

дожде» (кит. 祈雨图) (у малых народностей Китая этот обычай сохранился по сей день). Например, у народности цян (кит. 羌族) провинции Сычуань есть танец «Цан Шань Ци Ю» (кит. «羌山祈雨»), у народности ва (кит. 佤族) – танец «Фен Ци Ю» (Традиция мольбы о дожде) (кит. «风祈雨»), у народности сиен (кит. 佤族) – групповой танец «Ци Ю» (Мольба о дожде) (кит. «祈雨») и т. д. Многие танцы в наше время восстановлены Центральным университетом национальностей, а их интерпретация связана с формами совершения обрядов и ритуалов.

Поскольку главным в первобытном обществе было коллективное начало, то и древние танцы были таковыми. В Гуанси (кит. 广西) на наскальных рисунках в р-не Хуашань обнаружено большое количество групповых танцевальных композиций с тотемными животными. В произведении «Два птенца» (кит. «两只鸟仔»), двое исполнителей имитируют повадки птиц [3, с. 101].

Многие танцевальные движения схожи с изображенными на наскальных рисунках образами птиц. Для первобытного общества характерен тотемизм, поэтому танцы являлись важным компонентом и выразительным средством тотемных обрядов. Среди наскальных рисунков автономного района народности Цаньюань-Ваского автономного округа провинции Юньнань (кит. 云南沧源佤族自治县) находятся изображения танцующих в замкнутом кольце из пяти человек (типичная кольцеобразная танцевальная форма). Исполнители одеты в разноцветное оперение, принимают различные танцевальные позиции, напоминающие «Танец птицы» (кит. 鸟舞). Сейчас, когда танцуют мужчины из народности Юньнаньских дайцев, по-прежнему сохраняется потребность в костюме из перьев. Можно отметить «Танец павлина» (кит. 孔雀舞), являющийся хореографической традицией, которая заимствована из наскальных рисунков. Другой образец тотемного танца – композиция, демонстрирующая движения лягушки (Гуанси р-н Хуашань). Поклоняться лягушке Ма Гуай (кит. 蚂拐舞) свойственно народности чжуан. Современные постановщики воссоздали народный танец «Танец Ма Гуай» (кит. 蚂拐舞), опираясь на следы наскальных рисунков и первобытные ритуалы.

Многие наскальные изображения связаны с образом женщины, который создавался при помощи пластики и особого танцевального рисунка. Например, композиция, обнаруженная в живописной местности Кандзя Шимендзы («Каменные ворота семейства Кан») (кит. 康家石门子景区) Синьцзян-Уйгурского автономного округа (кит. 新疆维吾尔自治区), является типичным образцом «танца поиска пары» (кит. 生殖崇拜舞). Археолог Ван Бинхуа (王炳华, 1935 – гг. 新疆) утверждает, что «здешние наскальные рисунки не только предоставили нам доступ к пониманию образов почти всех танцев первобытного общества и восполнили пробел в изучении танцев северных территорий Синьцзяна, но и обеспечили новым имеющим вес материалом для исследования первобытных танцев» [5, с. 18].

Танец служил одним из важных средств общения людей, а также способом передачи информации. И это были целые повести, рассказывающие, например, о сценах охоты (распространенных сюжетах как в Китае, так и в других регионах мира). Так, в танцах первобытных людей просматривается своего рода танец-имитация «звериная охота» («звероподобный танец» (кит. 拟兽舞 и даже «охотничий танец» (кит. 狩猎舞)). В первой группе наскальных рисунков 14-ого географического пункта области Денкоу Внутренней Монголии (кит. 内蒙古磴口县) есть рисунок охотничьего танца, на котором сверху изображен охотник, тело откинута, обе ноги согнуты вперед, левая рука натягивает тетиву, а правая держит лук [4, с. 29]. В другом месте есть еще одна картина группового танца. Согласно исследованиям, это танцевальное представление коллективной охоты.

«Амурский орел поймал лебедя» (кит. 海青拿天鹅) – это не только традиционный танец монгольского народа, но также и прекрасное произведение «звероподобного танца». В монгольском танце марш (кит. 顺拐) и бег вперед мелкими шагами (кит. 小碎步向前跑) (одно из основных движений монгольского танца) – все имитирует амурского орла. Кроме того, движения рук в танце не только плавны и энергичны, но и сами украшены в соответствии с орлиным тотемом. В сольном танце «Легенда о резвящемся орле» (кит. «舞鹰的传说») сочетаются движения «мягких» рук и вибрирующих плеч в гармонично следующем друг за другом порядке. Это своего рода пример современного народного танца, переданного поколениям благодаря наскальным рисункам. Кроме того, обнаруженные в разных регионах барельефы, гончарные изделия, а также произведения мелкой пластики, посвященные танцам, – все это доказывает существование «звероподобного танца». Характерным примером является «Танец креветки», представленный на гончарном горшке из могилы Хуньюань (кит. 浑源汉墓) провинции Шаньси [1, с. 18].

Танец в наскальной живописи явился одним из древнейших проявлений народного творчества. Представленный в разнообразных формах, прежде всего, ритуальной и обрядовой, а также групповой, парной и сольной, танец постепенно приобрел значение самостоятельного искусства.

#### Список литературы:

1. 张娇娇《原始舞蹈微探》赤峰学院学报, 2017年6月第17至20页. = Чжан, Чэнчэн. Первобытный танец / Чэнчэн Чжан // Колледж Чифэн. – 2017. – № 6. – С. 17–20.
2. 刘少辉《论原始舞蹈在我国民俗舞蹈艺术中的历史遗存》宁波大学学报, 2005年6月第119至121页. = Лю, Шаохуэй. На исторических реликвиях первобытного танца в китайском народном искусстве / Шаохуэй Лю // Ун-т Нинбо. – 2005. – № 6. – С. 119–21.
3. 李韵葳《先秦少数民族岩画舞蹈形态及利用》戏剧之家, 2015年9月第170页, = Ли, Юнвэй. Танцевальные узоры и использование наскальных рисунков в меньшинстве пред-Цинь / Юнвэй Ли // Сицзюй чжи цзя. – 2015. – № 9. – С. 170.
4. 刘亦群《从史前岩画看中国原始舞蹈的艺术特征》西安文理学院学报, 2007年5月第29至31页. = Лю, Икун. Художественные особенности китайских первобытных танцев в доисторических наскальных рисунках / Икун Лю // Сианьский ун-т искусств. – 2007. – № 5. – С. 29–31.
5. 纪兰慰《中国少数民族舞蹈史》中央民族大学, 2016年9月共496页. = Ди, Вылань. История танца национальных меньшинств Китая / Вылань Ди // Центральный ун-т национальностей. – 2016. – № 9. – С. 496.

**Юрый Барадзін**

**АКТУАЛЬНЫЯ ПЫТАННІ РЭЦЭПЦЫІ БЕЛАРУСКАЙ І  
ПОЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЭПОХІ РЭЧЫ ПАСПАЛІТАЙ**

*У артыкуле раскрываюцца агульныя рысы беларускай і польскай культуры, якія зарадзіліся ў часы Рэчы Паспалітай і працягвалі развіццё ў XIX стагоддзі, адлюстроўваючыся ў творах польскіх, а таксама беларускіх пісьменнікаў: Генрыка Сянкевіча, Адама Міцкевіча і інш.*

## RECEPTION CURRENT ISSUES BELARUSIAN AND POLISH CULTURE OF THE ERA OF RZECZPOSPOLITA

*The article describes the general features of the Belarusian and Polish culture, which originated during the Commonwealth and continued development in the XIX century, reflected in the works of Polish and Belarusian writers: Henryk Sienkiewicz, Mickiewicz and others.*

Развіццё, суадносіны і параўнанне беларускай і польскай культуры – гэта вельмі важная і актуальная тэма для беларускай гісторыі на сённяшні дзень. У канцы XII ст. беларусы стварылі магутную дзяржаву, канстытуцыйную манархію з традыцыймі грамады – Вялікае княства Літоўскае. Затым, у 1569 г. у Польшчы была заснавана шляхецкая дзяржава-Рэспубліка – Карона Польская. Разам, Карона і ВКЛ заснавалі мацнейшую ў Еўропе дзяржаву – Рэч Паспалітую абодвух народаў. Рэч Паспалітая, у склад якой уваходзілі Карона Польская і Вялікае княства Літоўскае – гэта Сярэдняя Еўропа. Нездарма, у сучасным польскім мысленні, такія польскія аўтары як Юзаф Мацкевіч, Чэслаў Мілаш ставяць перад чытачом пытанне «быць або ня быць сярэднеўрапейцам» [1]? Бо, менавіта, Сярэдняя Еўропа – прыклад супрацьстаяння дэспатызму, прымусу, здзекам і непрызнання тыраніі, пагроза якой стагоддзямі надвісала з Захаду і Усходу.

Беларускую і польскую культуру аб'ядноўвае агульнае гістарычнае мінулае. Напрыклад, перамогі над мацнейшымі ворагамі Рэчы Паспалітай абодвух народаў: разгром Тэўтонскага Ордэна крыжаносцаў падчас Грунвальдскай бітвы ў 1410 г., спыненне агрэсіі з боку Масковіі і іншых ворагаў Усходу пад кіраўніцтвам гетмана Канстанціна Астрожскага ў 1514 г., перамога над турэцка-асманскімі войскамі пад кіраваннем гетмана Яна Караля Хадкевіча падчас Сечы пад Хоцінам ў 1621 г. Аднак, на лёс Рэчы Паспалітай абодвух народаў вельмі негатыўна паўплывала польская і ліцвінская магнатэрыя, закон «Liberum Veto», у якім адзін чалавек мог сваім адказам вырашаць увесь лёс Рэчы Паспалітай, і грамадзянскія сутычкі паміж прадстаўнікамі польскай шляхты.

У другой палове XVII ст. узнік ваенны і палітычны канфлікт паміж Рэччу Паспалітай і ўкраінскім казацтвам, які пачаўся з 1648-га года як «паўстанне Багдана Хмяльніцкага», у выніку чаго змагары за агульную справу і абаронцы бацькаўшчыны ад турэцка-асманскага нашествия, сталі ворагамі. Вайна паміж Рэччу Паспалітай і ўкраінскім казацтвам працягвалася амаль да канца 18га стагоддзя, і вырашыла лёс народаў Сярэдняй Еўропы, спыніла існаванне Кароны Польскай і Вялікага княства Літоўскага ў выніку трох падзелаў Рэчы Паспалітай: 1772, 1793 і 1795 гг. Трагедыю ўкраінскага і польскага народаў выразна бачыць і падкрэслівае аўтар трылогіі «Агнём і мячом», «Патоп» і «Пан Валадыёўскі» – Генрык Сянкевіч. Паглыбляючыся ў XVII ст., пісьменнік адчуў, што нянавісць атруціла сэрцы і розум народаў Сярэдняй Еўропы, і што парушаецца братэрскае адзінства паміж сярэднеўрапейцамі.

Генрык Сянкевіч заслужана лічыцца як беларускім, так і польскім пісьменнікам. Творы напісаны ягоным пяром на польскай мове. У сэрцы адчуваў сваю прыналежнасць да Польшчы і Беларусі (ліцвінаў). Асноўная тэма яго твораў – гераічны эпос Рэчы Паспалітай абодвух народаў. У творах і раманах ён імкнецца апэтызаваць спадчыну Вялікага княства Літоўскага і Кароны Польскай, на змену яким прыйшло самадзяржаўе з царскай Расіі. Трэба адзначыць, што адна з галоўных мэтаў Сянкевіча – ня толькі падмацаванне сэрцаў польскіх і беларускіх (ліцвінскіх), а таксама, натхненне Польшчы і Беларусі на агульнае змаганне за свабоду і вызваленне ад маскоўскага царызму. Не менш значную ролю ў беларускай і польскай культуры адыграў паэт-ліцвін Адам Міцкевіч, які таксама ў сваіх вершах і творах выхаваў у сэрцах сярэднеўрапейцаў патрыятычныя пачуцці, любоў да сваёй краіны, Радзімы і бацькаўшчыны, любоў да роднай мовы і агульная барацьба за свабоду народаў Сярэдняй Еўропы, якія пасля заканчэння існавання Рэчы Паспалітай і Вялікага княства Літоўскага ўвайшлі ў склад Расійскай імперыі.

У самыя цяжкія і крытычныя сітуацыі, калі Аўстрыя, Прусія і Расійская імперыя набывалі магутнасць і сілу, беларускі і польскі народ прымалі ўдзел у трох паўстаннях: 1794 г. (паўстанне, яким кіраваў Тадэвуш Касцюшка, і якое было перад апошнім – трэцім падзелам Рэчы Паспалітай), лістападаўскае паўстанне 1830–1831 гг., і студзеньскае паўстанне 1863–1864 гг. (якім кіравалі Кастусь Каліноўскі, Валерый Урублеўскі, Зыгмунт Серакоўскі, Рамуальд Траугут) і г.д. Героі трох паўстанняў супраць царскага рэжыму заслужана прызнаныя нацыянальнымі героямі Беларусі, Польшчы і Літвы.

У апошнім лісце «з-пад шыбеніцы» Кастусь Каліноўскі падкрэслівае, што польская справа ў паўстанні – гэта і беларуская справа, паколькі іх аб'ядноўвала агульная мэта – вызваленне ад імперскага прыгнёту, царскага дэспатызму і тыраніі, вяртанне і адраджэнне дэмакратычных традыцый ВКЛ і Кароны Польскай, якія замяніла царская самадзяржаўная манархія [2]. На студзеньскае паўстанне 1863 г., таксама натхнілі творы беларускіх і польскіх літаратараў – Генрыка Сянкевіча і Адама Міцкевіча, якія жылі ў час акупацыі, калі Беларусь і Польшча былі пазбаўленыя дзяржаўнасці, самастойнасці і незалежнасці [3,4]. Беларуская і польская культура ўзніклі не на пустым месцы. Творы старажытна-грэцкіх пісьменнікаў і гісторыкаў, такіх як Гамер і Герадот, патрыятызм Гектара і траянцаў у Іліядзе, а затым гераізм цара Леаніда і трохста спартанцаў сталі прыкладам для польскіх і ліцвінскіх патрыётаў. Нездарма, Генрык Сянкевіч параўноўваў герояў трылогіі з траянскім Гектарам і спартанскім Леанідам, сярод якіх вылучаліся Ян Скіштэўскі, Анджэй Кміціц і Міхал Валадыёўскі. Невыдкова польскія і ліцвінскія героі-змагары назвалі князёў літоўскіх, гетманаў і правядыроў – польскім і ліцвінскім Гектарам або Леанідам.

Традыцыі ВКЛ і Рэчы Паспалітай жывуць у беларускай культуры і ў беларускім фальклору, што пераканаўча паказана на прыкладзе медыеваль-гурта «Стары Ольса», які ачалае Зміцер Сасноўскі. У музыцы «Старой Ольсы» выконваюцца рыцарскія маршы ВКЛ на розных аўтэнтчных інструментах: дуда, флейта, бубны, рыцарскія барабаны, і г.д. Гучаць народныя песні з сярэднявечнага фальклору, прысвечаныя стутуту ВКЛ, канцлеру ВКЛ – Льву Сапегу, гетману Канстанціну Астрожскаму, князю Вітаўту. Музычны матэрыял «Старой Ольсы» не раз прысвячаецца каралям польскім і вялікім князям літоўскім. Захаваныя ў кампазіцыях «Старой Ольсы» і традыцыі Рэчы Паспалітай, сярод кампазіцый, выконваюцца народныя песні і на польскай мове, напрыклад: «Песнь монаршэ вечнэму» . Такім чынам, можна адзначыць, што гурт «Стары Ольса» мае дачыненне да беларускай і польскай культуры, з гісторыяй Рэчы Паспалітай абодвух народаў.

У XX ст. Чэслаў Мілаш і Юзаф Мацкевіч, будучы пісьменнікамі польскага паходжання, шмат пісалі пра Беларусь, і захавалі вернасць літвінізму, паставіўшы пры гэтым пытанне перад чытачом «ці магчымыя братэрскае адзінства і дружба народаў, калі Рэч Паспалітая будзе адным народам?». Перажыўшы горкія часы сталінскага ярма, другую сусветную вайну, асудзіўшы палітыку Рэжымаўскай мірнай дамовы 1921 г. і польскіх бюракратаў «пілсудчыкаў», Чэслаў Мілаш і Юзаф Мацкевіч засталіся адданымі ідэі Сярэдняй Еўропы, часткай якой былі Рэч Паспалітая і Вялікае княства Літоўскае. Невыпадкова іх думкі і філасофскае мысленне ўваходзяць у польскі навуковы зборнік з перакладам на беларускую мову, назва якога з актуальным пытаннем да польскага і беларускага народаў: «Быць або ня быць сярэднеўрапейцам?».

### Спис літературы:

1. Быць (або ня быць) сярэднеўрапейцам. Сучаснае польскае мысленне. Мн.: Энцыклапедыкс, 2000. – 472 с.
2. Чаропка, В. / Герои паўстання 1863 года. – Мн.: Харвест, 2016. – 336 с.
3. Ogniem i mieczem / Henryk Sienkiewicz. – М.: Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968. – 449 с.
4. Міцкевіч, А. / Выбраныя творы. – Мн.: Беларускі кнігазбор, 2003. – 640 с.

*Хао Цянь*

#### ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ТРАДИЦИЙ НА ТРАНСФОРМАЦИЮ АРХИТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНОГО РЕШЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА КИТАЯ

*В статье рассматриваются два современных кукольных театра Китая – Китайский театр кукол и Кукольный театр Цюаньчжоу в провинции Фуцзянь. В их архитектурно-декоративных особенностях выявляется влияние европейских художественных традиций.*

*Hao Qian*

#### THE INFLUENCE OF EUROPEAN TRADITIONS ON THE TRANSFORMATION OF ARCHITECTURAL AND DECORATIVE SOLUTIONS OF THE MODERN PUPPET THEATER OF CHINA

*The article discusses two modern puppet theaters in China – the Chinese Puppet Theater and the Quanzhou Puppet Theater in Fujian Province. In their architectural and decorative features revealed the influence of European artistic traditions.*

В конце XIX века в национальную художественную культуру Китая проникают европейские традиции, которые проявляются на разных уровнях – темы и сюжеты произведений искусства, средства выразительности, техники и материалы создания, художественно-стилистические приемы и т.д. На протяжении XX века происходило взаимодействие китайских и европейских традиций, которые привело к модернизации и трансформации национальной художественной практики Китая. Литература и театр, живопись и графика, архитектура и декоративно-прикладное искусство Поднебесной претерпело изменения в разной степени глубины и впитывании европейской традиции.

Яркая модернизация проявилась в театральной архитектуре Китая, которая началась уже в конце XIX века, а к началу XXI привела к появлению уникальных произведений искусства, заслуживающих особого внимания искусствоведов. При этом в сфере кукольного театра наблюдаются наименьшее практическое внедрение современных приемов трансформации, касающихся архитектурно-декоративного решения зданий для постановок. Причина, на наш взгляд, состоит в сохранении традиционности кукольного театра как вида искусства, которое, соответственно, влечет за собой неторопливое движение в развитии театральной архитектуры для кукольных представлений.

В период с конца XX – XXI века в Китае было построено всего два новых кукольных театра: Китайский театр кукол (1995) и Кукольный театр Цюаньчжоу в провинции Фуцзянь (2015). Построенный и введенный в эксплуатацию в 1995 году Китайский театр кукол в городе Пекине, который также называют «кукольным замком», – это профессиональный театр, специализирующийся на кукольных представлениях. В театре демонстрируют китайские и иностранные кукольные представления, песенные и танцевальные номера, театральные миниатюры, традиционные китайские оперы, цирковое искусство, а также кинофильмы. С момента открытия художественная труппа театра поставила семь программ, среди которых традиционные номера «Переполох в Небесных чертогах» (2006), «Радостный праздник» (2011), современные иностранные постановки для детей «Русалка» (2005), «Приключения Пинокио: история деревянной куклы» (2013) и др. [3].

Именно сказочный репертуар повлиял на визуальное решение театрального здания. Экстерьер театра исполнен в стилистике европейского замкового зодчества с налетом сказочности: башня донжон с зубчатым окончанием стены, арочные входы под треугольными порталами выкрашены в яркие цвета – розовый, желтый, красный, что имитирует детскую анимацию, а также витражные полуциркульные окна над входом в здание. На стенах здания, крыше, окнах и дверях размещаются различные мультипликационные мотивы – фигуры персонажей (Пинокио, Датуо эрцзы (Сын большой головы), Ялинжэнь (штангист), Вэйсяю (Улыбающийся мальчик), по-разному написанные иероглифы «кукла», разноцветные дозорные башенки, будто взятые из яркой рисованной анимации Уолда Диснея. Подобное визуальное решение архитектуры создает атмосферу радости, удивительных мечтаний, ярких детских впечатлений, настраивая зрителей на предстоящее представление, пробуждая фантазию и интерес, что абсолютно органично с наполненностью кукольного театра.

Здание театра площадью в 5000 м<sup>2</sup> имеет два зала: большая сцена и сцена для молодых артистов (т.н. «экспериментальная сцена»). Большая сцена расположена на первом этаже. Она выстроена по европейским принципам: прямоугольная сцена с просцениумом с обеих сторон, конусообразная форма зрительного зала с изменяющейся высотой пола. Яркое цветовое решение экстерьера продолжается в колористическом оформлении интерьера. Просцениум раскрашен в цвет синего неба с облаками, публичное пространство решено в трех цветах: желтые стены с красным фартуком и желтые кресла с красной обивкой переключаются с цветом занавеса, а мягкое синее покрытие пола – с оформлением просцениума. Сцена для молодых артистов расположена на втором этаже и занимает площадь около 150 м<sup>2</sup> на 90 зрительных мест. Пространство для публики имеет квадратную форму. На зеленом потолке размещены большие оранжевые звезды, а на стенах – красочные барельефы с изображением персонажей из мультфильмов. Колористическое исполнение сидений также весьма яркое: деревянный каркас выкрашен в оранжевый цвет, а обивка – в красный (для передних рядов) и синий (для задних кресел). Сцена занимает достаточно маленькое пространство, поскольку предназначена для небольшого количества исполнителей. В зависимости от типа представления, сцена может закрывать экраном (например, для демонстрации кинофильмов или мультипликации). В Китайском кукольном театре регулярно демонстрируются китайские классические кукольные представления для сохранения национальных традиций в области данного вида театрального искусства.

Кукольный театр городского округа Цюаньчжоу в провинции Фуцзянь был построен в 2015 году как национальный образец марионеточного театра. Марионетки из Цюаньчжоу известны по всему Китаю, поэтому данный округ – Цюаньчжоу – также называют «родиной кукол». В течение шестидесяти лет театр марионеток из Цюаньчжоу ценой неустанных усилий из местного театрального жанра трансформировался в визитную карточку целой провинции и даже страны, превратившись в один из лучших кукольных театров мира. До того, как был построен Большой кукольный театр в Цюаньчжоу, представления давались и репетировались в старом театре, принадлежавшем театральной труппе кукольного театра в Цюаньчжоу. Он представлял собой традиционную китайскую сцену, существовавшую на протяжении династических эпох: деревянная выступающая сцена, обрамленная колоннами с золотистыми