

Сун Чао

## НАЦИОНАЛЬНЫЙ КИТАЙСКИЙ АКРОБАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Sun Chao

## NATIONAL CHINESE ACROBATIC THEATER: HISTORICAL ASPECT

*История китайского акробатического театра насчитывает более двух тысяч лет. Он соединяет в себе лучшие достижения национальной музыки, танца, театрализованного представления, цирка.*

*The history of Chinese acrobatics has more than four thousand years. It took over the best achievements of other types of art: music, dance, circus, theatrical performance.*

Акробатика, акробатические трюки, акробатическое мастерство развивались на протяжении всей долгой истории Китая и стали профессиональным и многосторонним видом искусства, которое отражало многообразие форм духовной культурной жизни народа и стало ключом к пониманию устремлений китайского народа.

Эта самобытная форма искусства представляет собой серии выполняемых акробатами очень сложных движений, в том числе: джиу-джитсу, акробатические трюки на велосипеде, искусство звукоподражания, мастерство обращения с шестом, удерживание предметов на голове, жонглирование ногами, танец льва, хождение по канату и многое другое.

История китайской акробатики насчитывает более 4000 лет, и ее возникновение может быть прослежено со времени первобытного общества [1, с. 11]. Акробатика отличается от других форм исполнительского искусства, и на первоначальном этапе истории она была важным навыком выживания для адаптации к изменяющимся природным условиям.

В первобытном обществе люди для выживания должны были собирать фрукты и охотиться на диких животных; чтобы строить дома, они собирали древесину и камни; чтобы получать источники пищи и предметы первой необходимости, нужно было постоянно бегать, прыгать, карабкаться, кувиркаться, плясать (жестикულიровать) и метать камни. В этом процессе адаптации человека к окружающему миру и вырабатывались акробатические навыки. Появление акробатики не только опередило все другие формы представлений, но и породило новые виды сценического искусства, такие как бурлеск (фарс), искусство иллюзии (магия, фокусы), цирк, боевые искусства и др.

Вслед за непрерывным развитием человеческой цивилизации акробатическое искусство также пережило процесс эволюции, выйдя из народа и придя в императорский дворец, а затем из дворца вновь вернувшись в гущу народной жизни. [1, с. 12]. Оно переняло самые лучшие достижения других видов искусства: музыки, танца, театрализованного представления, сплавляя в своем котле традиции совершенно разных этнических групп; всё это привело к тому, что богатство содержания акробатического искусства стало более разнообразным, а его формы постоянно сменяли одна другую.

С момента появления и до наших дней акробатическое искусство настойчиво сохраняет свою жизненную силу. Эволюция и распространение акробатики оказали непосредственное воздействие на трансформацию сценических подмостков, на которых проходили акробатические выступления. Акробатический театр является важным источником информации об акробатических представлениях, а также частью повседневной жизни народа, который восхищается искусством акробатических трюков не только в крытых помещениях, но и на открытых площадках.

В своем развитии китайский акробатический театр прошел эволюцию, аналогичную длительному ходу истории, – от незатейливых уличных выступлений до ярких и реалистичных представлений актёров с богатым и эклектичным репертуаром. История китайского акробатического театра насчитывает более двух тысяч лет, самые ранние сведения о нем относятся к периодам династий Хань (206 г. до н.э.–220 г. н.э.) и Тан (618–907 гг. н.э.). Наименования акробатических театров различны на разных этапах истории древнего Китая. Например, в эпоху династии Хань акробатический театр носил название «看棚» (кань пэн – «бутафорский павильон», «зрелище под навесом»), в эпоху династий Суй и Тан – название «戏场» (си чан – «театр, сцена») и «乐棚» (юепэн – «навес для представлений»), во времена династии Сун – «瓦舍» (вашэ – «дом с черепичной крышей», «дом для увеселений») и «勾栏» (гоу лань – «балаган, шатёр для представлений»), в эпоху Цин переименованные в «宫廷剧场» (гун тин цю чан – «дворцовый театр, театр императорского двора») и «民间茶园» (миньцзянчаюань – «народный эстрадный театр»). Последовательная смена этих площадок для акробатических представлений минувших эпох заложила важную основу для формирования современных акробатических театров.

Согласно древнекитайским историческим источникам, выступления акробатов происходили в гуще народа (в деревнях и в городах), в монастырях, во дворцах, при этом представления для народа и во дворцах считались наиболее важными. Возникшие при храмах и монастырях, акробатические представления в большинстве своем содержали в себе религиозные просьбы, молитвы о благословении, обращенные к небесам (богам); артисты играли роли различных богов, святых и небожителей (бессмертных), они двигались на ходулях, словно ступая по облакам, и таким образом удовлетворяли психологическую потребность простонародья в справедливом вознаграждении и утешении.

Первоначально акробатическое искусство жило в народе очень активной жизнью, оно было результатом роста населения и процветания городов в древнем феодальном обществе. Благодаря тому, что в города стекалось большое количество людей, начало быстро расти как класс городское население, которое оказало большое влияние на развитие культуры и искусства [2, с. 168]. На каждый важный праздник народные массы спонтанно собирались в группы не только чтобы отпраздновать его, но и потому, что такие собрания означали место для представления и получения прибыли тем, кто обладал разнообразными навыками. Актёры для выступления сооружали сцену под навесом, а зрители стояли вокруг сцены. Такие крупномасштабные зрелища представляли собой важную форму акробатических представлений в феодальном обществе. Проникнув во дворец, искусство акробатических трюков вошло в себя всё лучшее от придворных танцев под музыку и приобрело благосклонность императорского двора, а также постепенно получило статус придворного искусства и стало развлекательной частью официального церемониала приёма иностранных дипломатических представителей.

Площадки для проведения акробатических представлений также расширились вслед за развитием акробатического искусства простонародного развлечения до придворного элегантно представлении способствовали дальнейшему совершенствованию народной акробатики. Однако в XIV–XVII вв., в эпоху династий Мин (1368–1644) и Цин (1616–1911) наступил мрачный период консерватизма, реакционного феодального правления; общественные нравы пришли в упадок особенно после Опиумной войны 1840 г. Господствующий класс видел в акробатических трюках несерьёзное развлечение, не соответствующее запросам культурного общества, поэтому придворная акробатика постепенно пришла в упадок.

Несмотря на то, что после Опиумной войны происходил взаимный обмен между китайским и иностранным искусством, а европейские цирки впервые посетили Китай в начале XIX в., чтобы позаимствовать опыт у китайских акробатов, ничего нового в классический репертуар китайской акробатики они внести не смогли. Хотя акробатическое искусство развивалось в этот период медленно, тем не менее это также способствовало постепенной его трансформации и переходу к современной акробатике.

Во второй половине XX века акробатическое искусство и акробатический театр Китая снова оказались на подъеме благодаря совместным усилиям и творческим поискам нескольких поколений акробатов; в особенности с момента образования Нового Китая, когда в каждой провинции были организованы акробатические труппы, в каждом большом городе создан свой акробатический театр, такие как: Пекинские акробатические театры Тяньцзяо и Чаоян, акробатический театр Гуанчжоу, акробатическая труппа Уцао провинции Хэбэй, акробатическая труппа провинции Хэнань и другие. Эта масштабная волна возрождения акробатики, вновь начавшаяся в Китае в период политики реформ и открытости, теперь продвигается по всему миру.

Китайское акробатическое искусство постоянно совершенствуется на основе углубленного изучения и систематизации классических произведений литературы, повышения сложности и новаторства в постановках акробатических трюков, и снова занимает прочное положение на международной акробатической сцене.

#### Список литературы:

1. Хуэй, Ван Акробатика / Ван Хуэй. – Хэфэй : Издательство Хуаншаня, 2015. –116 с. =王慧.杂技–合肥：黄山书社,2015. – 116页.
2. Цифэн, Фу, Тенлун, Фу История акробатики Китая / Фу Цифэн, Фу Тенлун. – Шанхай : Народное издательство Шанхай, 2014. – 305 с. =傅起凤,傅腾龙.中国杂技史, 2014. – 305页.

*Мария Писарчик*

#### АРХИТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНОЕ РЕШЕНИЕ ТЕАТРА ЛА СКАЛА В КОНТЕКСТЕ ЕГО ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ

*Maria Pisarchik*

#### ARCHITECTURAL AND DECORATIVE SOLUTION OF THE LA SCALA THEATER IN THE CONTEXT OF ITS HISTORICAL RECONSTRUCTION

*В статье рассматривается реконструкция театра Ла Скала, которая происходила в контексте художественно-стилевой эволюции театральной архитектуры Западной Европы. Анализируется структура и принципы исторического развития всего театрального комплекса.*

*The article deals with the reconstruction of the La Scala Theater, which took place in the context of the artistic and stylistic evolution of the theater architecture of Western Europe. The structure and principles of the historical development of the entire theatrical complex are analyzed.*

Реконструкция театральных сооружений является постоянным и неизбежным спутником эксплуатации этих сооружений во всех странах. В разное время, в разные эпохи существовали разные цели реконструкций, одной из них была реконструкция и восстановление театра после пожара. С течением времени менялись задачи перестройки театрально-зрелищных сооружений. До сих пор эксплуатируются отдельные здания, построенные в XVIII веке. Одним из таких является оперный театр Ла Скала в Милане. Данное исследование, главным образом, направлено на изучение архитектурно-стилевой эволюции театрального сооружения, его исторических условий появления, развития и изменения по причине его реконструкций в XX и XXI веке, также анализируются архитектурно-декоративные приемы, повлиявшие на качество оптического и звукового поля данного театра.

Изучая литературу об истории Ла Скала, мы обнаружили, что информация о данном оперном театре, чаще всего встречается в контексте творческой деятельности великих композиторов, вокалистов, танцоров, балетмейстеров и дирижеров. В своем исследовании мы обращаемся к менее изученной части истории театра Ла Скала – архитектурно-декоративному решению в контексте исторической реконструкции, что является актуальным в современном искусствоведении.

Данный театр появился после пожара 1776 года, в котором сгорел королевский театр, считавшийся главным в городе. Для нового театра было выбрано место полуразрушенной церкви Санта-Мария делла Скала. Название церкви произошло от представительницы рода правителей Вероны по фамилии Скала (Скалигер) – Беатриче делла Скала. Название церкви стало прототипом названия театра. В 1776 году началось стремительное возведение нового театра по распоряжению австрийской императрицы Марии-Терезии, которая пророчески сказала: «Возводится новый театр, судьба которого – затмить славу знаменитейших театров Италии»[1, с 16].

Строительством театра руководил итальянский архитектор – Джузеппе Пьермарини (1734–1808). В композиции внешнего фасада театра просматривается опора на классику и античную ордерную систему, которой свойственны вертикальные опоры-колонны, возвышающиеся на верхней ступени. Наблюдается черта древнеримских храмов – воздвижение на высокой платформе с широкой лестницей и массивными колоннами. Также применена присущая стилю неоклассицизма строгость пропорций, прямолинейность, минимизация декора и утонченная цветовая гамма (золотой, серебряный, белый цвет) [3]. Для качественной акустики была найдена особая форма, в виде усеченного эллипса или подковы, впоследствии ее стали называть «итальянской» кривой [2, с 58]. Со строительством этого театра утвердился итальянский тип зрительного зала в виде многоярусной подковы с перегородками между ложами[1, с. 15].

Благодаря своей форме в виде неправильного овала и огромному количеству деталей в лепнине архитектору удалось создать идеальное акустическое пространство. Широкое раскрытие портала, боковые части которого соединены с барьерами лож, также способствовало качеству акустики. Важным фактором стало и то, что зрительный зал окружен обслуживающими помещениями, что создало хорошую звукоизоляцию. Сцена в проекте Пьермарини имела небольшие размеры. В партере первоначально не было кресел, их заменяли складные и передвижные стулья. Это место было предназначено для оркестра, т.е. оркестровая яма фактически отсутствовала до 1907 году, до тех пор оркестр сидел практически в партере, за невысоким барьером, на уровне зрителей. Появлением оркестровой ямы театр обязан пришедшим туда в 1898 году дирижеру Аргуто Тосканини (1867–1957). При нем, помимо оркестровой ямы, театр получил освещение. Также важным элементом художественного оформления стал занавес. Подобно Вагнеровскому театру в Байройте, в Ла Скала занавес стал раздвигаться в стороны, а не подниматься вверх, чтобы зритель, придя на спектакль, перестал видеть ноги артистов, а потом лица.

Вторым рождением Ла Скала считают 1946 год, когда произошла его реконструкция под руководством инженера Луи Секки. Главная задача Секки была быстро восстановить театр в том виде, в каком его запомнили в довоенное время. В 1955 году была