

Для сложных сцен сначала изготавливались тщательно продуманные основания, на которые крепились навесы; занавес, отделявший активную зону кукловода, фиксировался на крыше. Деревянная кукольная сцена строилась высотой около 120 см и шириной около 140 см. Ее резной декор в виде растительного орнамента и мифологических сценков был выполнен весьма искусно. Поверхность сцены покрывалась сусальным золотом. Конструктивно сцена делилась на три части: верхнюю (крыша, или потолок), среднюю («цветной экран» – место для представления), нижнюю (цокольное основание). Крыша покрывалась деревянной черепицей, на которой изображались тотемы (дракон и феникс, птицы и звери, цветы и травы). В центральной части крыши размещалась доска, на которой обозначалось название театральной труппы. В тыльной стороне средней части сцены находились три дверцы (в ширме), что напоминало конструкцию обычного театра с занавесами на дверях.

Место для представлений разделялось на два яруса: верхний («небо») и нижний («земля»). В некоторых представлениях верхний ярус символизировал мир сказки, куда «попадали» герои представления. На ширме верхнего яруса и обрамляющих его колоннах были изображения благожелательных символов (рыбы, птицы, цветы и т. д.), выполненные в виде раскрашенной деревянной резьбы. В целом вся сцена представляла собой гармоничное сочетание практичности и декоративности [3, с. 82–86].

В кукольных представлениях на воде использовались специальные куклы и особое сценическое пространство. Оно делилось на три зоны: помещение для актеров, сцена и зрительный зал. Сцена и зрительный зал находились под открытым небом, а помещение для актеров было закрытого типа, которое также служило для управления куклами.

Оно располагалось в задней части сцены в воде и соответствовало ширине сценической площадки. В помещении для артистов устанавливались три большие бамбуковые шторы в качестве своеобразного занавеса. С его помощью закрывали сцену от публики, из-за него «выходили» куклы.

Сцена как зона показа представления размещалась непосредственно в воде. Такие сцены обычно располагались в монастырских прудах или в специально созданных водоемах. Начиная приблизительно с 1930 года, начали изготавливать жестяные водные резервуары длиной 3 м и шириной 3 м, с толщиной слоя обкладки около 0,4 м. С двух сторон сцены размещались неподвижные деревянные куклы и флажтоки, или два ряда кукол. По обеим сторонам сцены устанавливались флажтоки высотой, идентичной высоте помещения для актеров, которые также отделяли зону показа представления. В прудах монтировались три рельсовые колеи, которые служили для смены декораций. Зона показа представления находилась на расстоянии 2,3 м от помещения для актеров. Места для зрителей размещались уровнем выше водной площадки, по трем ее сторонам, для более удобного восприятия представления.

Декор кукольного театра на воде был в двух вариантах: украшения на занавесах (традиционная благожелательная символика) и резные украшения на крыше, которая венчала пространство для актеров [2, с. 32]. Стоит отметить, что архитектурно-декоративное решение крыши было схоже с оформлением традиционных театральных зданий Древнего Китая (крыша с двумя козырьками и загнутыми вверх углами; диагональное размещение скульптурных изображений символических героев на ребрах крыши).

Таким образом, архитектура и декор китайских театральных сооружений для кукольного театра обладает своей спецификой. Конструктивное решение зависело от использования определенных видов кукол (марионетки, куклы на деревянной трости, куклы на руку и др.), от количества кукловодов, участвующих в спектакле, а также от применения специфического пространства для представления, например, в виде водоема. При этом декоративное убранство кукольных театров имеет много общего – резные украшения, узоры на занавесах, скульптура на ребрах крыши на мифологическую тематику и традиционные благожелательные символы.

Список литературы:

1. Тун, Юнь. Искусство китайского кукольного театра / Тун Юнь, Сунь Синь. Аньхой: Информационно-издательский центр «Шидай», 2013. – 141 с.
2. Чжан, Гуанцзи. Китайский народный театр / Чжан Гуанцзи. – Аньхой: Хуаншаньшусэ, 2013. – 136 с.
3. Чжэн, Лейин. Форма традиционной чжанчжоуской сцены для кукол на руку / Чжэн Лейин // Журнал университета Джимим (философия и социальные науки). – Вып. 12 – № 1. – Фучзянь, 2009. – С. 82–86.

Лю Чуаньхан

МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПЕРВЫЕ ГОДЫ ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ (1949–1956)

Liu Chuanhang

MODEL OF ART EDUCATION IN THE FIRST YEARS OF THE FORMATION OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA (1949–1956)

Автор статьи утверждает, что создание модели художественного образования в современном Китае было основано на преобразовании художественных образовательных учреждений, существовавших до периода КНР, а также на опыте советского художественного образования.

The creation of a model of art education was based on the transformation of art educational institutions that existed before the PRC period, as well as on the experience of Soviet art education.

Министерство образования Китайской Народной Республики прежде всего приняло в свое ведение и реформировало художественные учебные заведения, ранее находившиеся под управлением Национального правительства, перед этим взяв контроль над государственными учебными заведениями, а затем в октябре 1950 г. – учреждения образования, получавшие финансирование из-за рубежа. Наконец, в 1952 г. все частные высшие учебные заведения были преобразованы в государственные. Основа художественного образования была заложена путем преобразования и установления контроля над

изначально имеющимися учреждениями образования. Во-вторых, в то время в связи с ростом заимствования опыта у Советского Союза в Китае то же самое наблюдалось и в сфере образования: в конечном итоге оно получило развитие на основе советской модели художественного образования. Основными проявлениями изучения модели советского художественного образования являются: «установление административно-управленческой системы в соответствии с советской системой художественного образования; внедрение советской системы художественного преподавания и обучения; перестройка институтов и факультетов в соответствии с советской системой высшего образования» [2, с. 99–102].

1.10.1951 г. на основе знакомства с формой обучения в СССР Государственный совет разработал и опубликовал «Постановление о реформировании системы образования», в котором указывается продолжительность обучения на каждом этапе. Например, продолжительность обучения на этапе начального образования составляет 5 лет, в качестве нормы для начала обучения устанавливался возраст в 7 полных лет. Среднее образование подразделялось на начальные (первой ступени) и старшие классы средней школы, а также педагогические училища с периодом обучения 3–4 года. Высшее образование – это педагогические и многопрофильные университеты, специализированные учебные заведения с периодом обучения от 3 до 5 лет. Срок обучения в специальных учебных заведениях от 2 до 3 лет, в аспирантуре от 2 до 3 лет.

Что касается художественного образования в начальных и средних школах, то его форма обучения включает уроки искусства (музыка, живопись) и внеклассных занятий. В начальной школе внутренние уроки искусства (музыка, изобразительное искусство) 2 урока в неделю для 1–3 классов и 1 урок в неделю для 4–5 классов. В начальных классах средней школы уроки музыки и изобразительного искусства проводят один раз в неделю. Однако в первые дни основания Китайской Народной Республики возникли следующие проблемы в организации учебных программ по искусству в начальных и средних школах: 1) руководители школ уделяли мало внимания дисциплинам по художественному образованию; 2) отсутствие учителей и учебного оборудования; 3) низкий уровень квалификации учителей. Повышение профессионального уровня учителей и улучшение учебной среды стали наиболее важными задачами в то время. Для внеклассных практических занятий в школах создавались хоровые коллективы, музыкальные группы и группы по созданию стенгазет. В связи с большой нагрузкой учащихся и недостаточного внимания со стороны руководителей школ внеклассные практические занятия не могли перейти в разряд регулярного обучения [4, с. 126–127].

Что касается среднего педагогического художественного образования, то в первые дни основания Китайской Народной Республики количество учащихся в художественных педагогических училищах не могло соответствовать количеству требуемых учителей в начальных и средних школах по всей стране. В связи с этим Министерство образования заимствовало опыт советской системы в области художественного образования для проведения ряда академических корректировок. Так, с 1951 по 1952 гг. число училищ с педагогическим образованием в стране удвоилось, в то же время появилось большое количество краткосрочных курсов подготовки учителей, чтобы удовлетворить потребности в рабочих кадрах для художественного образования в начальных и средних школах. К концу 1955 г. в стране насчитывалось 515 средних педагогических училищ, а также был значительно улучшен профессиональный уровень учителей и учебного оснащения.

Что касается высшего педагогического художественного образования, то в первые дни основания Китайской Народной Республики ему придавалось большое значение и считалось, что «высшее педагогическое образование является основой строительства национального образования» [3, с. 76–77]. С этой целью центральное правительство также выпустило документ «Поручения по улучшению и развитию высшего педагогического образования», способствовавшего развитию педагогического образования высшей ступени. Министерство образования адаптировало высшие педагогические учебные заведения согласно опыту высшего педагогического образования в СССР. По состоянию на 1955 г. в 16 высших педагогических учебных заведениях были созданы музыкальные и художественные факультеты.

Что касается художественного образования в специализированных художественных колледжах и университетах, то в 1952 г. Министерство образования обнародовало «План перестройки институтов и факультетов в высших государственных учебных заведениях» в соответствии с моделью организации факультетов в высших учебных заведениях в Советском Союзе. Данный документ излагал основные положения по регулированию и организации факультетов и институтов, подчеркивал необходимость подготовки большого числа специалистов и др. По состоянию на 1953 г. в стране было создано 14 отраслевых художественных институтов, основано несколько специализированных театральных училищ, институтов изобразительного искусства, консерваторий, сформирована начальная система профессиональных институтов художеств.

Наряду с этим, некоторые учебные заведения в то время также отправляли выдающихся учителей в Советский Союз для изучения музыки, живописи, драмы и т. д. По словам преподавателя факультета изобразительных искусств столичного педагогического университета Ван Гои, в 1956 г. она была отправлена для обучения в СССР, чтобы также изучить опыт и методы, применяемые для художественного образования в советский период, через классные занятия, посещение художественных галерей и открытых уроков в начальных и средних школах.

Что касается театрального образования, то в начале основания Китайской Народной Республики в 1949 г. Народное правительство на разных территориях, с одной стороны, взяло под контроль старые образовательные учреждения китайского национального театра. Например, Северо-восточное народное правительство приняло частные театральные студии китайской оперы, и на этой основе была создана Северо-восточная драматическая экспериментальная школа. С другой стороны, правительство начало организовывать учебные курсы для артистов традиционной китайской музыкальной драмы. Например, в 1949 г. в Шанхае и Пекине были организованы учебные занятия для актеров пекинской оперы и театральных жанров местных опер, благодаря которым артисты театра смогли повысить не только свой профессиональный уровень, но и свою политическую осведомленность.

В 1951 г. была создана Академия традиционной китайской оперы, которую возглавил Мэй Ланьфан (1894–1961). В этот период задачей данного заведения было адаптировать старые сценарии, пьесы и драматические произведения, старые актерские составы и старый строй театрального образования в целом в соответствии с советской моделью художественного образования для того, чтобы отвечать требованиям развития социализма в Новом Китае [1, с. 105–106].

В соответствии с установками Академии традиционной китайской оперы, местные оперные школы активно реализовали руководящие принципы и политику реформирования традиционной оперы и развивали образовательную отрасль китайского национального театра. После реформирования национальной системы художественного образования в 1951 г. театральное (среднее) образование впервые было включено в национальное образование. В целом, с 1949 по 1956 гг. в стране появилась 31 театральная школа, новое театральное образование в Китае с нуля постепенно пришло к нормализации [5, с. 336–337].

В то же время в различных частях страны проводилось обучение взрослых мастерству китайской оперы, а в разных местах проводились мастер-классы, семинары для артистов, актерские курсы для обеспечения краткосрочной профессиональной подготовки различными способами. Некоторые выдающиеся учащиеся из молодежи местных оперных школ были отправлены в Пекин для прохождения курса обучения с такими выдающимися артистами пекинской оперы, как Мэй Ланьфан, Чэн Яньцю, Чан Сяньюй в качестве наставников. После прохождения обучения и достижения высокого положения в мире искусства эти учащиеся становились важными фигурами в преобразовании местных театральных жанров оперы, а также закладывали основу для продвижения дальнейшего развития искусства китайской оперы. По всей стране в промышленных и горнодобывающих предприятиях, фермерских хозяйствах и технических училищах в свободное от работы время проводились любительские классы для людей, имеющих интерес к китайской опере, что в определенной степени смягчало вопрос с нехваткой резервных кадров для театральной деятельности.

В первые дни основания Китайской Народной Республики модель художественного образования СССР использовалась в качестве ориентира для преобразования учреждений художественного образования, созданных до основания Китайской Народной Республики, и урегулирования их структуры. После нескольких лет развития была официально создана модель художественного образования, адаптированная к развитию Нового Китая, которая первоначально заложила основу и структуру художественного образования в Китае и обеспечила условия для развития художественных талантов в стране.

Список литературы:

1. Серова, С. Китайский театр и традиционное китайское общество / С. Серова. – М, 1990. – 276 с.
2. 雷家骏. 艺术教育 / 雷家骏. – 北京: 北京大学出版社, – 2007年. – 162页. = Лэй, Цзяцзюнь. Художественное образование / Цзяцзюнь Лэй. – Пекин: Издательство пекинского университета, 2007. – 162 с.
3. 王宏健. 中国艺术教育 / 王宏健. – 北京: 文艺出版社, – 2001年. – 128页. = Ван, Хунцзянь. Китайское художественное образование / Хунцзянь Ван. – Пекин: Издательство литературы и искусства, 2001. – 128 с.
4. 王世斌. 中小学艺术教育 / 王世斌. – 济南: 济南大学出版社, – 2012年. – 202页. = Ван, Шибинь. Художественное образование в школе / Шибинь Ван. – Цзинань: Издательство цзинаньского университета, 2012. – 202 с.
5. 叶长海. 中国戏剧史 / 叶长海. – 北京: 中国戏剧出版社, – 2005年. – 473页. = Е, Чанхай. История китайского театра / Чанхай Е. – Пекин: Издательство китайского театра, 2005. – 473 с.

Цюй Люинлэй

ТРАДИЦИИ ДАОСИЗМА В ПАРТИТУРЕ ЦВЕТА АНИМАЦИОННОГО ФИЛЬМА «ХРАНИТЕЛЬ ВЕТРА»

Qu Liuyinglei

TRADITIONS OF DAOISM IN THE COLOR OF THE ANIMATED FILM «KEEPER OF THE WIND»

Статья анализирует, каким образом партитура цвета анимационного фильма «Хранитель ветра» сочетает в себе традиции даосской культуры и новаторство режиссера.

The color score of the animated film «Keeper of the wind» combines the traditions of Taoist culture and the director's innovation.

Китайская анимация в настоящее время претерпевает беспрецедентную трансформацию: появляется все большее количество фильмов, одновременно адресованных и взрослой, и детской аудитории; развитие цифровых технологий способствует росту популярности китайской анимации. Наследие пяти тысяч лет истории традиционного искусства в сочетании с языком анимации позволили создать новаторские произведения, наполненные и духом национальной культуры, и современным ее видением. Это можно с уверенностью сказать об анимационном фильме «Хранитель ветра», который, как подчеркивает Чэнь Чжунлян, «с детальной полнотой отражает национальную культуру» [1, с.129].

«Хранитель ветра» – фантастический анимационный фильм, снятый режиссером Лю Ко и вышедший в прокат в 2018 году. Картина рассказывает о юноше по имени Лан Мин, с детства лишенном зрения. С малых лет ему приходилось терпеть многочисленные насмешки и издевки, однако, несмотря на это, он верит, что является одним из героев Ся Лань, спасителей человечества. Внезапно пробуждаются злые силы, приходит в ярость пожирающий людей демон Таота. В разгар катастрофы, оставшись без близких, Лан Мин осознал силу, превосходящую мощь пяти элементов, – силу ветра, которая поможет усмирить свирепое чудовище.

Режиссер Лю Ко почитает даосскую культуру, ее учение о пяти элементах, Инь и Ян. Это во многом определило режиссерскую интерпретацию сюжета. В фильме используется много оттенков синего для того, чтобы показать ветер, сделать его видимой, осязаемой силой. Прозрение Лан Мина – это также сцена **единства человека и природы**, вернее, если следовать определению Гуань Сыпина, ситуация, «когда **человек следует земным законам, земля стремится к небесным, небо следует дао и дао следует природе**» [2, с. 26]. Небо и земля, Инь и Ян образуют пару, пять стихий порождают восемь сторон света, небесные тела непостоянны, а ветер является источником всех перемен.