

на инструменте и изящный танец, и этот музыкальный образ наилучшим образом отражает танцевальное искусство Дуньхуана.

Верхняя часть тела танцующей наклонена вправо и вперед, левая нога изогнута, правая согнута в колене, носок стопы поднят вверх, большой палец сильно приподнят, плечи овеивает цветная лента. Играя левой рукой, девушка держит пипу (китайскую лютню) позади себя. Такого рода исполнение встречается только на фресках Дуньхуана, оно является результатом соединения художником мира воображаемого и реального, уникальным воплощением данного сочетания в живописи [6, с.154]. Особенности танцевальные образы божеств, представленные на этих фресках, оказали большое влияние на китайский классический танец (на сцене появилась имитация «парящего полета»).

Художественное своеобразие танцев на фресках Дуньхуана проявляется в выразительности шагов, формах изменения движений, контроле над телом. Эти черты дуньхуанского танца определили его отдельную нишу среди китайских классических танцев. Кроме того, он наделен особой художественной спецификой благодаря наследию буддийской культуры.

Танцы Дуньхуана всегда привлекали внимание исследователей. В результате художественного переосмысления изображений танцующих на фресках возник новый вид танца – дуньхуанский, который появился в конце 1970-х гг. и окончательно сформировался в 1980-х гг. Эксперт пещеры Дуньхуана Гао Цзиньжун провела тщательные исследования и разработала методику профессионального обучения дуньхуанскому танцу [4, с. 160].

В последнее время многие мастера хореографии ищут вдохновение, исследуя дуньхуанские фрески и создавая новые танцевальные композиции. Например, были созданы такие выдающиеся хореографические произведения, как «Цяньшоугуаньинь» (2005, Чжан Цзиганг), «Ху сюань» (2006, Чжан Юньфэн), «Ху тэн» (2006, Чжаньян), «Цзиньган» (2013, Оу Сивэй), «Дамэн Дуньхуан» (2000, Чэнь Вэй)[3, с.30].

Дуньхуанский танец не только отличает древние фрески – он является квинтэссенцией тысячелетней культуры Китая. Изучая великолепные образцы живописи, исполнители овладевают художественным своеобразием стиля дуньхуанского танца, что способствует развитию и обогащению китайской традиционной хореографии.

#### Список литературы:

1. 郑汝中, 季美林《敦煌壁画乐舞研究》甘肃: 甘肃教育出版社, 2002年版, 共257页。= Чжэн, Жучжун. Изучение танца с музыкой настенных росписей Дуньхуана / Жучжун Чжэн, Сяньлинь Ци. – Ганьсу: изд-во образования Ганьсу, 2002. – 194 с.
2. 阴法鲁《敦煌乐舞资料的历史背景》中国史研究, 1980年3月第50至56页。= Инь, Фалу. История танца с музыкой в Дуньхуане / Фалу Инь // Китайская история. – 1980. – № 3. – С. 50–56.
3. 汤旭梅《敦煌石窟壁画中舞蹈形象的文化解析》北京舞蹈学院学报, 2015年5月第27至32页。= Тан, Сюймэй. Культурный анализ танца настенных росписей Дуньхуана / Сюймэй Тан // Научный вестник пекинской танцевальной академии. – 2015. – № 5. – С. 27–32.
4. 李婷婷《浅谈敦煌舞姿的艺术特点》大众文艺, 2016年12月第159至160页。= Ли, Тинтин. Краткий анализ художественных особенностей танца Дуньхуана / Тинтин Ли // Дачжунвэнь. – 2016. – № 12. – С. 159–160.
5. 公兰英《敦煌舞艺术特点研究》黄可之声·2015年4月第119页。= Гун, Ланьин. Исследование особенностей дуньхуанского танца как формы искусств / Ланьин Гун // Хуанхэ чжишэн. – 2015. – № 4. – С. 119.
6. 陈夕冉《敦煌舞的艺术特点与舞蹈表演》戏剧之家·2016年6月第154页。= Чэнь, Сицзюй. Художественные особенности дуньхуанского танца и танцевальные представления / Сицзюй Чэнь // Сицзюй чжицзя. – 2016. – № 6. – С. 154.
7. 孙延泽《敦煌舞的艺术特点与舞蹈艺术研究》大舞台, 2017年5月第175页。= Сунь, Яньцзэ. Исследование художественных особенностей дуньхуанского танца и его техник / Яньцзэ Сунь // Да утай. – 2017. – № 5. – С. 175.

**Янь Мэн**

#### ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ: ИСТОКИ

**Yan Meng**

#### HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF SCENIC ART IN CHINA: ORIGINS

*В статье отмечается, что изначально в китайских традиционных театральных и оперных представлениях не было «постоянного театра» (помещения с постоянными зрительскими местами и декорациями). Строго говоря, подобное искусство не может быть названо театром в европейском смысле этого слова, но имело свою эстетику, стиль и зрителя.*

*The article notes that initially in Chinese traditional theatrical and opera performances there was no "permanent theater" (rooms with permanent spectator seats and decorations). Strictly speaking, such art can not be called a theater in the European sense of the word, but it had its own aesthetics, style and viewer.*

В древние времена китайский театр представлял собой явление самодостаточное, в котором не было явных заимствований извне. У китайской традиционной драмы и китайской традиционной оперы не было «постоянного театра». Местом представлений становилась площадка для представлений (сцена), в создании которой использовались естественный ландшафт и его условия. Зрители зачастую случайно, по наитию собирались вместе посмотреть представление. Сцена, в свою очередь, являлась важным, неотъемлемым фактором представлений традиционных театра и оперы в Китае.

Традиционная китайская опера имеет самостоятельную культуру, которая проявляется не только в самобытности искусства представления, но также и в сцене для представлений, их форме, их архитектонике – во всем проявляются значительные отличия от европейского искусства. «Воображение времени и пространства» – это одна из трех отличительных особенностей традиционной оперы. Таким образом, она не требовала особых декораций и костюмов, а реквизит в свою очередь также был крайне прост: зачастую он состоял лишь из одного стола и двух стульев.

Самыми ранними вариантами сцены в Китае являлись «тин» (亭, букв. 'беседка, павильон'), «тай» (台, букв. 'башня, вышка; сцена') и «тань» (坛, 'алтарь; насыпь; арена'). В те времена у сцены не было определенных мест для зрителей, то есть строго говоря, это не был театр в полном смысле этого слова. «Беседка-тин» является одним из образов традиционной архитектуры Китая. Она впервые возникла в эпоху Чжоу (1045 до н. э. по 221 до н. э.; здесь и ниже, как правило, указаны примерные даты исторических периодов). Обычно «беседки-тин» строились у обочин дорог, чтобы быть местом отдыха для путника, где он мог найти прохладу и насладиться пейзажем. «Беседки-тин», как правило, отличались просторностью и отсутствием сплошных стен, имели крыши разнообразной формы: 6-угольные, 8-угольные, круглые и так далее. В «Великом каноне знаменитых явлений китайской древности» записано следующее: «беседка-тин» – это «небольшое строение с крышей и без стен» [1, с. 771]. О «башне-тай» сказано, что «[сооружение, построенное из] утрамбованной земли [и имеющее] квадратную форму, высокое и плоское, называют «тай»» [1, с. 772] «башня-тай» – это земляная насыпь в форме лестницы, которая затем утрамбовывалась сверху и которой придавали квадратную форму; это было высокое сооружение. Можно также говорить «насыпь-тай для простого народа», «насыпь-тай для простых людей». «Алтари-тань» – это высокие площадки, создававшиеся на ровном участке земли. Они использовались для осуществления жертвоприношений, принесения клятв при заключении союза, назначения главнокомандующих, восхождения на трон правителя и других значимых церемоний, то есть предназначались для проведения ритуалов. «Беседки-тин», «насыпи-тай» и «алтари-тань» представляют собой ранние формы возникшей впоследствии сцены – «театральной сцены наподобие беседки».

Изначально иероглиф «чан» [场, досл. 'площадка; сцена; явление (театр.)'] из биньма «цзюйчан» [досл. 'театральная площадка', имеет значение «театр»] обозначал место представлений. С одной стороны, «чан» - это пространственное понятие, под которым понимается «ровное пустое место; ровный пустырь». С другой стороны, это временное понятие, обозначающее «ход события». У иероглифа «чан» в китайском языке есть два значения: «представление» и «место представления». К примеру, во фразе «大行散乐志都秀在此作场» [«здесь изображено представление саньюэ (одно из широких направлений народных представлений) большой труппы во главе с Чжун Дусю (весьма известная актриса цзацзюй эпохи Юань)»] иероглиф «чан» имеет значение «показывать представление», «делать представление». Из этого следует, что для представлений китайской традиционной драмы не было «постоянного театра».

В процессе исторического развития сцены в Китае возникало и существовало множество видов площадок для китайских традиционных представлений, линия эволюционных изменений которых не всегда ясна. В эпоху древних песен и танцев в качестве сцены для представлений выступали места, сформированные под влиянием условий природной среды. К примеру, к наиболее ранним формам сцены в Китае принадлежали открытые сцены вне помещений, на которых исполнялись «сотни представлений» эпохи Хань (206 до н. э. – 220 н. э.), музыкальные сцены для театра в эпоху Суй (581 – 618 гг.) и театральные площадки эпохи Тан (618 – 907 гг.). Площадка-гоулань эпох северной и южной Сун (960 – 1279 гг.) представляла собой раннюю зрелую форму театральной сцены. В эпохи Цзинь (1115–1234) и Юань (1271 – 1368 гг.) театральная площадка с точки зрения сценической архитектуры достигла грандиозной степени развития и была значительно усовершенствована. Придворный театр, народные зрелища и представления цеховых объединений рассматриваются в качестве настоящей полноценной китайской сцены.

Произведение «Ты стал безрассуден» (перевод Н. Федоренко; оригинальное название – «Ваньцю») из раздела «Песни царства Чэнь» памятника «Книга песен» эпохи Весен и Осеней (770 – 475 гг. до н. э.), в свое время сочетавшее в себе игру на фую (древнекитайский музыкальный инструмент) и пляски, исполнялось перед толпой зрителей, окружавших место представления. Вероятно, это одно из наиболее ранних китайских представлений на сцене. Место Ваньцю (название столицы царства Чэнь во время эпохи Чуньцю) [2, с. 28] располагалось в современном уезде Хуайян провинции Хэнань. Само произведение исполнялось на горе Ваньцю. Поскольку это место было сравнительно высоко и заметно, то подходило в качестве сцены для представлений. В связи с этим в песне и написано: “坎其击鼓，宛丘之下，无冬无夏，值其鹭羽”. Смысл следующий: «Ты бьешь в барабан, и разносится гром, // Внизу ты гуляешь под этим холмом. // Порою ли зимнею, летним ли днем // Там с белым стоишь ты от цапли пером» (перевод Н. Федоренко). Современные ученые полагают, что «Ваньцю» - это наиболее ранняя площадка для первобытных представлений [3, с. 23], представлявшая из себя сцену под открытым небом, обозреваемую со всех сторон.

Площадка для представлений в эпоху Хань называлась «гуань» (досл. 'наблюдать, созерцать; вид; мнение'). Согласно подсчетам, в столице, г. Чанань, их было более 200. «Чанань» - древнее название современного г. Сиань; это первый в истории Китая крупный город, названный «цзин» (столица), а также первый в истории Китая город в полном смысле этого слова. В памятниках «Рифмованная проза Пинлэ-гуань» Ли Ю и «Рифмованная проза Западной Столицы» Чжан Хэна сделаны записи о представлении «Пинлэ-гуань» к западу от г. Лоян. В памятниках описаны «театральные телеги» и «палатки», установленные на площади для того, чтобы показывать и смотреть «цзюэдиси» [досл. 'игра-борьба актеров'] и «сотни представлений». В памятнике «Рифмованная проза Пинлэ-гуань» имеется следующее описание: «театральные телеги высоки; сотни лошадей бегут галопом». Отсюда можно узнать то, что высокие театральные телеги являлись разновидностью сцены для представлений, а «Пинлэ-гуань» и в самом деле рассматривается как самая древняя площадка для представлений в провинции Хэнань» [4, с. 67]. Согласно описаниям исторических материалов, «гуань» (место для зрителей – чиновников высокого уровня и дворян) и «цзюэ» (место, где в древности могли даваться представления при дворе) могли служить как в качестве сцены для представлений, так и в качестве смотровой площадки для зрителей. В связи с этим их можно рассматривать в качестве ранних постоянных архитектурных сооружений, предназначенных для представлений.

В эпохи Суй и Тан значительно увеличилось количество сцен для показа музыкально-танцевальных направлений «сотни представлений». По этой причине возникло понятие, близкое к театру в современном понимании – «сичан» либо (досл. 'сцена для драмы, постановок'). Император Ян-ди из династии Сун, находясь на масштабном показе «сотни представлений» в г. Лоян, в качестве площадки для выступлений использовал площадь от врат Дуанью-мэнь до врат Цзяньго-мэнь, а вдоль дороги установил множество мест-каньпэн (места для зрителей). Таким образом, каньпэн и площадка-сичан стали соотноситься как зрительские места и сцена.

В эпоху Тан сцена для представлений стала «сценой для песен – гэтай» или «сценой для танцев – утай» [2, с. 29]. Среди настенных росписей в Дуньхуан в 172-ой пещере представлена сцена «Чистая земля на Западе», а в 220-ой пещере нарисована картина «Музыка и пляски». На них изображены великолепные ковры, вокруг которых установлены небольшие ограды. Такие прекрасные и скромные сцены внутри помещений имели название «сцен для представлений», то есть так называемые «сцены для танцев – утай».

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, Цицинбао. Эволюция театра в Древнем Китае // Научный журнал Наньянского педагогического университета / Цицинбао 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