

распрацаваны Гарэцкім, у адпаведнасці з якім аўтар павінен паказаць беларусу, «у якой пушчы ён блукае і дзе ляжыць яму дарога на поле, шырокае–далёкае, роднае поле вольнага жыцця» [7]. П'еса, напісаная ў пачатку XX стагоддзя, ужо мела сваіх папярэднікаў. Мы лічым, што «Быкоўскія» свайго часу сатырычна маляваліся ў «Пінскай шляхце» В. Дуніна-Марцінкевіча, «Модным шляхцоку» К. Каганца [4].

Фенаменальна тое, што спектакль «Паўлінка» на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы ўжо 100 гадоў! Упершыню яна была пастаўлена Беларускай музычна-драматычным гуртком (рэжысёр Алесь Бурбіс) у працоўным клубе «Сокал» у Вільні 27 студзеня 1913 г. у прысутнасці аўтара. Выканаўцай ролі Паўлінкі стала Соф'я Маркевіч (Маркевічанка). На спектакль 1 лютага адгукнулася беларуская газета «Наша ніва». У выглядзе пастаноўкі тэатр прадставіў «Паўлінку» ў 1944 г. у Томску, калі знаходзіўся ў эвакуацыі [4]. Гэта сведчыць пра тое, што пастаноўка валодае ўстоўлівымі мастацкімі рашэннямі, густам, словам і трымае ўвагу глядачоў ужо цэлае стагоддзе, але аб гэтым падрабязней.

Першае, канешне, гэта глыбокі змест твора. Камедыя «Паўлінка» з'яўляецца сацыяльна-бытавой камедыяй. У камедыі мы бачым асноўны канфлікт носьбітаў старога ўкладу жыцця і дэмакратычнай моладзі. І пры гэтым ідзе не канфлікт дзяцей і бацькоў, а наадварот мы бачым барацьбу розных сацыяльных груп. Паўлінка з'яўляецца дачкой Крыніцкага, яна велімі кахае Якіма. Аднак бацька Паўлінкі супраць яе адносін і жадае выдаць замуж дачку за Адольфа Быкоўскага. Паўлінка разам з Якімам прытрымліваюцца роднай культуры, іх характары чымсьці падобныя. Паўлінка з'яўляецца носьбітам добрых маральных якасцей беларускага народа. Такім жа з'яўляецца і Якім. Паўлінка – перадвая дзяўчына беларускай вёскі. Яна пратэстуе супраць зла, пошласці шляхецкага быцця, старых парадкаў у роднай вёсцы. Паўлінка змагаецца за сваё асабістае жыццё, імкнецца быць шчаслівай і знайсці верны жыццёвы шлях, з новым жыццём без крыўды і горычч. Галоўная герцаіна – гэта вясёлая і разумная дзяўчына, яна напоўнена жыццём. Дзяўчына паважае і любіць сваіх бацькоў, і шукае для сябе сваё асабістае шчасце. І Паўлінка хоча любімымі сіламі дабіцца жаданага, а калі не атрымаецца па сёнаму, лепш загінуць. Паўлінка – гэта ахвяра патрыярхальнай дасканаласці свайго бацькі.

У другім акце вельмі паказальнай часткай з'яўляецца тая, дзе «Быкоўскі, тлумачыць сваё спазненне тым, што “жарабец панёс з гары”. Пачынае хваліцца ўласнай гаспадаркай, ураджаем. Кпінаў Паўлінкі і гасцей ён не заўважае, прымае іх за кампліменты. Паўлінка прапануе музыкам зайграць “лявоніху”. Быкоўскі гаворыць, што “такіх мужыцкіх танцаў не гуляе”. Ён танцуе “гэра-польку, падзі-спаць, манчыз, падзі-кварту”. Пачынае вучыць Паўлінку “навамодным танцам”. Дзяўчына ўрэшце вырываецца». У гэтым эпізодзе адлюстроўваецца высмейванне грэблівых адносін да народнай культуры [7].

Па-другое – пастаноўка. «Паўлінка» заўсёды гралася ў нацыянальных строях з чырвонай вышыўкай. Мастацкі кіраўнік, абнаўляючы спектакль, убачыў сцэны з жыцця шляхты ў некалькі іншым ракурсе. У маладой таленавітай беларускай мастацкі Валянціны Праўдзінай замовілі касцюмы, якія больш арганічныя для дваранскай шляхты. У п'есе «Паўлінка» вырашаецца матыў выкрыцця шляхецкай ганаровасці і абмежаванасці. Дзеянне разгортваецца вакол дачкі Сцяпана Крыніцкага – Паўлінкі, вясковага настаўніка Якіма Сарокі і шляхціца Адольфа Быкоўскага. Паўлінка і Якім – прадстаўнікі маладога пакалення – увабавіваюць яго лепшыя рысы, яго імкненне да новага ладу жыцця.

Пастаноўка Літвінавай дае фантастычныя магчымасці для раскрыцця ў актараў камедыянага, адметна нацыянальнага таленту. Той, хто бачыў у «Паўлінцы» Раісу Кашэльнікаву, Барыса Платонава, Глеба Глебава, Уладзімера Дзядзюшку, Лідзію Ржэцкую, Веру Полу, Здзіслава Стому, Паўла Кармуніна, Арнольда Памазана, Алу Долгую, Генадзя Аўсяннікава, Галіну Макараву, Зою Белавосцік і іншых актараў–купалаўцаў розных пакаленняў, разумелі, што такое беларускае акторскае мастацтва, і не маглі надалей забыць гэтых актараў, хіба што параўноўвалі з наступнымі выканаўцамі. Спектакль таксама асветлены ў кінематографіі – у 1952 г. выйшаў на экраны фільм-спектакль «Паўлінка» (рэжысёр Аляксандр Зархі) з удзелам актэраў купалаўскага тэатра. Ролю Паўлінкі выконвала Лілія Драздова. У 1972 г. па сцэнары Андрэя Макаёнка рэжысёрам Юрыем Цвятковым на кінастудыі «Беларусьфільм» пастаўлены поўнаметражны каляровы музычны фільм пад назвай «Пасля кірмашу». Ролю Паўлінкі выконвала Людміла Сенчына [6, с. 120].

Увогуле, сваю рэпертуарную палітыку тэатр сёння будзе, спалучаючы сучасныя працы і працягваючы захоўваць традыцыі, нацыянальны каларыт. Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы – найстарэйшы нацыянальны тэатр у краіне, які сваёй працай паказвае, што чым мацней становіцца глабалізацыя, тым больш расце цікавасць да свайго этнасу, культуры.

Спіс літаратуры:

1. Атрошчанка, А. Фларыян Ждановіч. Біяграфічны нарыс / А. Атрошчанка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 101 с.
2. Гарэцкі, М. Наш тэатр / М. Гарэцкі / уклад. Р. Гарэцкага і Т. Голуб; прадм. і камент. Т. Голуб. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – 640 с.
3. Мінскі, А. Фларыян Ждановіч. Творца беларускага тэатра / А. Мінскі. — Мінск : Харвест, 2012. – 64 с.
4. Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : <https://kupalauski.by/>. – Дата доступу: 20.03.2020.
5. Сабалеўскі, А. Беларуская драматычная дружына / А. Сабалеўскі // Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя: У 2 т. – Мінск: БелЭн, 2002. – Т. 1. – С. 107–108.
6. Хрэстаматыя на гісторыі беларускага тэатра і драматургіі: У 3 т. / уклад., рэд. тэкстаў, уступ. арт. і камент. А. Сабалеўскага. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – Т. 1. – С. 114. – 444 с.
7. Янка Купала. Паўлінка [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : https://knihi.com/Janka_Kupala/Paulinka.html/. – Дата доступу : 20.03.2020.

Сун Чао

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ
КИТАЙСКОЙ АКРОБАТИКОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ФОРМЫ
«БАЙСИ ЦЗАЦЗИ»**

*Возникновение акробатической сценической
формы «байси цзацзи» в эпоху Хань стало
основой формирования традиционного
китайского акробатического театра.*

**FEATURES OF FORMATION OF THE STAGE FORM BY
TRADITIONAL CHINESE ACROBATICS «BAIXI ZAJI»**

The formation of the acrobatic stage form «Baixi Zaji» Theater created the basic structure for the development of traditional Chinese acrobatic theater.

Генезис китайского акробатического искусства прошел периоды зарождения, становления, формирования и развития. Древнекитайская акробатическая сценическая форма исполнения представлений претерпевала изменения в соответствии со спецификой акробатического искусства на различных этапах. Вслед за постепенным становлением акробатического искусства акробатическая сценическая форма представления стала более масштабной, представ на сцене в виде полноценного традиционного китайского акробатического театра.

В 202 г. до н. э., родоначальник династии Хань Лю Бан превратил страну в самую великую и богатую империю с момента ее существования. Дружественные отношения династии Хань с западными государствами стимулировали культурный обмен между западом и востоком. Завершенная система акробатического исполнительского искусства «байси цзацзи» зародилась именно в это время и получила повсеместное распространение в городах и селах. Многочисленные виды акробатического искусства были собраны в специализированном театральном здании – театре «байси», специализирующемся на показе представлений «байси цзацзи» на протяжении длительного периода от династии Хань до династии Тан.

В первобытном обществе вслед за формированием патриархального строя и частыми войнами между племенами начинают появляться социальные классы и возникает социальное расслоение. Качественные изменения социума привели к еще более частым военным конфликтам между племенами и одновременно стали важным стимулирующим фактором для формирования прототипа «байси цзацзи» – соревнований «цзюэдиси». Ожесточенные конфликты между племенами стимулировали усиленное развитие военного снаряжения, что привело к развитию древнего оружия и боевых техник, а также стало важным источником для множества приемов и техник в акробатическом искусстве. В древнем китайском даосском трактате «Весны и осени господина Люй – Войны» упоминается о том, что: «Чи Ю двинул войска на штурм Хуан-ди, но не для боя, а для развития вооружений». Под войсками Чи Ю здесь понимается самое известное сражение глубокой древности в китайской истории между императором Хуан-ди и колдуном Чи Ю. Это сражение стимулировало как быстрое развитие общества и помогло ускорить сплочение китайской нации, так и сыграло определяющую роль в формировании соревнований «цзюэдиси», а так же способствовало развитию художественного компонента в акробатическом сценическом искусстве.

Чтобы сохранить память об этом сражении, воскресить воинскую доблесть, воспеть подвиги и доблесть, старейшины родов восстанавливали сцены из жизни и сражений прошлого на сцене, чтобы внушить уважение и почтение к предкам. Артисты переодевались в костюмы, брали длинные мечи, подражая образу сражающегося Чи Ю. В эпоху Весны-Осени и Воюющих царств, вследствие большого числа участников представлений и их масштабного характера участники представлений восстанавливали картины сражения при помощи борьбы, состязаний и сложных трюков, что в древности получило название «цзюэдиси».

В 221 г. до н. э. Цинь Шихуан объединил Китай. Политическая стабильность, государственная мощь, мирная жизнь при династии Цинь стимулировали небывалое учащение культурного обмена. Слив искусства малых народностей, объединение техник и приемов привели к постепенному увеличению запросов правящего класса на развлечения. Представления «цзюэдиси» переняли элементы танца в форме придворных сценических представлений, но сделали больший упор на художественный и целостный характер представлений. Это означает, что акробатические представления «цзюэдиси» при династии Цинь уже стали формой исполнительского искусства. Ко времени прихода династии Западная Хань дизайн костюмов начал тяготеть к более изящным формам, подбор номеров стал более совершенным, темы – более свежими, техники и приемы – более разнообразными.

Помимо «цзюэдиси», на фресках в Ляояне («Гуляния по случаю богатого урожая», каменных барельефах в Сычуане «Гуляния и играшки», «Встреча гостей» и др. появляются сцены жонглирования шарами, мечами, игр с вазами, танцев с шелком, стоек на руках и многих других акробатических приемов. [3, с. 47]. Богатство акробатических образов, завершенная форма акробатических приемов создали уникальность визуального художественного очарования «цзюэдиси». Крупные музыкальные акробатические представления, метафорически демонстрирующие мощь страны, постепенно стали национальным опознавательным знаком и государственным символом правящего класса династии Хань в дипломатическом этикете при коммуникациях с западными государствами. В 139 г. до н. э. император Западной Хань У-ди направил посла Чжан Цяня на запад, и хотя этот шаг был направлен на заключение союза с западными странами для противостояния гуннам, но вместе с тем это также помогло установить отношения между Китаем и западными государствами, открыло древний «шелковый путь», значительно стимулировало экономический и культурный обмен между Китаем и Западом. Все это стало важным ключом к обогащению содержания «цзюэдиси» и этапом в формировании «байси цзацзи» в эпоху Восточной Хань.

При сильной династии в мощном государстве внешняя дипломатическая активность естественным образом становилась более активной, усиливается культурная жизнь и акробатическое искусство достигает расцвета. Частые контакты между Западной Хань и западными государствами оказали непосредственное влияние на слияние китайского и западного акробатического искусства. Это сыграло решающую роль в эволюции «цзюэдиси» в направлении «байси цзацзи».

Согласно историческим памятникам, в 108 г. до н. э. западное акробатическое искусство впервые проникло в Китай. В историческом трактате Западной Хань «Исторические записки» упоминается: вместе с послом Чжан Цянем на Центрально-Китайскую равнину пришли маги и фокусники из Древнего Рима, Парфии и других стран. Древний акробатический трюк «парфянская стойка на пяти столах» получил название благодаря искусству пластики, которым была известна древнее государство Парфия (нынешний Иран): акробаты ставили столы друг на друга и демонстрировали чудеса пластики в стойке на руках, что очень тесно связано с традиционной китайской акробатикой на стульях. Акробатическое искусство шапоглота и огнеглота при династии Западная Хань является известным видом иллюзионизма, пришедшим в Китай с запада из государства Паркан (нынешняя Ферганская долина). Исполнители заглатывали острые лезвия или помещали в рот горячие предметы, выплевывая языки пламени. Лазанье по шестам «дулу сюньтун» в эпоху Западной Хань стало одним из особенных номеров в акробатическом искусстве. Слово «дулу»

происходит от названия государства на месте нынешней Мьянмы. Исполнители могли быстро залезать на верхушку шеста, демонстрируя ловкость и проворство, а также могли ставить бамбуковые жерди на голову, живот, ладони. Письменные упоминания об этом искусстве относятся еще к эпохе Весны-Осени и Воюющих царств (VIII–III в. до н. э.). В ту эпоху между всеми государствами часто случались войны. Победившие в ознаменование победы ставили на месте битвы свое знамя, и солдаты отправляли самого шуплого по телосложению бойца, чтобы он вскарабкался по шесту и повесил флаг. Так и возникло акробатическое искусство «карликов с копьями». Фактически, лазанье по шесту в современном акробатическом искусстве происходит именно отсюда.

Проникновение в Китай иллюзионизма из западных регионов стало драгоценным опытом для древнего китайского искусства иллюзионизма и одновременно важной составной частью представлений «байси цзацзи», стимулировало формирование этого вида искусства. В сборнике фольклорных текстов эпохи Сун «Воспоминания о Восточной столице» упоминается: артисты эпохи Северная Сун зачастую могли взобраться на верхушку бамбукового шеста, глотали волчьи клыки и пламя. Из этого следует, что иллюзионизм в эпоху Северная Сун развивался на основе акробатического искусства «байси цзацзи» Западной Хань.

После заимствования искусства пластики и иллюзионизма из западных стран содержание «цзюэдиси» стало более богатым и наполненным различными эффектами. В трактате «Ханьский узурпатор Вэнь-ди» упоминается: «акробатические представления «байси» произошли из игрищ династий Цинь и Хань, где помимо акробатики также присутствовали хождение по канату, глотание ножей, хождение по огню, лазание по жерди и т. д.» За исключением этих представлений, переживавшая в то время расцвет акробатика также включала в себя стойки и сальто, жонглирование предметами, вольтижировку и дрессировку, кукольные представления. Большое разнообразие искусства в «байси цзацзи» стало необходимым условием формирования этих представлений.

Акробатическое искусство династии Хань испытало на себе влияние «цзюэдиси» доциньской эпохи, заимствовало художественную квинтэссенцию придворных танцев и заслужило глубокую симпатию дворцовой знати, став одной из важных церемоний встречи иностранных гостей. Впоследствии сочетание собственных художественных особенностей и западного иллюзионизма и прочих техник и искусств, в конечном счете, оформилось воедино в уникальную исполнительскую форму, вобравшую высокий уровень мастерства, завершенную композицию, разнообразные костюмы и декорации. Это и стало основой акробатического искусства, уникальной синтетической системой представлений «байси цзацзи» с ярко выраженными национальными чертами. Само слово «байси» становилось все более распространенным, и хотя в эпоху Восточной Хань оно имело хождение среди простого народа, но еще во время Западной Хань во дворце с его помощью было принято обозначать акробатическое искусство. В «Летописи деяний У-ди» сказано: «Весной в третий год правления императорская семья устроила представление «байси» в столичном городе, которое было видно и за триста верст» [2, с. 51]. Это свидетельствует о популярности «байси цзацзи» при династии Хань.

В эпоху Хань и Вэй акробатические представления вышли на довольно высокий уровень, появился специальный термин – «маси», вольтижировка, что демонстрирует важный статус «маси» в рамках представлений «байси цзацзи». Большое количество каменных барельефов с изображениями «маси», найденных при раскопках в провинциях Хэбэй и Шэньси, подтверждают это. В историческом трактате «Спор о соли и железе» династии Западная Хань также имеются записи о «вольтижировке и дрессировке тигров».

Поскольку искусства и техники, из которых состояли «байси цзацзи», отличались богатством и разнообразием, причем в них не было недостатка крупных и масштабных представлений (например, лазание по шестам, хождение по канату и т. д.), то для них было необходимо просторное сценическое пространство, чтобы удовлетворить потребности исполнителей номеров. Поэтому возникло специальную синтезированную сценическую форму, соответствующее запросам со стороны артистов «байси цзацзи» здание – театр «байси».

Во время правления ханьского императора У-ди во дворце Пинлэгуань в столичном Чанане было организовано представление «байси». Пинлэгуань был сценой и местом для постановок «байси цзюэдиси», куда император приглашал своих гостей. В «Книге поздней династии Хань» упоминается: «Император заложил в Пинлэгуань большую арену, а над ней воздвиг 12 разноцветных куполов высотой десять сажень. К северо-востоку находилась арена поменьше с куполом над ней после реконструкции, высотой девять сажень. Здесь могли поместиться несколько десятков тысяч всадников на лошадях. Под куполом восседал сын неба. Здесь устраивались игрища для приема иностранных гостей» [1, с. 10]. Как видно, по своим размерам эта площадка могла использоваться как для парадов, так и для представлений «байси». Специализированные сценические площадки для представлений «байси цзацзи» функционировали и в последующие эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий, вплоть до эпох Сун и Тан, когда они были трансформированы в такие сценические площадки как «вашэ» («瓦舍» – «дом с черепичной крышей», «дом для увеселений») и «гоу лань» («勾栏» – «балаган, шатёр для представлений»).

Список литературы:

1. Лю, Сюйчжоу Занимательные беседы о китайском театре / Сюйчжоу Лю. – Тяньцзинь : Вся литература и искусство, 2003. – 334 с. (刘徐州. 趣谈中国戏楼—天津: 百花文艺出版社, 2003. – 334 页)
2. Тань, Хуа История спорта / Хуа Тань – Пекин : Высшее образование, 2009. – 348 с. (谭华. 体育史—北京: 高等教育出版社, 2009. – 348 页)
3. Фу, Цифэн, Фу, Тэнлун История китайского акробатики / Цифэн Фу, Тэнлун Фу – Шанхай : Шанхайское народное издательство, 2014. – 305 с. (傅起凤,傅腾龙. 中国杂技史—上海: 上海人民出版社, 2014. – 305 页)

Цзя Вэй

РАЗВИТИЕ ИКОНОПИСИ В БЕЛАРУСИ

Zhia Wei

DEVELOPMENT OF ICON-PAINTING IN BELARUS

В данной статье рассматривается история белорусской иконописи, анализируются основные черты белорусских икон в разные периоды и причины их происхождения.

This article focuses on the history of Belarusian icon painting, analyzes the main features of Belarusian icon in different periods and reasons for their origin.