

В 1924 г. Хун Шэнь успешно адаптировал пьесу Уайльда «Веер леди Уиндермир», которая сразу стала знаменательной пьесой периода «Движения 4 мая». Был создан полноценный режиссерский план и сформирована интегрированная и модернизированная драматическая система.

При написании пьес авторы перестали связывать сюжеты в жанре реализма с текущими социальными проблемами, которые легко могли быть исправлены со временем, а сосредотачивали внимание на хороших и плохих чертах человеческого характера. Хун Шэнь сознательно изменил название пьесы на «Веер молодой госпожи», чтобы не перевести, а адаптировать», т.е. при создании пьесы изменить только названия местности и имена людей, а также повседневные заботы, сохранив при этом сюжет и дух произведения, чтобы оно стало пригодным для показа.

В следующем году Хун Шэнь адаптировал пьесу Джеймса Мэтью Барри «Дорогой Брут», переименовав ее во «Второй сон», и произведение Ибсена «Кукольный дом», назвав его «Семья марионеток», для члена Шанхайского театрального общества Гайшэ Оуян Юйцяня. Иные члены театрального сообщества тоже прибегали к такому способу, например, Ван Юю создал пьесу «Брызги крови» на основе произведения Сарду «Родина!», произведение Сюй Баньмэя «Фабрикант» также является адаптацией одноименной японской пьесы. Пьесы Гу Чжунъи «Мышь покрыта мехом» и «Мэй Лосян» созданы на основе адаптации произведений Голсуорси «Нечестная игра» и «Короткий путь» Юджина К., пьеса Цзин Хуа «Женщина-адвокат» — перевод известной пьесы Шекспира «Венецианский купец», произведение Ху Епиня «Духи и люди должны» представляет собой частичную адаптацию «Кукольного дома».

Адаптированные переводы не ограничивались драматическими произведениями, использовались также другие классические мировые произведения других жанров. Например, созданная на основе романа японского писателя Наруто Ашика «Менее умелый» пьеса Сюй Баньмэя «Отец», написанное Ли Левэнем по известному рассказу О'Генри «Дары волхвов» произведение «Бедная супружеская пара», адаптированное Чжао Цзиншэнем произведение Андерсена «Дикие лебеди» под названием «Лебедь».

Благодаря таким способам изучения мирового театрального опыта, китайскому драматическому театру удалось избавиться от однообразности и банальности модернизированной драмы. Он вступил на путь превращения в сформированный современный вид театрального искусства. Активная китаизация зарубежной драматургии внесла вклад в ознакомление публики с драмой и поиск подходящего Китаю собственного театрального стиля.

Сразу после появления драмы в Китае заимствование стало средством для быстрого развития театра и неизбежным этапом в его становлении. За показом различных сторон жизни на сцене на начальном этапе становления китайского драматического театра скрывалась открытость художественных кругов Китая иностранной культуре. Это было стремление к самоанализу, смелость в данном деле, активное восприятие лучших черт мировой художественной культуры и драматургии. Ее последовательная и достаточно активная китаизация позволила китайскому драматическому театру стать важной частью общества, его жизни и национальной культуры.

#### Список литературы:

1. Stanislavskiy. Compilation of compositions by K.S. Stanislavskiy. – Beijing : Chinese film press, 1979. – PP. 72-73.
2. Venetsianova M. A. Essentials of acting system designed by K.S. Stanislavskiy. – Beijing : Chinese film press, 1990. – P. 278.

**Чжао Мэнсинь**

#### СПЕЦИФИКА КИТАЙСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА ДИНАСТИЙ СУН И ЮАНЬ

*В данной статье автор рассматривает художественные особенности китайского театрального костюма династий Сун и Юань (960–1368). В период, когда театральное искусство Китая делало первые шаги на пути к формированию, развивался и театральный костюм. Возникновение новых видов представлений (сунский и юаньский «цзацзюй», «наньси») и их популярность обусловили развитие как театрального искусства в целом, так и сценического костюма.*

**Zhao Mengxin**

#### SPECIFICITY OF THE CHINESE THEATER COSTUME OF SUN AND YUAN DYNASTYS

*In this article, the author examines the artistic characteristics of the Chinese theater costume of the Song and Yuan dynasties (960–1368). At the time when theatrical art of China was taking the first steps towards the formation, the theater costume developed. The emergence of new types of representations (the Sung and the Yuan «tzatszuy», «nansi») and their popularity conditioned the development of both theatrical art in general and the stage costume.*

Костюм в китайском театре как одна из важнейших деталей национального театрального искусства постепенно эволюционировал вслед за развитием самого театра. Истоки китайского театрального костюма восходят к традиционной народной одежде, в то же время с развитием китайского театра костюм претерпевал изменения, и отмечалась его стилизация. В результате постепенного совершенствования китайскими театральными деятелями в XII веке была сформирована профессиональная система сценического искусства. В эпоху династии Сун и Юань (960–1368) возникает новый вид театральных представлений сунский «цзацзюй» и юаньский «цзацзюй». Получивший широкое распространение в период Северной династии Сун, цзацзюй был не менее популярен и в последующую эпоху династии Юань (1271–1368), поэтому целесообразно проследить эволюцию театрального костюма в это время.

Китайское театральное искусство постепенно делало первые шаги на пути к формированию и постепенному совершенствованию. Во времена династии Сун (960–1279) сформировалось два новых вида драмы: «цзацзой» и «наньси». Известный литератор и каллиграф эпохи Северная Сун (960–1127) Хуан Шаньгу (Хуан Тинцзянь) (1045–1105) мог при помощи исполнения драмы «цзацзой» создавать аллегории, обсуждать вопросы композиции стихосложения, что свидетельствует о времени становления представления [1]. Преимущественно цзацзой отражал городскую жизнь, унаследовав традиции военной драмы «цаньцзюньси» эпохи Тан, а также вобрав в себя особенности народных песен-сказов, ярмарочных аттракционов, военного искусства, в результате чего была сформирована новая форма песенно-танцевального представления [3, с. 52].

Если называть цзацзой комической репризой, унаследованной от представлений «цаньцзюньси», то драма «наньси» представляет собой песенно-танцевальное представление южных регионов. Драма «наньси» также известна как «сивэнь», а поскольку местом ее формирования была Юнцзя (область к юго-востоку от Взньчжоу), то она также известна как «сицхой из Юнцзя». Из-за условий формирования, региона и прочих причин форма исполнения этого жанра отличается от цзацзой, поэтому его называли «наньси» – «южной драмой».

Форма исполнения сунского цзацзой была весьма разнообразной и гибкой, она сумела приблизиться к завершенной театральной форме. В целом представление можно было разделить на три части: первая называлась «яньдуань» – вступление, открывающее представление, в котором исполнялись не очень связанные с основной драмой эпизоды; вторая, «чжэньцзюйдунь», следовала за вступлением и представляла сюжетный эпизод цзацзой с правильной постановкой. Третья часть «саньдуань», в которой в качестве финала исполнялись различные цирковые и прочие трюки. Название эта часть получила от слова «сань» – «смешанный». Поскольку основанное кочевыми племенами чжурчженей царство Цзинь (1115–1234) разбило династию Сун, столица была перенесена в Линьань (современный Ханчжоу), сунский же цзацзой попал в северные земли и стал называться «цзиньский юаньбэнь» (в его формах и костюмах не произошло серьезных изменений) [8, с. 27].

В третьем свитке «Записок снов о зерне» (автор У Цзыму, одно из 20 произведений знакомит с обликом города Линьань в эпоху Южной Сун) говорится, что представления на императорских приемах предшествовали пиры с различными видами цзацзой с сольной игрой на музыкальных инструментах, танцами, сольным пением и прочими номерами [8, с. 140]. Постепенно были созданы условия для обогащения данной формы представления достижениями различных видов искусства. В народной среде цзацзой часто исполнялся вместе с «цуцзой» (предшественником футбола), хождением по канату, обезьяньими сценками «хоуси».

В эпоху династий Сун и Цзинь (960–1279) костюм драмы цзацзой уже сформировался, причем в нем существовало четкое разделение на виды, например: «гуаньфу» – костюм чиновника, «жуфу» – костюм конфуцианского ученого или образованного человека, «даошифу» – костюм даоса и т.д. При помощи различных костюмов воплощались определенные роли. Например, в «Истории Ляо. Биографии Ню Вэньшу» имеется упоминание о дворцовом представлении цзацзой («История Ляо» написана при династии Юань, состоит из 116 свитков, включая 30 свитков основных записей, 36 свитков заметок, 8 свитков таблиц, 45 свитков жизнеописаний, 1 свитка глоссария), которое точно описывает содержание представления: «Актеры в костюмах даосов пытались сделать жаровню для перегонки лекарств из земли» [6, с. 37]. Здесь дается точное название костюма – «даосский», что сразу определяет персонажей. В «Истории Чэн» Юэ Кэ (записки о Китае времени династии Сун), составлены в эпоху Южной Сун автором Юэ Кэ (1183–1234) сказано: «Однажды несколько человек в костюмах чиновников гуляла, называя себя последователями Конфуция», – здесь приведено название костюма – «костюм чиновника», а одевшие его лица названы последователями Конфуция [12, с. 59].

Когда актеры облачались в костюмы, разграничивающие типовые роли, это позволяло зрителям с первого взгляда понять социальное положение персонажа. Костюм сунского «цзацзой» состоял из «хуньго» (诨裹 – вид головного платка, преимущественно квадратный, надевался всеми артистами в цзацзюе), «путоу» (幘头 (или «чжэньшаньцзинь» – мягкий убор с заломленным верхом, «жуаньго» (软裹 – мягкий тюлевый платок).

Мужские головные уборы эпохи Сун в основном были представлены «путоу», который в это время уже полностью отделился от формы платка и стал видом шапки. Сунский «путоу» разделялся на множество различных видов: цзюйцзюе путоу, цзюацзюе путоу, чаотянь путоу, шуньфэн путоу и т.д. Цзюйцзюе путоу представлял собой тюрбан, два конца которого подворачивались вверх, а цзюацзюе путоу – тюрбан, два конца которого перекрещивались сзади в форме креста. Чаотянь путоу – головной убор с прямо заданными непересекающимися концами. У шуньфэн путоу оба конца наклоняются по бокам, создавая баланс.

Все фасоны костюма происходили из повседневной жизни. Даже украшения «цзаньхуа» в головном уборе «путоу» (появились в поздний период династии Южная Сун украшения из золота, серебра или шелка в виде цветов, которыми император награждал чиновников) являются достоверным свидетельством народных обычаев украшать головные уборы и платки. Можно сказать, что сун-цзиньский цзацзой и его костюм находился под влиянием повседневного быта и одежды, а также начал стремиться к декоративности [2, с. 20]. Немногочисленные варианты театрального костюма в сун-цзиньском «цзацзюе» были прототипами, а фасоны костюмов проектировались в соответствии с ситуацией. Упоминаний же о конкретных фасонах костюма в письменных источниках крайне мало. Поэтому костюм артистов сунского «цзацзюе» постоянно изменялся в зависимости от роли, но в основном эти изменения происходили в пределах головных уборов.

Драма «наньси» является одной из ранних форм китайского театра [13]. В эпоху династий Сун и Цзинь «наньси» была еще довольно грубой в художественном плане, но уже заложила некоторые базовые особенности театра. Во-первых, выразительные методы, сочетавшие пение, декламацию и движения для раскрытия завершенного сюжета. Повествование находилось на главном месте в постановке, причем требовалось наличие зачина и кульминации, соблюдение причинно-следственных связей, однако объем содержания не ограничивался, что делало весьма удобным отражение социальной жизни. Во-вторых, основным материалом для пьес были народные песни, допускалось введение стихотворных жанров «цы» и «цюй» при условии согласованности. Происходило соединение декламации и пения, что образовало смешанную форму исполнения. В-третьих, сценические движения в «наньси» были танцевальными [9, с. 12].

В 1920 году исследователь Э Гунчо обнаружил в Лондоне утерянный свиток № 13991 из «Энциклопедии Юнлэ» [4, с. 50], в котором содержались три пьесы. «Чжан Се, победивший на экзаменах» является единственной полностью уцелевшей пьесой «наньси». В произведении есть эпизод, где актеру необходимо последовательно исполнить три роли: разбойника, чертенка и слуги. Когда актер надевает тигровую шкуру и повязку из шкуры тигра (преимущественно носили военные), он

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47页 = Исследовательский институт памятников материальной культуры национального театра Педагогического университета Шаньси. Обзор памятников материальной культуры китайского национального театра эпох Сун, Цзинь, Юань. – Тайюань : изд-во 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 =
3. 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.
8. 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.
9. 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.
10. 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.
11. 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.
12. 岳珂《程氏》, 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.
13. 南戏, 百度百科, 电子资源, 网址, 时间, 27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.*