

исполняет роль разбойника, когда же он меняет повязку на красный парик, то его образ мгновенно превращается в чертенка. Когда же персонаж снимает парик и шкуру, слегка меняет наряд, то становится слугой [5, с. 58]. Это свидетельствует о том, что культура костюма начала играть весьма важную роль в создании образов в театральном искусстве «наньси».

В эпоху династий Сун и Цзинь формирование «цзацзюя» и «наньси» шло обособленно. Особенностью репертуара жанра «цзацзюя» был его комический характер, в нем отсутствовали сложные сюжеты, не было и много персонажей, поэтому к костюму предъявлялись соответствующие требования [11, с. 104]. Представления «наньси» – это народные пьесы, передававшие все своеобразие народной жизни, поэтому для него свойственны простота и разнообразие. Общими для жанров были фасоны народных костюмов, а их стиль и дизайн находились под влиянием конкретной эпохи.

Разнообразие театральных представлений в эпоху Юань (1271–1368) определили период расцвета китайского театра. Юаньский театр совмещал в себе как северный «цзацзюя», так и южный «наньси», но оба жанра шли по собственному пути развития [10, с. 203]. Вслед за проникновением политической и военной силы китайского Севера в южные регионы влияние северного «цзацзюя» стремительно расширилось на районы к югу от реки Янцзы, тогда как регион распространения жанра «наньси» был сконцентрирован вокруг Ханчжоу.

Происходивший из южных регионов «наньси» имел гораздо более широкую публику, одновременно смешение населения северных и южных регионов стимулировало культурный обмен между ними. Более того, Шэнь Хэфу создал метод «сочетания северного и южного», т.е. использовал общую театральную форму, объединившую северную и южную драму, в результате чего северная строгость и твердость вместе с южной изысканностью обогатили представления. Помимо того, по форме жанр «наньси» был более свободный, не скованный ограничениями северной драмы, и лучше подходил для адаптации произведений «цзацзюя».

И северная, и южная драмы пронизывали всю эпоху Юань. Театральный костюм заимствовался из народной жизни, а так как между двумя жанрами сложились отношения взаимовлияния, на него оказывал влияние театральный костюм эпох Сун и Цзинь, поэтому не целесообразно сравнивать костюмы северной и южной драмы. Вовлечение ученых эпохи в театральное творчество способствовало его расцвету, а благодаря широкому кругозору они смогли обратить внимание на важность культуры костюма. И как результат, стали появляться требования к костюму персонажей, что обусловило развитие театрального костюма вместе с театральной культурой в целом. Культура костюма в театральном искусстве эпохи Юань настолько разнообразна, что она заложила основу популярности китайского театрального костюма, которая пришла к нему при династиях Мин и Цин.

Список литературы:

1. 元杂剧的基本形式, 电子资源, 网址, 时间: 2017年8月, <https://zhidao.baidu.com/question/571499013.html> = Базовые формы юаньской драмы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.zhidao.baidu.com/question/571499013.html>. – Дата доступа : 12.08.2017.
2. 山西师范大学戏曲文物研究所:《宋金元戏曲文物论》, 山西人民出版社, 太原, 1987, 共147页 = Исследовательский институт памятников материальной культуры китайского национального театра Педагогического университета Шаньси Жэньминь чубаньшэ, 1987. – 147 с.
3. 黎国韬《宋杂剧演出形态转变考论》,《民族艺术》, 南宁市, 2009年03期, 51–59页 = Ли, Готао. Размышления об эволюции формы исполнения драмы «цзацзюя» при династиях Сун / Готао Ли. – Наньнин : Народное искусство. – 2009 – № 3. – С. 51–59.
4. 刘念兹:《戏曲文物论》, 中国戏剧出版社, 北京, 1986, 147页 = Лю, Нянцзы. Собрание исследований памятников материальной культуры китайского национального театра / Нянцзы Лю. – Пекин : изд-во Чжунго сицзюй чубаньшэ. – Пекин : 1986 – 147 с.
5. 宋俊华《中国古代戏剧服饰研究》, 广东高等教育出版社, 广州, 2011年, 共456页 = Сун, Цзюньхуа. Исследования древних китайских нарядов и украшений в театре / Цзюньхуа Сун. – Гуанчжоу : Высшее образование провинции Гуандун, 2011. – 457 с.
6. 脱脱等《辽史》列传, 第八十六卷, 中华书局, 北京, 1981年, 共358页 = Туй, Туй. История княжества Ляо, жизнеописание великих людей, свиток 86 / Туй Туй. – Пекин : Чжунхуа, 1981 – 358 с.
7. [宋]吴自牧《梦粱录》卷3“幸九亲王南班百官入内上寿赐宴”条《东京梦华录》(外四种), 文化艺术出版社, 北京, 1998, 137–193页 =
8. У, Цзыму. «Записки снов о зерне», Ч. 3. Статья «Первый министр, члены императорской фамилии и принцы крови, чиновничество входят во внутренние покои на праздничный пир», «Записки прекрасных снов о Восточной столице» / Цзыму У. – Пекин : Культура и искусство, 1998. – С. 137–193.
9. 景李虎:《宋金杂剧概论》, 广州: 广东高等教育出版社, 1996, 共278页 = Цзин, Лиху. Обзор «цзацзюя» эпох Сун и Цзинь / Лиху Цзин. – Гуанчжоу : изд-во Гуандун Гаодунцзяоюйчубаньшэ, 1996 – 278 с.
10. 章和《中国戏曲》, 文化艺术出版社, 北京, 1998, 共74页 = Чжан, Ихэ. Китайская драма «сицзой» / Ихэ Чжан. – Пекин : Культура и искусство, 1998 – 174 с.
11. 张夷·郭汉城《中国戏曲通论》, 中国戏剧出版社, 北京, 2010, 514页 = Чжан, Гэн. Введение в китайскую традиционную драму «сицзой» / Гэн Чжан, Ханьчэн Го. – Пекин : Китайский театр, 2010. – 514 с.
12. 周贻白《中国戏剧史长篇》, 人民文学出版社, 北京, 1960, 共662页 = Чжоу, Ибай. Первоначальная версия истории китайского театра / Ибай Чжоу. – Пекин : Народная литература, 1960. – 662 с.
13. 岳珂《程史》, 十三卷, 北京, 中华书局, 1981, 共561页 = Юэ, Кэ. История княжества Чэн, свиток 13 / Кэ Юэ. – Пекин : изд-во Чжунхуа, 1981. – 1561 с.
14. 南戏, 百度百科, 电子资源, 网址, 时间: 2017年10月9日 <https://baike.baidu.com/item/%E5%8D%97%E6%88%8F/1605203?fr=aladdin> = Южная драма «наньси» : энциклопедия Байду [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://baike.baidu.com/item/%E5%8D%97%E6%88%8F/1605203?fr=aladdin> – Дата доступа : 2017/10/09.

Татьяна Комлева

РОЛЬ КНИГИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

В статье раскрывается роль книги и ее воплощение в театральном искусстве. Книга характеризуется как основа театрального искусства, как важный атрибут для актера, как актер. Затрагиваются вопросы влияния новейших технологий на художественный образ книги.

THE ROLE OF BOOK IN THEATRICAL ART: TO THE ISSUE OF FORMATION

The article reveals the role of book and its embodiment in the theatrical art. Book is characterized as the basis of theatrical art, as an important attribute of the actor, as the actor itself. The questions of influence of the latest technologies on the artistic image of book are looked upon.

Становление и развитие книги с древнейших времен до настоящего времени раскрывает и определяет ее роль в культуре и искусстве. Презентация образа книги в синтетических видах искусства (театр, телевидение, кино и др.) позволяет «оживить» книгу, передать эмоциональное настроение и пробудить интерес к чтению и искусству в целом. Отражает ее уникальность, особенности формирования и развития книги как объекта искусства, расширяет представления о традиционных и современных подходах доведения информации о книге через искусство.

Одной из важнейших форм воплощения образа книги служат театральные постановки. Театр, как драматический, так и оперный, позволяет наиболее полно раскрыть художественный образ книги и донести его до зрителя. Еще древние мыслители заметили: «эстетические переживания очень отличаются от переживаний, вызванных повседневными житейскими заботами. Они несут в себе иное, более светлое настроение, в некотором роде, «очищенное» от этих забот» [2]. Непосредственное соприкосновение театрального искусства с другими видами искусства позволяет наиболее полно раскрыть их взаимосвязь и взаимовлияние. Книга, с помощью художественного слова, способствует созданию творческого замысла автора, в свою очередь театр, посредством своего искусства, позволяет раскрыть основную идею произведения.

Выразительным средством образа книги в театре являются: режиссерское и актерское мастерство, бутафория, декорации, музыкальное оформление и визуальное (образное) решение пространства, которые позволяют наиболее полно раскрыть художественное произведение, проследить взаимосвязь и взаимовлияние слова и образа. Интерпретация книги актером, режиссером (посредством живого общения, художественных образов, изобразительно-выразительных средств), придает слову эмоционально-эстетическую нагрузку, раскрывает великое художественное мастерство, передает основную идею и творческий замысел автора (режиссера), способствует культурному и духовно-нравственному обогащению. Образуется невидимая связь зрителя и образа книги на эмоциональном уровне, посредством которой происходит формирование и развитие духовного мира человека, осмысление базовых ценностей.

Образ книги в театре имеет несколько форм существования: как односоставное искусство (в виде сценария к драматическим произведениям), как предмет декоративно-изобразительного искусства, как важный атрибут для актера (позволяющий раскрыть его духовный мир), как самостоятельное художественное произведение (порой, выступая в роли актера). К примеру, в спектакле «Евгений Онегин» в постановке художественного руководителя театра имени Вахтангова Римаса Туминаса образ книги присутствует на протяжении всего представления. Это и самостоятельное художественное произведение (на столе в «уголке кабинета Онегина»), и главный атрибут Татьяны (характеризующий ее внутренний мир), и «образ актера», который придает смысловую нагрузку произведению и усиливает его эмоциональное ощущение. Образ книги «звучит» и в чувственно-нарастающей музыке Фаустаса Латенаса, на фоне балетных мизансцен, парящих на серебряных качелях девушек-невест, и забыто оставленных Онегиных книг [1].

Многие классические произведения легли в основу написания пьес для театральных постановок, содержание которых нашло воплощение посредством действий, чувств, переживаний, темперамента, и глубины мысли актеров. Текст, лежащий в основе театрального представления, придает художественному произведению новое звучание, поднимает важные и всегда актуальные проблемы бытия (историю, жизнь и самосознание народа), воплощает «литературное» слово в «сценическое», способствует созданию образно-пластического решения театральной постановки. Режиссер, раскрывая в визуализированных формах (художественных образах) основную идею автора, пытается не только максимально приблизить зрителя к сюжету, но и по-своему интерпретировать.

Для более глубокого понимания сценического образа актера книга нередко выступает в качестве главного атрибута, позволяя тем самым максимально полно раскрыть его духовный и нравственный мир, передать его мысли, чувства, переживания, делая его образ более выразительным и содержательным. Книга помогает «вжиться» актеру в роль, настроит зрителя на определенный художественный образ, вызвать конкретные ассоциации, подчеркнуть тем самым идейное содержание постановки. Например, в пьесе «Затюканный Апостол» в постановке народного артиста Беларуси Бориса Луценко книги (от пергамента до раритетных изданий) являются не только необходимым атрибутом для раскрытия характера главного героя, но и главным смысловым артефактом самого представления. Книга, применительно к конкретному спектаклю, может вносить дополнительные сведения о ее обладателе, к примеру: род занятий, вид деятельности, статус и положение в обществе, образ жизни. К примеру, в спектакле «Песнярь» режиссер Валентина Еренькова и драматург Василий Дранько-Майсюк, посредством образа книги создали «собирательный» образ-символ народного артиста Владимира Мулявина, который звучит и в стихах отечественных классиков (Янки Купалы, Якуба Коласа), и в песнях ансамбля «Песняры» [3]. Приобретая образно-метафорическую выразительность, книга выступает способом осмысления жизни.

Книга, выступая в роли актера, позволяет зрителю «в живую» встретиться с автором, передать основные мысли и эмоции, которые и легли в основу написания того или иного произведения. Обладая своеобразной энергетикой, «книга-актер» с эстетических позиций побуждает зрителя к действию (думать, чувствовать, переживать), вовлекает в незримый контакт на эмоциональном уровне. Вобрав режиссерский и авторский замысел, «книга-актер» приобретает символическое значение.

В связи с применением и использованием 3D моделирования и 3D анимации при разработке визуального (образного) решения пространства и постановки театрального представления, широкую популярность приобретает интерактивное присутствие образа книги: имитация шелеста страниц, изменение контраста цвета, размера и формы книги, с последующей трансформацией в пространственные скульптуры. К примеру, в новой постановке оперы «Дон Кихот» режиссера Янниса Коккоса, благодаря использованию новейших технологий, персонажи сходят к зрителю со страниц удивительно огромной книги. Книга одновременно и своеобразная сцена, на которой происходят основные действия представления, раскрывая основной сюжет произведения [5]. Необычный образ книги нашел свое воплощение в виде сцены в захватывающем представлении оперы «Бал-маскарад» Джузеппе Верди на озере Констанц в австрийском городе Брегенц [4]. Использование спецэффектов и трансформация сценических декораций визуализируют информационное пространство, способствуют эстетическо-образному восприятию книги в синтезе искусств.

Таким образом, несмотря на достаточное количество средств визуализации, книга по-прежнему остается аналоговым средством общения зрителя с автором. Образное восприятие книги, посредством театрализации, позволяет ей надолго оставаться в памяти, выступает аксиомой духовных ценностей. Способствует глубокому пониманию и осмыслению как театрального искусства в целом, так и драматического произведения в частности. Художественный образ книги побуждает зрителя на сотворчество, к вдумчивой рефлексии человеческого опыта, погружает в особое время и пространство.

Список литературы:

1. Евгений Онегин. Театр им. Вахтангова. Пресса о спектакле [Электронный ресурс] // Театральный зритель. – Режим доступа : http://www.smotr.ru/2012/2012_vah_onegin.htm. – Дата доступа : 22.03.2018.
2. Историческая подвижность предмета эстетики. История развития эстетики как науки. Стремление человека к красоте. Преemptственность эстетических знаний в истории [Электронный ресурс] // vuzlit.ru. – Режим доступа : http://www.vuzlit.ru/97945/istoricheskaya_podvizhnos_predmeta_estetiki_istoriya_razvitiya_estetiki_nauki_stremlenie_cheloveka_kra_sote. – Дата доступа : 18.03.2018.
3. Мартинович, Д. В театре имени Максима Горького в Минске на сцену вышли сразу три Мулявина [Электронный ресурс] / Д. Мартинович // Наша Нива. – Режим доступа : <http://www.nn.by>. – Дата доступа : 22.03.2018.
4. Опера «Бал-маскарад» Дж. Верди [Электронный ресурс] // newwoman.ru. – Режим доступа : http://www.newwoman.ru/opera_verdi.html. – Дата доступа : 26.03.2018.
5. Остров мечты – в подарок от Дон Кихота [Электронный ресурс] // Казанские истории. – Режим доступа : <http://www.history-kazan.ru/v-kurse-sobytij/vpechatleniya>. – Дата доступа : 26.03.2018.

Xiao Qian

ОСОБЕННОСТИ ЗДАНИЙ ДЛЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ТЕАТРА ТЕНЕЙ В КИТАЕ

Hao Qian

FEATURES OF BUILDINGS FOR THE SHADOW THEATER SHOWS IN CHINA

В статье рассматриваются здания для театра теней в Китае. Автор подробно анализирует театры в музее города Сюю провинции Шаньси.

The article examines the buildings for the Shadow theater in China. The author analyzes in details the theaters in the museum of Xiaoy City of Shanxi Province.

Театр теней – вид китайского национального театра, зародившийся в эпоху Тан (617–907 гг.). Представление создается исполнителем (кукловодом), который при помощи палочек и рук управляет сделанными из картона или кожи диких зверей куклами (барана, быка, осла, верблюда и других животных). На них особым образом направляется свет, чтобы куклы отбрасывали тени на полупрозрачный экран. Так создается представление.

Главное в таком представлении именно свет и тень, поэтому зачастую их организовывали в ночное время. Во время выступления применяли искусственное освещение, которое устанавливалось между кукловодами и ширмой. При нарушении этого принципа изображения на экране могли искажаться или же высвечивать силуэт актера, что в конечном итоге влияло на визуальный эффект от представления. В XX веке в театре теней использовали различные виды ламп: масляную (до 1950-х гг.), газовую (с 1960 г.), электрическую (с 1970 г.), лампу дневного света (с 1980 г.), точечный светильник-пржектор (с 1990-х гг.) [3, с. 158]. Из всех вышеперечисленных вариантов масляные лампы считались наиболее подходящими для театра теней, благодаря колыханию огня; она способна лучше оттенить силуэты и создать таинственную атмосферу.

Особое внимание в спектаклях акцентировалось на содержании представления, а не на внешней бутафории и атрибутике. Во время выступления актеры-кукловоды находились за ширмой; их пение и рассказы сопровождалось игрой на струнных и ударных музыкальных инструментах [1, с. 119]. Если в обычном театре артист взаимодействует с публикой напрямую, то в театре теней актер «общается» со зрителем посредством кукол, скрываясь за ширмой-экраном.

Сюжеты популярных рассказов зачастую были вульгарными, поэтому, чтобы не оскорблять духов, театр теней не был связан с храмом [2, с. 521]. Если же здание храма и театра находились в непосредственной близости друг от друга, театральное сооружение запрещено было размещать напротив входа в храм, чтобы не заслонять статую бога. Поэтому его смещали в сторону (вправо или влево) от храмовых дверей.

Первоначально для показа представлений театра теней строился временный навес в виде шатра. Под ним размещали стол с ширмой-экраном, который и являлся сценической конструкцией. Зрители размещались рядом, непосредственно перед теневой ширмой. Учитывая быстро растущий интерес к театру теней и, как следствие, увеличивающееся количество представлений, при династии Сун (960-1279 гг.) для данного театра стали организовывать постоянные места для показа спектаклей. Данный факт создал условия для формирования специализированной архитектуры для представлений театра теней.

В отличие от деревянных театров, предназначенных для драматических и музыкальных представлений, здания для театра теней в Древнем Китае строились из камня и кирпича.

Сцена была цельной, без разделения на фронтальную часть и кулисы, обычно квадратной формы и маленького размера (около 15 м²). Во время спектаклей ширма-экран открывалась, а после окончания закрывалась ставнями (или деревянной панелью), которые можно считать своеобразным занавесом. Они украшались резьбой, росписью и другими способами декора.

Экран-ширма – самая важная составляющая часть сцены, которую можно сравнить с киноэкраном. В зависимости от используемого материала, она могла быть бумажной или тканевой. Размер ширмы зависел от условий представления: чем больше кукол-персонажей и дополнительных элементов реквизита, тем крупнее теневой экран. Наиболее распространенный размер – 500×333 см. По обеим сторонам от ширмы существовали решетчатые проемы, сквозь которые кукловод наблюдал за зрителями [4, с. 500].

Одной из особенностей данной разновидности театральной архитектуры является отсутствие специально сконструированных мест для публики. Учитывая относительно небольшую величину сценической части данного театра, а