западного театра. Тогда возникли многочисленные театральные явления и соответствующие им названия. К примеру, «танцевальная сцена», «театр-цзюйчан» (как правило, летний театр, театр под открытым небом), «театр-суюань» (с упором на акробатических представлениях), «кинотеатр», «театр-цзюйчан», «актовый зал» и другие. В китайском сценическом искусстве произошли огромные преобразования и изменения.

Из данного рассмотрения истории развития сценического искусства в Китае следует, что в китайских традиционных театральных представлениях не было «постоянного театра», а также не было сцены с постоянными зрительскими местами. Строго говоря, подобное искусство не может быть названо театром в полном смысле этого слова. В действительности оно предусматривало лишь сцену, но не предусматривало постоянных зрительских мест. Сценические декорации, в свою очередь, также были крайне просты.

Список литературы:

1. 华夫《中国古代名物大典》(上), 济南出版社, 济南, 1993年版, 共458页= Хуа, Фу. Великий канон знаменитых явлений китайской древности / Фу Хуа. – Пекин : Цзинань, 1993. – 1458 с.
2. 王季卿《中国传统戏剧建筑学略之一——历史沿革》, 《同济大学学报》, 上海, 2002年01期, 27 – 34页= Ван, Лицин. Одно из небольших исследований о китайском традиционном театре – исторические изменения // Научный журнал университета Тунцзи / Лицин Ван. – Шанхай, 2002. – № 1. – С. 27–34.
3. 尹晓青《民国时期上海舞台研究》, 上海人民出版社, 上海, 2016出版, 共385页= Сянь, Цицин. Исследование сценического искусства в Шанхае периода Китайской Республики / Цицин Сянь. – Шанхай, 2016. – 385 с.
4. 吴金宝《中国古代剧场之演变》, 《南阳师范学院学报(社会科学版)》2007年第7期, 67 – 68页= У, Цициньбао. Эволюция театра в Древнем Китае // Научный журнал Наньянского педагогического университета / Цициньбао У. – Наньян, 2007. – № 7. – С. 67–68.

Хао Цянь

ЧАЙНЫЙ САД КАК ОБРАЗЕЦ НОВОЙ СТРУКТУРЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В КИТАЕ

Статья посвящена исследованию уникального образца китайского традиционного театра – чайного сада. Автор рассматривает архитектурное решение, структуру, конструкцию и декор чайного театра.

Хао Цянь

TEA GARDEN AS A SAMPLE OF THE NEW STRUCTURE OF THE THEATER SPACE IN CHINA

The article is devoted to the study of a unique example of the Chinese traditional theater – the tea garden. The author considers the architectural decision, structure, construction and decoration of the tea theater.

Чайный сад – это место для чаепития, где с периода правления императора Цяньлуна в цинскую эпоху (1644–1911) стали показывать представления. Главная причина такого названия связана с правилом, существовавшим при императорском дворе в период династии Цин, которое запрещало придворным и слугам смотреть театральные представления. Поэтому для

сокрытия истинной сущности данного места его стали называть не театром, а чайным садом. По этой же причине билетов как таковых не существовало: брали деньги за чай, что фактически считалось платой за просмотр спектакля. Постепенно утвердилось название «чайный театр», который положил начало развитию коммерческого театра [5, с. 466].

В Древнем Китае чайный театр занимал важное место, а усовершенствование его архитектурного решения стало фундаментом для развития театра дворового типа в последующие периоды.

Чайный сад обычно строили за городом, поскольку императорский двор запрещал открывать театры в самом городе. Размер чайного сада сравнительно невелик (около 1000 м²): театральное пространство, которое использовали также для проведения разных шоу-аттракционов и небольших публичных мероприятий.

Театральная конструкция чайного сада является цельной, имеет огражденный со всех сторон зал квадратной или прямоугольной формы. Во внутреннем пространстве размещается сцена, прилегающая к торцу здания; центральная часть зала пустая, с трех (иногда с четырех) сторон по периметру здания строили двухэтажные галереи, окруженные лестницами. Согласно историческим материалам, чайный театр обычно вмещал не меньше тысячи человек: в сравнении с сегодняшним обычным театром, вместимость невелика. Однако, внутри данного театра размещались еще и чайные столики, которые занимали значительную часть площади, поэтому пространство чайного сада не меньше современного театра.

Квадратная сцена в чайном саду задником прилегала к стене постройки, поэтому смотреть представление можно было с трех сторон. Край сценической площадки обрамлялся низкими периллами-ограждениями с узорчатой резьбой. Деревянный потолок опирался на шесть колонн: четыре из них определяли углы передней части сцены, а две – кулисной. Традиционно китайское оформление потолка кессонами (круглой или квадратной формы с декорированными нервюрами) является не только украшением сцены, но и приемом архитектурной акустики театрального здания, которое часто применялось в Древнем Китае. Усиливают акустический резонанс спрятанные под сценой огромные керамические кувшины (вэны), которые были столь же традиционными в древнекитайских театрах, как и кессоны.



Рисунок 1 – Образец кессонного потолка в чайных театрах

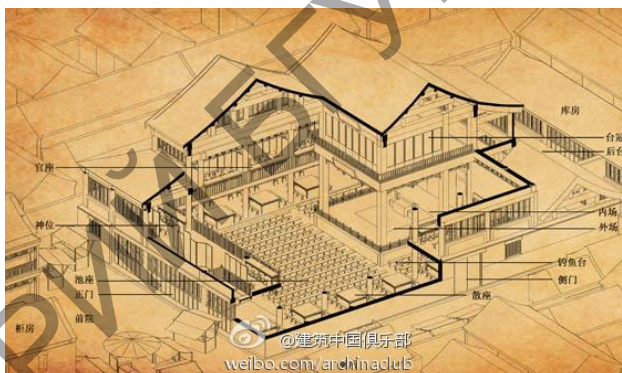


Рисунок 2 – Схема традиционного китайского чайного театра цинской эпохи

В поздний период династии Цинь на авансцене появляется горизонтальная железная палка, называемая «узловым местом». Во время постановок пьес на военную тематику актеры взбирались на эту палку, переворачиваясь вправо-влево, становились в различные позы, создавая эффект полета по карнизам и хождения по стенам.

Из формы постройки можно заметить, что чайный и обыкновенный театр очень похожи. Однако главное отличие чайного сада состоит в тщательной архитектурной проработке пространства для публики. Вся систему зрительских мест можно разделить на четыре группы: почетные места (ложи), отдельные места (за чайными столиками), партер и места для женщин.

Почетные места, предназначенные для официальных лиц и чиновников, являлись самыми лучшими в чайном театре. Они размещались на верхнем ярусе вблизи сцены. Каждое зрительское место отгораживалось ширмой, образуя своеобразные ложи. Чаще всего данное пространство разделялось на две или три части (ложи). Наиболее почетными и самыми лучшими среди них были те, которые размещались вблизи дверей выхода на сцену и ухода со сцены актеров.

Отдельные места находились уровнем ниже почетных и занимали первый этаж галереи с двух сторон. Здесь располагались столики, вокруг которых рассаживались богатые зрители.

Партер – это самые простые места в чайном театре, где публика сидела на стульях. Он делился на две части: одна – центральная площадка непосредственно перед сценой, вторая («дяюнтай») – по обеим сторонам от сцены. Максимально невыгодными и наименее привлекательными для зрителей были дяюнтай, поскольку эти места находились в очень шумном месте – вблизи дверей для выхода на сцену.

Женские места – еще одна национальная особенность древнекитайской театральной архитектуры. Вплоть до начала XX века женщинам не разрешалось появляться внутри театра и смотреть представления. Исключением могло быть бронирование мест в театре во время семейных праздников, когда конкретный человек за свой счет полностью арендовал помещение и приглашал артистов выступать для своей семьи. Во время подобных семейных праздников женские места располагались наверху с правой стороны и с помощью занавесок отгораживались от чужих взоров.

В период «всеобщего единения» (девятнадцатилетнее правление императора Гу И) в 1910 г. в чайном театре в провинции Хэнань «Фэнлэ Юэн» установлено разделение на мужские и женские места, для которых также построены передняя и задняя дверь (отдельно для мужчин и женщин) [3, с. 299]. Данный театр женщины посещали в различные дни (даже на не забронированные семейные представления). Однако они все еще находились закрытыми от глаз основных зрителей.



Рисунок 3 – Женские ложи в чайном театре



Рисунок 4 – Чайный сад «Синминь» в Пекине

В последние годы правления цинской династии (в начале XX века) в Пекине был основан новый вариант чайного сада – это первый театр, куда женщинам разрешалось приходить и смотреть представления без всяких ограничений. Женщины не скрывались за ширмой или занавеской и свободно лицезрели любые спектакли. Данный факт является показателем общественного прогресса и идеологического раскрепощения: женщины получают права и уважение, что, в свою очередь, отражается и на устройстве театрального пространства.

В чайном театре каждый конструктивный элемент был четко продуман, начиная от оформления сценической площадки и заканчивая структурой зрительного зала. Почетные гости в чайный сад обычно приезжали на конных повозках, для которых требовалась особенное место. Поэтому во дворе, снаружи чайного театра организовывались места для экипажа почетных зрителей.

Освещение чайного сада также демонстрирует национальные особенности оформления театра Древнего Китая. Например, подвешенные вокруг сцены фонари из бумаги и ткани, масляные светильники и горящие свечи. Отметим особый художественный эффект от свечного освещения, который создавал атмосферу театра теней. Традиция использовать подобный свет была в шанхайском чайном театре после окончания периода правления императора Тунчжи (1862–1874) [2]. Из тома Ву Ёу Джу на рисунке театра можно заметить, что на сцене висят два подсвечника, которые использовались для зажигания свечей [1, с. 24]. Однако фактического распространения подобное освещение не получило, поскольку научно-технический прогресс способствовал обновлению театрального оборудования и внедрению ламп. Позже (приблизительно во второй половине XIX века) с установкой в чайных садах стеклянных окон, появляется естественный свет, который дополнялся также искусственным освещением сцены.

Чайный сад отличался своеобразной рекламой предстоящих представлений. Снаружи у входа в театр размещалась театральная бутафория: ножи, копы, маски и другой реквизит, связанный с репертуаром спектаклей для погружения в атмосферу пьесы. Мэй Ланьфан (китайский актер, исполнитель ролей женского амплуа «дань» в пекинской опере) упоминает в своей книге «40 лет жизни на сцене»: «В то время не было рекламы. Весь театральный реквизит, использовавшийся на сцене во время постановок, например, каменный замок, выправленное оружие, кувшины из папье-маше, мемориальные доски, беседки, – все расставлялось у входа в театр, позволяя публике рассматривать предметы, чтобы понять большую часть театрального репертуара» [4, с. 46].

Для понимания специфики театральной архитектуры чайного сада следует кратко охарактеризовать особенности представлений. В процессе длительного развития в чайном театре сформировались определенные правила и традиции. Начинались представления обычно в полдень, затем в пять часов демонстрировалась основная пьеса, а в семь вечера – заключительная постановка. Каждое выступление имело приблизительно десять выходов. Ежедневная программа состояла из трех частей: веселая интермедия, основная пьеса и заключительный номер. Первая часть проходила перед основным спектаклем, когда публика еще не заполнила зрительский зал полностью. Показывали три-четыре коротких легких пьесы незатейливого содержания. Эти маленькие представления побуждали опоздавших зрителей быстрее занимать свои места.

Средняя часть представления – это лучший эпизод, где театральная труппа выступала полным составом с участием лучших актеров. Они показывали спектакли на различные исторические и бытовые сюжеты (например, «Бичевание принцессы Ю»).

Последняя часть (финальный номер представления) – самая эффектная, с участием наиболее выдающихся исполнителей. Данная часть зачастую напоминала «многосерийный» спектакль: несколько дней подряд последовательно показывались части одной большой пьесы (по аналогии с современным телесериалом). Например, «Обмен камышового кота на наследного принца», «Причисление к лику святых» и др.

Важность заключительной части представления заключалась еще и в том, что в чайном театре появились два специальных человека («чхатан»), которые перед финальной частью выходили из-за кулис в зрительный зал для подсчета собравшейся публики. Они также собирали с гостей деньги за «чай» (т.е. за место, а фактически – за просмотр представления) [6, с. 75].

Таким образом, чайный театр представляет собой уникальный образец традиционного китайского театра коммерческого типа. В попытке скрыть истинную суть чайного сада мастера вуалировали театр под своеобразное «кафе», в котором люди наслаждались чаем и общением. Именно подобная потребность привела к формированию уникальной структуры театрального пространства (сценического и зрительного). Интенсивное развитие архитектурной среды чайного сада в эпоху династии Цин привело к последующему заимствованию данной структуры современными театральными архитекторами и декораторами Китая.

Список литературы:

1. Ву, Ёу Джу. Чертежи и рисунки зданий у реки Шен в городе Шанхай / Ёу Джу Ву. – Шанхай : Литографическая печать, 1884. – С. 24.

2. Лио, Бен. История китайского театра / Бен Лио. – Пекин : Народная литература, 2012. – 163 с.
3. Лю, Сюйчжоу. Заметки о китайском театре / Сюйчжоу Лю. – Тяньцзинь : Литература и искусство байхуа, 2004. – 334 с.
4. Мей, Ланьфан. 40 лет на сцене : в 2 т. / Ланьфан Мей. – Т. 1. – Пекин : Китайский театр, 1961. – 721 с.
5. Сюэ, Лин Пин. Архитектура китайского традиционного театра / Лин Пин Сюэ. – Пекин : Китайский промышленный дом, 2009. – 603 с.
6. Хоу, Си Сан. Театр / Си Сан Хоу. – Пекин : Издательство Вэньу, 2003. – 227 с.

Чжао Сяоюй

**ЗНАЧЕНИЕ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В КИТАЙСКОМ НАРОДНОМ ТАНЦЕ**

В статье раскрывается значение вспомогательных средств выразительности посредством анализа пантомимы, жеста, костюма и реквизита в китайском народном танце.

Zhao Xiaoyu

**THE SIGNIFICANCE OF SUBSIDIARY MEANS IN CHINESE FOLK
DANCE**

The article reveals the importance of auxiliary means of expressiveness through the analysis of pantomime, gesture, costume and props in Chinese folk dance.

Развитие современного китайского хореографического искусства происходит в условиях активного диалога, диалога межрегионального, межнационального, межгосударственного. Теория, творческое мышление, выразительные методы и техника современного китайского танца на раннем этапе развития были непосредственно заимствованы на Западе, затем путем диалога с китайской музыкой, живописью, каллиграфией и прочими видами искусства постепенно сформировался современный китайский танец, обладающий национальным стилем и характерными особенностями. Необходимо заметить, что различные регионы, народы, государства отличаются различными философскими идеями, социальными системами, культурой, религией, обычаями, их искусству неизбежно присущ ярко выраженный национальный стиль и региональные черты. Целью художественного диалога является не сравнение качества или ценности искусства различных регионов, народов, государств, а сравнение их отличий и общих черт посредством диалога, уточнение их собственных характерных особенностей, заимствование художественных элементов противоположной стороны.

Исследование особенностей развития выразительных средств китайского хореографического искусства невозможно без применения методов не только синхронного анализа, но и диахронного сопоставления современного танца и танцев предыдущих эпох.

Обратим внимание на наиболее существенные средства выразительности китайского танца, помимо непосредственно танцевальных движений. Одним из выразительных методов хореографии является пантомима, которая должна сочетать потребности сюжета и ритм движений танца. Нельзя просто и непосредственно использовать пантомиму в танце. Иными словами хореографы и танцоры могут заимствовать выразительность пантомимы для целей танца, но не могут утратить собственное художественное изящество и эстетическую ценность танца.

Жест формируется согласованным движением пальцев, ладоней, запястий, рук и прочих частей тела. Жесты повседневной жизни обладают схожими с речью значением и ролью, вплоть до того, что в некоторых ситуациях выразительность жестов может быть более живой и точной, нежели речь. Жесты танца представляют собой жесты повседневной жизни, прошедшие художественную обработку и наделенные ритмом, они происходят из реальной жизни, не только обладая ярко выраженным национальным колоритом, но вместе с тем и заключая в себе богатую художественную выразительность. Танец способен передавать чувства, но ему сложно рассказывать историю, использование жестов в танце не только обогатило движения рук, но и сыграло значительную роль в сюжетном многообразии и изображении внутренних эмоций персонажей.

В китайских народных танцах жесты играют роль раскрытия характерных черт народного стиля. В силу различий среды обитания и социального уклада различных народов жесты в танцах значительно различаются между собой. В процессе долгосрочной хореографической практики танцы различных народов формируют относительно устойчивые, обладающие характерными национальными чертами жесты. Например, «руки-орхидеи» (жест руки, когда большой и средний пальцы касаются друг друга, а остальные пальцы подняты вверх) в танце народности хань, всячески подражающие «руки-павлины» в танцах народности дай и др.

Большое значение как выразительное средство хореографического произведения имеют костюмы. Костюмы в танце сильно отличаются от одежды в реальной жизни по форме и функциям. Костюм в танце использует в качестве своего прототипа одежду из жизни, которая претерпевает художественную и дизайнерскую обработку, чтобы не просто соответствовать сложению персонажа и его характеру, но и удовлетворять требованиям передачи содержания и эмоций хореографического произведения.

Костюм является вспомогательным выразительным методом хореографического искусства, его роль выражается в нескольких областях:

- 1) в качестве продолжения тела танцора усиливать изобразительность и выразительность тела;
- 2) намекать на эпоху, статус и роль персонажа;
- 3) создавать образ персонажа, прорисовывать его характер;
- 4) способствовать повествованию содержания танца и передаче эмоций персонажей.

У разных стран и народов есть свои костюмы, отображающие их собственную национальную культуру. Поэтому костюм в танце, в частности в народном танце, является не просто вспомогательным украшением, но и важным методом проявления национальной хореографической культуры. В китайском народном танце костюм каждой национальности несет на себе различные стилистические отличительные черты, материал костюма, фасон и даже декоративные узоры и рисунки – все это выражает яркие характерные черты национальности. Костюм танца и национальный характер танца должны соответствовать друг другу, например, танцор в костюме народности «дай» в корне не может использовать движения танца тибетской народности, не говоря уже о выражении эмоций и идей в танце.