

значение «афиша». Таким образом, с этимологической точки зрения, происхождение слова «афиша» в китайском языке имеет естественную симбиотическую связь с оперой. История возникновения афиш в Китае очень длинная, упоминания о них были обнаружены еще в исторических и литературных источниках династий Тан и Сун [3, с. 30]. Китай обладает выдающейся технологией изготовления бумаги и печати. В настоящее время титульный лист произведения «Алмазная сутра» династии Тан (868), на котором изображена первая в мире печатная иллюстрация, находится в Британском музее. Хранящуюся в Музее истории Китая медную табличку «Магазин игл Цзинань Люцзя Кунгфу» длиной 12,4 см и шириной 13,2 см, (XI век Династия Сун), можно назвать самой ранней иллюстрированной печатной рекламой с качественным оформлением и продуманной композицией.

Китайская опера в качестве традиционного исполнительского искусства возникла из древних ритуалов и достигла своей зрелости при династии Юань, когда появилось большое разнообразие в репертуаре и исполнителях. Для оповещения публики театральная труппа перед представлением обычно расклеивала объявления.

При династии Сун и Юань (960 – 1368) афиша называлась «招子» – табличка. Это древнее название для театральной рекламы. Такие таблички вешали или размещали на «шатре» (месте исполнения) и на главной дороге, таким образом анонсируя имя актера, время исполнения, репертуар, содержание и т. д. [5, с. 87 – 88]. В «Старом путешествии», южной опере «Лан Цайхэ» и юаньских драмах встречается множество описаний [2, с. 11]. Вывески обычно размещали на оживленных улицах, чтобы привлечь множество зрителей. По существующим источникам невозможно установить первоначальный вид иллюстраций, однако из письменных источников можно узнать, что размер их около 25 X 30 см, информацию о представлениях записывали вручную на цветной бумаге. Анализ выявил наличие фигур, шрифтов, цветов и других основных элементов, что позволяет рассматривать их в качестве прототипа театральных афиш.

Династия Мин и Цин (1368 – 1912) – наряду с вышеупомянутым названием для афиши начали использовать название «戏报» («戏» – драма, «报» – объявление). Во время династий Мин и Цин труппы, живущие в городе, организовывали спектакли на месте своего пребывания и вывешивали объявления («戏报») с именами актеров и названиями пьес, которые исполняла труппа. Так зрители узнавали расписание спектаклей. Например, Бао Цзябан в «Неофициальной истории конфуцианцев» – это старая труппа, которая исполняла оперу для многих поколений. Она упоминалась в главном здании Шуйсимэнь в Нанкине. Люди должны были делать предварительный заказ на спектакль, указав дату спектакля [4, с. 174]. В период Тунчжи (до 1862–1874) театральная реклама называлась афишей, в то время в Шанхае появились эстрадные театры [1, с. 439]. В конце династии Цин чайные сады и театры стали главными местами для театральных представлений. Чтобы развивать бизнес, они приглашали и рекламировали театральные труппы, и театральные представления стали очень популярны. Конкуренция между чайными садами и театрами привела к непрерывному развитию театральной рекламы. С появлением западных оперы в XX веке, постепенно появились театральные афиши в современном смысле. Театральные афиши в конце эпохи Цин делались из красной бумаги, размером около 33 X 35 см, где кистью писали название пьесы, имена актеров не указывались. Обычно для одного театра выпускали более десятка копий и распространяли их повсюду. Позже, по мере усиления конкуренции, использование ксилографий или литографий позволило увеличить тираж примерно до ста копий, а размер увеличился до 69 X 34 см и 100 X 55 см, а в заголовке появился список актеров. Когда на сцену выходил новый персонаж или репетировали новый спектакль, в афише указывали трехдневное шоу и список актеров. После появления в середине эпохи династии Цин (1875–1908) театральной сцены формат афиши снова изменился. Обычно афиши делались из белой бумаги, а когда на сцену выходили знаменитые артисты, по-прежнему использовалась красная бумага с золотистыми буквами. Знаменитые актеры также печатали эксклюзивные афиши. Во времена Синхайской революции (1911) пользовалась успехом западная (ранняя) драма. Для более широкого распространения афиши, как правило, делались из разноцветной бумаги, чтобы их можно было различать, и в большинстве своем расклеивались в оживленных районах нескольких крупных городов, а также в небольших населенных пунктах, через которые проезжала труппа. В 1909 году афиши пекинских опер «Улунский двор» и «Мост Цзиньшуй» Пекинского театра Дангуи содержали уже полную информацию: название, место показа, время, список актеров и репертуар. Одна драма располагается слева на афише, другая справа. Иллюстрации окружены традиционными детскими рисунками, по виду напоминающие современные. В начале XX века, с появлением западной литографии, афиши начали печатать. В 1911 году в театре Дунцин на пекинском рынке Дунан и в 1923 году в пекинском театре Дисян изготавливались афиши «Путешествие на Запад» с использованием литографических методов, но изображения и тексты по-прежнему сохраняли традиционный стиль.

В итоге можно отметить, что на указанном этапе афиши Китая отвечали основным задачам театральной рекламы, обладая простым стилем и функциональным дизайном: написаны или напечатаны на цветной бумаге и содержали информацию о репертуаре, актерах и сюжетах; в основном представлены в виде текста и традиционных изображений; цвета довольно простые и однородные, отражают традиционный народный мотив; информация изложена четко и наглядно.

Список литературы:

1. 蓝凡.中国戏剧年鉴/北京:中国戏剧出版,1985年– 439页= Лань, Фань. Ежегодник китайского театра / Фань Лань. – Пекин : Изд-во Китайского театра, 1985. – 439 с.
2. 刘鹗.老残游记/西安:太白文艺出版社, 2000年– 11页= Лю, Э. Путевые заметки Лао Цань / Э Лю. – Сиань : Изд-во литературы и искусства Тайбая, 2000. – 11 с.
3. 苗杰主.现代广告学/北京:中国人民大学出版社,2004年第3版– 30页= Мяо, Цзечжу. Современная наука о рекламе / Цзечжу Мяо. – Пекин : Изд-во китайского народного университета, 3-е изд., 2004. – 30 с.
4. 吴敬梓.儒林外史/北京:华夏出版社, 2013年– 174页= У, Цзинцзы. Неофициальная история конфуцианцев / Цзинцзы У. – Пекин : Изд-во Хуасия, 2013. – 174 с.
5. 颜湘君.招子:元代的戏曲海报// 书屋, 2012年08期 87-88页= Янь, Сянцзюнь. Чжаоцзы: театральные афиши династии Юань / Сянцзюнь Янь. // Дом книги. – 2012. – № 8. – С. 87–88.

Чжао Мэнсинь

ТРАДИЦИОННЫЕ ОСНОВЫ КИТАЙСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

Статья посвящена рассмотрению традиционных основ китайского театрального костюма, прежде всего, устоявшимся принципам в фасонах, декоре и цветовой палитре. В рамках исследования предпринята попытка определить зависимость театрального костюма от мировоззренческих, социальных и художественных основ китайской культуры.

Визитной карточкой любой страны является национальный костюм. В Китае он представляет собой яркое воплощение накопленных знаний и ценностей. Традиции, отразившиеся в крое, декоре и правилах ношения одежды, нашли воплощение в театральном костюме. Он призван дополнять образ, подчеркнуть движения персонажа особой пышностью. До появления в театре искусственного освещения к костюму предъявлялись особые требования. Он должен быть ярким и выразительным, чтобы все зрители смогли распознать персонажей, понять идею представления. Именно поэтому театральные костюмы пышно декорированы, что стало его отличительной особенностью, но также и обязательным условием.

Иерархия как основа китайского общества определила возрастные, гендерные, статусные характеристики образов. Стандарты, которые постепенно сформировались в театральном костюме, нашли отражение в фасонах, материалах, колористических решениях и декоре. Например, в пекинской опере популярный персонаж Чжугэ Лян (诸葛亮) чаще всего появлялся на сцене в журавлином плаще и с черной шелковой повязкой на голове. Его одежда своим фасоном напоминала даосских жрецов, а в орнаменте вышивки (журавли в облаках) читалось решение отречься от мирской суеты. В таком образе предстает Чжугэ Лян (诸葛亮) во время встречи с Лю Бэем (刘备) в драме «Троекратное посещение шалаша». В других сценах его костюм изменялся. Это мог быть колоритный халат (даосское платье) с косым отворотом и большим воротником, с широкими струящимися рукавами. Силуэт слегка приталенный с двумя свешивающимися лентами, в основе орнамента – даосская символика («великий предел» (太极) и восемь триграмм (八卦) [2, с. 92]. Образ Чжугэ Ляна в основном получил формальный характер, и, хотя в силу определенных исторических событий некоторые элементы костюма изменялись, такие детали, как веер и повязка, закрепились исторически. Фасон, материал, декор, цветовая палитра проявлялись в дифференцирующей функции традиционного театрального костюма. В плоскости одного и того же театрального жанра, эпохи существовали отношения соответствия характера драматического образа типу костюма. Например, в книге «Сверья подлинники древней и современной драмы» [5] (комментарии «чуаньгуань») описывался костюм и прически персонажей для каждого действия (более 200 предметов костюма и аксессуаров). В результате вариативности они формировали более 300 комплектов театрального костюма. Огромное внимание уделялось также головным уборам и аксессуарам. В театре Китая насчитывалось более тридцати различных видов твердых головных уборов. Например, женщины из высших слоев общества носили так называемый «цзикуй» – убор с украшениями в виде петухов (или «фэнгуань» – убор с украшениями в виде фениксов), тогда как простые люди – платки («цзинь», «чжацзинь», «сяошэнцзинь» и др.). К тому же, конструкция сцены древнего китайского театра являлась одним из условий формализации костюма. Сцена под открытым небом предполагала создание «монументальных» костюмов, так как такая форма представления требовала учета зрительского восприятия. Таким образом, костюм (соответственно и персонаж) должен был быть понятным и знакомым для публики с первого взгляда [1, с. 109]. Уже в древности определилась цветовая символика, пять традиционных универсальных цветов (красный, белый, черный, желтый и зеленый). Она определила семиотику традиционной одежды в китайской культуре и закрепилась в композиции театрального костюма. Цвета костюмов зачастую следовали определенным правилам, также между ними и характерами персонажей часто устанавливались отношения типового соответствия. Например, персонажи Лю Бэй, Гуань Юй (关羽), Чжан Фэй (张飞) (названные братья, герои эпохи «Троецарствия» (三国, 220 г. до н.э. – 280 г. н.э.) на сцене различались цветами халатов. Как правило, Лю Бэй (刘备) (первый император царства Шу) был одет в желтый, Гуань Юй (关羽) – в зеленый, а Чжан Фэй (张飞) – в исчерно-зеленый или черный халат. Правила костюма сформировались и вошли в общую практику в результате совместных усилий поколений зрителей и актеров, постепенно зафиксировавшись как форма театрального костюма. Так, разнообразие палитры костюмов пекинской оперы создает ярко выраженный контраст для более выразительного представления персонажа. Эта особенность постепенно оформилась как набор завершенных правил. В традиционной драме «сицой» существует разделение на «пять верхних цветов» (上五色) и «пять нижних цветов» (下五色). К верхним относятся красный, желтый, зеленый, белый, черный, к нижним – розовый, светло-зеленый, темно-синий, цвет баклажана и старой меди [3, с. 11]. Декорирование театрального костюма достаточно канонично, зависело от персонажа и его социального положения. Например, цвет императора – желтый «большой цвет» (大色), красный цвет – «цвет радости» (喜色), зеленый цвет костюма предназначен преимущественно для высокопоставленных военных чинов, а также доблестных персонажей. Поэтому зеленому халату свойственно символическое значение «верного и храброго военачальника». Белый и черный цвета принадлежат различным классам: белый является «истинным цветом», тогда как черный – это цвет простолодина, как и «пять нижних цветов». Также «пять верхних цветов» характеризуют мужественных и доблестных персонажей, тогда как «пять нижних» – молодых, талантливых, свободных персонажей или обычных чиновников [4, с. 18].

Так соответствие цветов театрального костюма и амплуа персонажей подчинялось определенному правилу, а именно разделению по сословиям, характерам и т.п. Регламентация цветовой палитры театрального костюма – не что иное, как отражение традиционной китайской культуры. Вместе с тем, китайский театр всегда мог выйти за рамки канона и создать богатые индивидуальные образы благодаря комбинациям фасонов костюма и аксессуаров.

Список литературы:

1. 龚和德: 《舞台美术研究》, 北京: 中国戏剧出版社, 1987, 共 263 页 = Гун, Хэдэ. Исследования сценического искусства / Хэдэ Гун. – Пекин: Китайский театр, 1987. – 263 с.
2. 尹元贞: 《八卦衣简介》, 《舞台美术与技术》, 中国戏剧出版社, 北京, 1982 年, 第 2 期, 92 页 = Инь, Юаньчжэнь. Краткое описание платья с восемью триграммами / Юаньчжэнь Инь // Сценическое искусство и технологии. – 1982. – № 2. – С. 92.
3. 谭元杰: 《戏曲服装设计》, 文化艺术出版社, 北京, 2000 年, 共 346 页 = Тань, Юаньцзе. Моделирование костюмов для китайского национального театра / Юаньцзе Тань. – Пекин: Культура и искусство, 2000. – 346 с.
4. 朱徽: 《京剧服饰的文化内涵》, 《戏曲之家》, 湖北省戏剧家协会, 武汉, 2016 年第 03 (上) 期, 18 页–19 页 = Тань, Юаньцзе. Моделирование костюмов для китайского национального театра / Юаньцзе Тань. – Пекин: Культура и искусство, 2000. – 346 с.
5. 郑振铎: 《脉望馆钞校本古今杂剧》, 中华书局, 上海, 1949 年, 单本 203 页 = Чжэн, Чжэньдо. Сверья подлинники древней и современной драмы / Чжэньдо Чжэн. – Шанхай: Китайская книжная ассоциация, 1949. – 204 с.