

Министерство культуры Республики Беларусь

Белорусский государственный университет
культуры и искусств

Сун Чао

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЦИРКОВЫХ И ТЕАТРАЛЬНЫХ
СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В КИТАЙСКИХ АКРОБАТИЧЕСКИХ
ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ**

Минск
БГУКИ
2025

УДК [792.03+791.8]:796.4(510)
ББК 85.345.3+85.330,7
С898

Рецензенты:

В. Н. Ярмолинская, доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом театрального искусства Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси;
О. М. Жукова, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры изобразительного искусства учреждения образования «Витебский государственный университет им. П. М. Машерова»

Научный редактор

Н. В. Карчевская, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рекомендовано к изданию ученым советом Белорусского государственного университета культуры и искусств (протокол № 9 от 24.04.2025 г.)

Сун Чао

С898 Взаимодействие цирковых и театральных средств художественной выразительности в китайских акробатических представлениях / Сун Чао ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2025. – 238 с.
ISBN 978-985-522-382-6.

В монографии рассмотрены вопросы генезиса и онтологии китайских акробатических представлений и формирования высшей формы синтеза цирковых и театральных средств выразительности – китайского акробатического театра, соединяющего национальные художественные традиции и инновации «нового цирка». Систематизированы и проанализированы акробатические, сценические и музыкальные средства художественной выразительности китайского акробатического театра. Благодаря введенному в научный оборот теоретическому и фактологическому материалу расширяются возможности для трансформации и инновационного развития китайской, белорусской и мировой сценической театральной и цирковой практики. Монография значительно обогащает проблемное поле современного белорусского и китайского искусствоведения, содействует глубокому осмыслению процессов, происходящих в современном искусстве Китая.

Издание адресовано искусствоведам, культурологам, преподавателям, аспирантам, магистрантам, студентам, учащимся учреждений творческой направленности, а также широкому кругу читателей, интересующихся данной тематикой.

УДК [792.03+791.8]:796.4(510)
ББК 85.345.3+85.330,7

ISBN 978-985-522-382-6

© Сун Чао, 2025
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	5
Глава 1. Теоретико-методологические основы исследования акробатических представлений	14
1.1. Аналитический обзор источников и методология исследования.....	14
1.2. Цирковые и театральные средства художественной выразительности: специфика синтетического взаимодействия в сценических представлениях	33
Глава 2. Генезис китайских акробатических представлений.....	56
2.1. Акробатика в традиционных сценических представлениях Китая с древних времен до конца XX в.....	56
2.2. Влияние «нового цирка» на развитие средств художественной выразительности китайских акробатических представлений.....	79
2.3. Становление новых форм китайских акробатических представлений в первой четверти XXI в...	98
Глава 3. Акробатический театр как высшая форма синтеза цирковых и театральных средств художественной выразительности	122

3.1. Трюк и его взаимосвязь с драматургией спектакля китайского акробатического театра.....	122
3.2. Синтез традиций и инноваций в использовании средств художественной выразительности китайского акробатического театра	137
Заключение.....	167
Список использованных источников	174
Библиографический список	174
Список публикаций автора.....	199
Приложение	204

ВВЕДЕНИЕ

Китайское акробатическое искусство развивалось и совершенствовалось на протяжении многих эпох и долгое время остается одной из самых характерных форм исполнительского искусства Китая. С древних времен китайская акробатика была призвана демонстрировать разнообразные навыки мастерского владения человеческим телом, подчеркивая ловкость, силу, владение балансом, гибкость и другие выдающиеся качества тренированного артиста. Усложняясь технически, совершенствуя пластические элементы, акробатика в Китае была всегда неразрывно связана с развитием разнообразных художественных сценических форм. Уже на ранних стадиях формирования китайской цивилизации появились первые зачаточные формы акробатики, ставшие частью религиозных празднеств. Позже акробатические номера объединились в масштабные акробатические музыкально-хореографические представления при дворах китайских императоров. Оттуда акробатика проникла в городскую народную праздничную среду и ассимилировалась в музыкально-драматических формах китайского национального театра. На протяжении веков акробатика вступала во взаимодействие с национальным театральным искусством, насыщая его своими выразительными средствами и претерпевая собственные изменения.

К началу XXI в. китайские акробатические представления в результате благотворного влияния сценической практики «но-

вого цирка» трансформировались в инновационную форму – китайский акробатический театр. «Новый цирк» привнес в китайскую акробатику сюжетность и драматическую конфликтность, синтетичность действия и многообразие средств художественной выразительности. Возникновение китайского акробатического театра способствовало эволюции традиционной модели акробатического представления и расширению эстетических горизонтов китайского массового искусства, стимулируя развитие художественной культуры Китая.

Влияние практики «нового цирка» на китайские акробатические представления проявилось во внедрении в сценическое искусство Китая не свойственных ему до этого инновационных принципов, черт и технологий, что сделало его частью общемирового, актуального театрального и циркового искусства. В то же время китайские акробатические представления не утратили национальную самобытность и самоопределились через яркий национальный колорит всех компонентов сценического действия: от мифологических и исторических сюжетов до региональных элементов костюмов и реквизита, специфических народных движений в хореографии представлений и народно-песенных мелодий в музыкальном сопровождении.

Китайский акробатический театр представляет собой большой интерес для искусствоведческого исследования. Эта обладающая внутренним разнообразием форма сценического искусства, находящаяся на стыке театрального и циркового искусств, «нового цирка» и традиционной китайской акробатики, нуждается в детальном искусствоведческом осмыслении с различных позиций, одной из которых является рассмотрение специфики взаимодействия средств художественной выразительности циркового и театрального искусства в китайских акробатических представлениях.

В настоящее время акробатические представления имеют большую популярность во всех провинциях и регионах Китая, о чем свидетельствует постоянный рост количества артистических коллективов этой направленности по всей стране. Среди наиболее ярких и выдающихся трупп китайских акробатических представлений 2010–2020-х гг. следует назвать труппы акробатических театров города Гуанчжоу, Гуанси-Чжуанского автономного района и провинции Цзянсу, а также труппу Театра акробатического искусства провинции Хунань. Подлинными мастерами акробатического искусства в современном Китае являются У Чжэндань и Цуй Янь, получившие известность благодаря непревзойденному артистическому таланту. Рост количества акробатических коллективов в современном Китае стимулировало режиссеров к созданию новых представлений, например, новейших акробатических постановок режиссеров Сун Лили («Священная битва», 2014; «Национальный аромат Шелкового пути», 2019) и Дун Чжэнчжэня («На востоке есть бамбук», 2019; «Мост», 2021; «Не Эр», 2021). Большое значение для развития современных акробатических представлений в Китае имеет сотрудничество китайских артистов и постановщиков с представителями «Цирка дю солей». Результатом совместной работы французского и китайского цирков стала постановка спектакля «Эра – путешествие во времени и пространстве» (2005), представленного в Китае и объединившего в себе акробатику, музыку, танец, мультимедийные технологии и другие средства художественной выразительности.

Несмотря на свою уникальность и огромное значение в современной культуре Китая, в научной литературе феномен китайских акробатических представлений еще не получил целостного искусствоведческого осмысления. Интенсивность и плодотворность взаимодействия средств художественной выра-

зительности циркового и театрального искусства в китайских акробатических представлениях пока проанализированы лишь в отдельных научных публикациях, однако детальный анализ целого ряда вопросов, таких как сюжетное, драматургическое, хореографическое, музыкальное и сценографическое содержание сценических представлений, терминологический аппарат и др., до настоящего времени не предпринимался.

Раскрытие закономерностей взаимодействия средств художественной выразительности циркового и театрального искусства осложняется синтетизмом природы каждого из них, необычайной подвижностью форм, жанровой мозаичностью, многообразием художественных и внехудожественных элементов, влияющих на такие полисинтетические явления, как акробатические представления.

Сложность исследования взаимодействия средств художественной выразительности циркового и театрального искусства в акробатических представлениях обусловлена необходимостью сбалансированного подхода к методике научного поиска, который должен быть релевантен природе каждого из видов искусства, и тут необходимо отметить, что теория театра разработана гораздо более полно, чем теория цирка. Однако «театроцентризм» при выборе доминирующих методов исследования не позволяет достаточно полно раскрыть особенности контактирования и содержательных связей выразительных средств циркового и театрального искусства в китайских акробатических представлениях. Кроме того, многие специалисты в области циркового искусства рассматривают процесс взаимодействия этого вида искусства с театром как негативный, угрожающий потерей видовой самобытности цирковых представлений. Поэтому в изучении полисинтетических явлений, к которым относятся акробатические представления, целесообразно применять

компаративный подход, который стал осваиваться китайскими исследователями сравнительно недавно, что также несколько затрудняет исследовательскую работу.

Еще один фактор, определяющий сложность исследования акробатических представлений в исторической ретроспективе, связан с исполнительским характером этого искусства, отсутствием (вплоть до середины XX в.) адекватной фиксации произведений, скудностью и распыленностью сведений, дошедших до наших дней – по источникам, описывающим акробатические представления древности, трудно восстановить и понять смысл сценического действия.

Одной из основных проблем в изучении акробатических представлений является периферийное положение этого феномена в поле серьезных искусствоведческих исследований и художественной критики. И в самом Китае, и в Беларуси, и в России при достаточной многочисленности статей и рецензий, посвященных акробатическим представлениям, приходится констатировать отсутствие в этих публикациях (за редким исключением) искусствоведческого анализа и критической оценки. Статьи и рецензии носят популярный характер, поскольку содержат лишь общие сведения: названия произведений, имена исполнителей, постановщиков, реже краткое изложение сюжета акробатического представления. Однако эти публикации являются хоть и косвенными, но зачастую единственными источниками, которые позволяют реконструировать историю взаимодействия средств художественной выразительности циркового и театрального искусства в акробатических представлениях Китая. Именно поэтому для раскрытия темы данной монографии возникла необходимость привлечения материалов периодической печати и электронных СМИ.

Особую актуальность имеет исследование происхождения и эволюции китайских акробатических сценических представлений, а также изучение их современного состояния, что дает понимание будущих тенденций развития синтетического исполнительского искусства Китая и Европы, а также дополняет историю и теорию современного мирового искусства.

Настоящая монография является первым комплексным исследованием китайских акробатических представлений с точки зрения взаимодействия цирковых и театральных средств художественной выразительности. В качестве методологической основы исследования выступают труды китайских ученых, затрагивающие вопросы истории древних и современных китайских акробатических представлений (Сюй Хэн, Лю Сыци, Го Юньпэн, Бянь Фацзи, Ван Сяодань); работы европейских авторов о современных формах театра (Н. Казмин, Т. И. Ерохина, Е. В. Юшкова), специфике циркового искусства (Ю. А. Дмитриев, Н. П. Гусев, В. Г. Кашуба), связях хореографии с другими видами искусства (Н. В. Карчевская, Н. А. Урсегова); публикации о значении музыкальных средств выразительности в синтетических и полисинтетических художественных явлениях (Ли Чуньи, Цай Куньлинь, Л. И. Миловидов).

Исследование китайских акробатических представлений в тесной связи с эволюцией мирового циркового искусства позволяет говорить об интеграции китайской и западной культуры. Вместе с тем заслуживает внимания опыт китайского акробатического театра по сохранению национальной идентичности. Изучение современных китайских акробатических представлений является перспективным направлением искусствоведения, так как не только позволяет глубже понять специфику национального искусства Китая, но и выявить общие мировые тенденции в развитии форм сценического искусства, основанных

на взаимодействии театральных и цирковых средств художественной выразительности.

Данное исследование выполнено в рамках научно-исследовательской темы кафедры теории и истории искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» «Основные тенденции развития теории и практики компаративного искусствоведения» (2021–2025 гг., утверждена Советом университета 17 декабря 2020 г., протокол № 4). Оно соответствует списку проектов Национального фонда социальных наук КНР на 2022 г. в области искусства, руководству по темам проектов в области искусствоведения Государственного фонда общественных наук 2023 г. (утверждено 16 февраля 2023 г. Канцелярией руководящей группы национального планирования науки об искусстве Департамента науки, техники и образования Министерства культуры и туризма КНР).

Цель исследования – выявить взаимодействие цирковых и театральных средств художественной выразительности в китайских акробатических представлениях.

В соответствии с целью поставлены следующие **задачи исследования**:

- определить значение средств художественной выразительности различных видов искусства в структуре акробатического представления;
- выявить генезис китайских акробатических представлений;
- охарактеризовать влияние «нового цирка» на китайские акробатические представления;
- обосновать, что акробатический театр – высшая форма взаимодействия цирковых и театральных средств художественной выразительности.

Объект исследования – китайские акробатические представления.

Предмет исследования – цирковые и театральные средства художественной выразительности в китайских акробатических представлениях.

Данная монография является первым в белорусском и китайском искусствоведении комплексным исследованием, в котором выявлено взаимодействие цирковых и театральных средств художественной выразительности в китайских акробатических представлениях, последовательно рассмотрены вопросы генезиса и онтологии китайских акробатических представлений и формирование высшей формы синтеза цирковых и театральных средств выразительности – китайского акробатического театра, соединяющего национальные художественные традиции и инновации «нового цирка». Обосновано понятие «китайский акробатический театр», выявлены его генетические связи с древними акробатическими представлениями Китая, а также сходства и различия средств художественной выразительности цирка и театра; впервые описаны особенности влияния «нового цирка» на формирование китайского акробатического театра и его систему средств художественной выразительности; систематизированы и проанализированы акробатические, сценографические и музыкальные средства художественной выразительности китайского акробатического театра.

Данная работа значительно расширяет проблемное поле современного белорусского и китайского искусствоведения, содействует глубокому осмыслению процессов, происходящих в современном искусстве Китая. Благодаря представленному теоретическому и фактологическому материалу, введенному автором в научный оборот, раскрываются новые возможности

для трансформации и инновационного развития китайской, белорусской и мировой сценической театральной и цирковой практики.

ГЛАВА 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ АКРОБАТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

1.1. Аналитический обзор источников и методология исследования

В данном исследовании для раскрытия вопросов происхождения и эволюции китайских акробатических представлений, их сравнения с западным театральным и цирковым искусством были проанализированы источники на китайском языке, составившие основу исследования, а также на русском и английском языках. В соответствии с содержанием и раскрываемой проблематикой массив проанализированных источников был разделен на три основополагающие категории:

- 1) научная литература о происхождении и эволюции акробатических представлений в исторической и культурной среде Китая;
- 2) научная литература по историческому и художественному исследованию западного «нового цирка»;
- 3) научная литература о современных китайских акробатических представлениях и акробатическом театре как высшей форме взаимодействия средств художественной выразительности цирка и театра.

К первой группе источников, касающихся истории акробатического искусства Китая, раскрывающих происхождение и эволюцию китайской акробатики, следует отнести фундаментальные теоретические работы китайских исследователей: Бянь Фацзи, Ван Хуэя, Вэй Чунчжоу, Лю Цзюньсяна, Му Фаньчжуна, Не Чуаньсюэ, Фу Цифэна и Фу Тэнлуна, Цуй Лецюаня, Чжао Фана, Чэнь Юйсинь, Ши Чжунвэня, Ян Шуаньина. Теоретические и исторические труды «История китайской акробатики» Фу Цифэна и Фу Тэнлуна [1] и «История китайской акробатики» Лю Цзюньсяна [2] всесторонне анализируют истоки происхождения китайской акробатики периода III в. до н. э.: влияние религии, трудовой деятельности, придворной музыки и танцев на формирование акробатики и ее становление в качестве традиционной формы представления, что имеет непосредственную фактологическую ценность в изучении генезиса китайских акробатических представлений.

Монографии «Китайская Акробатика» Ван Хуэя [3], «Древняя китайская акробатика» Чжао Фана [4], «История китайского искусства. Акробатика» Ши Чжунвэня [5], «Вашэ гоулань» Му Фаньчжуна [6], «Акробатика Уцяо» Ян Шуаньиня [7], «Обзор развития древнекитайской акробатики» Не Чуаньсюэ [8], «Иллюстрированная древняя китайская акробатика “Байси цзацзи”» Цуй Лецюаня [9] под разными углами концентрируются на рассмотрении истории развития китайской акробатики со II в. до н. э. до конца XX в. Они системно анализируют сценические формы и различные виды акробатических навыков в каждой из отдельных исторических эпох Древнего Китая, описывают внутреннюю взаимосвязь между акробатическим искусством, танцами и традиционным цирком, представляют в качестве доказательной базы ценные исторические письменные материалы и памятники культуры, тем самым закладывая

исторический фундамент данного исследования в вопросе изучения преемственности акробатических трюков в древних китайских акробатических сценических представлениях с современными формами китайского акробатического театра.

Труды «История акробатической культуры провинции Хэнань» Вэй Чунчжоу [10], «Исследование развития акробатики в Китае» Чэнь Юйсина [11] системно анализируют эволюцию и процесс развития китайских акробатических представлений в различных провинциях Китая, что помогает изучить местные региональные особенности китайских акробатических сценических представлений. Все вышеперечисленные работы акцентируют внимание на традиционных формах акробатики и традиционных национальных сценических акробатических представлениях, совершенно не затрагивая современное акробатическое искусство и даже не упоминая современный китайский акробатический театр как его актуальную форму.

Теоретическому осмыслению искусства акробатики посвящены монографии «Теория акробатического искусства» Линь Ицюаня [12], «Введение в акробатику» Бянь Фацзи и Чжоу Дамина [13]; статьи «Акробатика: философское измерение искусства, бросающего вызов “невозможному”» [14], «Философское измерение акробатики как искусства» [15] Лан Фана, «Китайская акробатика и ее влияние на оперу» Вэн Миньхуа [16], в которых выявляются сущность, художественные характеристики, способы коммуникации, эстетические атрибуты акробатики как искусства, а также отражена специфика функционирования акробатики в сценическом представлении. В этом перечне особо выделяется монография «Эссе по акробатическому искусству» У Кэмина [17], посвященная эстетической концепции акробатики, акробатическим инновациям, хореографии и музыке в акробатическом представлении. Кроме

того, автор анализирует роль режиссера в акробатическом сценическом представлении, выявляя его значимость для развития акробатического искусства в целом. Данная монография стала одним из первых в китайском искусствоведении прецедентов теоретического осмысления акробатических сценических представлений в современном Китае, что послужило концептуальной основой изучения акробатической эстетики и акробатического театра в нашем исследовании. Однако со времени написания монографии У Кэмина прошло уже более 30 лет, в течение которых в Китае художественная практика акробатических представлений сделала несколько значительных шагов вперед, и, соответственно, выдающиеся по своей значимости акробатические представления не могли получить теоретическое осмысление в этом труде.

Вопросам взаимодействия акробатики с театральным искусством и театральной архитектурой уделили внимание такие китайские искусствоведы, как Ван Цзицин, Лю Сюйчжоу, Чжоу Ибай и мн. др. «История китайского театра» Чжоу Ибая [18] рассматривает развитие китайского театрального искусства в контексте истории мирового театра, охватывая эволюцию театральных форм и жанров, представлений и драматургических произведений, средств художественной выразительности. Работа «Занимательные беседы о китайском театре» Лю Сюйчжоу [19] содержит ретроспекцию истории китайского театра, структурированную в соответствии с историческими периодами Древнего Китая, отражает эволюцию китайских сценических представлений через сравнительное исследование китайского театра разных периодов, что представляет большую научную ценность.

Такие работы, как «Сборник тематических исследований по китайскому перформансу» [20], составленный Центральным

институтом кадров и менеджмента в сфере культуры, и «Исследование архитектуры традиционного китайского театра» Ван Цзицина [21], описывают связь между китайской акробатикой, драмой и театральной архитектурой с точки зрения истории театра и в то же время дают более четкое представление о контексте существования акробатики в сценических представлениях, интеграции ее художественных средств выразительности в театральное сценическое искусство. Однако все эти труды в основном анализируют сценическую практику традиционного китайского оперного театра, не слишком выходя за рамки музыкального искусства, то есть практически не исследуя связь акробатики с театром драматическим и, следовательно, практически не обращаясь к современному китайскому акробатическому театру.

В западной искусствоведческой литературе по объективным причинам тема современных китайских акробатических представлений никогда не поднималась и в целом не становилась объектом исследования. Большая часть научных работ западных ученых в области синтеза театрального и циркового искусства естественным образом сосредоточена на изучении актуального для Европы, США и Канады феномена «нового цирка», который имеет значительные сходства со сценическими представлениями китайского акробатического театра, но отличается от них стилистически. В этих работах раскрывается художественная специфика новоцирковых представлений и опосредованно некоторые факты исторического и эстетического влияния западного «нового цирка» на формирование средств художественной выразительности китайского акробатического театра.

Среди научных работ, посвященных западному «новому цирку» и современным цирковым формам конца XX – начала

XXI в., следует назвать наиболее информационно насыщенные специализированные труды американских и европейских исследователей. Так, в работе «Цирк глобальный: расширение границ цирка в Квебеке» [22] Л. Леру и К. Батсон системно рассматривают феномен гибридной формы западного «нового цирка». Проанализированы эстетика, этика, коммерческая, педагогическая и художественная практика его основных представителей, таких как «Цирк дю солей», «Цирк Элоиз» и «Семь пальцев», и их международное влияние, а также раскрыта специфика функционирования государственного учебного заведения «Национальная цирковая школа» (г. Монреаль, Канада), являющегося мировым лидером в сфере циркового искусства. Широкомасштабное исследование К. Лаверс, Л. Леру и Дж. Барта «Современный цирк» [23], подкрепленное критической теорией, делает попытку теоретического осмысления современного циркового процесса через интервьюирование ведущих представителей этой сферы сценического искусства со всего мира: от канадского «Цирка дю солей» до австралийского уличного театра «Сталкер». В другой работе этого блока – исследовании П. Тейт и К. Лаверс [24] – представлен панорамный аналитический обзор западного цирка, от исторической ретроспекции до современного состояния и тенденций будущего этого вида искусства, в котором «новому цирку» уделяется важное место как инновационной перспективной междисциплинарной области, обеспечивающей устойчивое прогрессивное развитие современного циркового искусства. Театровед Э. Альбрехт в масштабной работе «Современный цирк: искусство зрелища» [25], исследуя творческий процесс отдельных цирковых коллективов и исполнителей, анализируя конкретные постановки, убедительно доказывает самостоятельность современного «нового цирка» как новой формы искусства,

включающей в себя многообразные театральные аспекты: повествовательность и сюжетность, использование сложного освещения и декораций, создание характеров и образов, а не эксплуатацию стереотипных амплу исполнителей.

С общефилософских позиций цирковое искусство рассматривается в диссертационных исследованиях американского ученого Л. Стивенса и российского философа В. А. Баринаова. Л. Стивенс в работе «Переосмысление политики: искусство, работа и телесность в современном цирке» [26] через сценическую практику современных актеров цирка касается социальных, политических и экономических аспектов жизни (телесность, равенство, труд) западного общества с позиций постфордизма (современной системы экономического производства) и неолиберализма (направления политической и экономической философии). Диссертационное исследование В. А. Баринаова «Эстетические эмоции в художественно-образной структуре циркового искусства» [27] посвящено рассмотрению циркового искусства с позиций эстетики, эмоций зрителя, вкуса, категорий прекрасного и безобразного. Для нашего исследования обращение к работам подобного типа исследовательского дискурса важно с точки зрения расширения и углубления проводимого аналитического исследования.

Учитывая, что во второй половине XX в. китайское цирковое искусство с интересом изучало опыт советского цирка, для данной работы важным оказалось обращение к трудам советских и российских исследователей. Так, существенное значение имеют труды М. И. Немчинского [28; 29], в которых автор раскрывает проблему воплощения художественного образа в цирковых представлениях. Особенно важно, что в этих работах анализируются способы создания произведений крупной формы – цирковых программ и спектаклей, подчеркивается необходимость вдумчи-

вого использования средств художественной выразительности других видов искусства, приводятся примеры как удачной, так и неудачной театрализации как в отдельных цирковых номерах, так и в целых представлениях. Схожий ракурс выбран и в диссертационном исследовании В. Н. Сергунина «Актуальные проблемы создания образа на манеже советского цирка (на примере номеров спортивно-акробатических жанров)» [30]. Поскольку автор выполнял свое исследование на материале спортивно-акробатических жанров, то некоторые его выводы могут быть спроецированы и на китайские акробатические представления. Однако в связи с тем, что китайское и мировое акробатическое искусство за время после выхода этих работ стало активно усваивать опыт «нового цирка», некоторые положения данных исследований утратили актуальность или требуют уточнения.

Из русскоязычных исследований последних лет заслуживает внимания диссертационное исследование О. С. Клепацкой «Цирк как феномен русской культуры первой трети XX века» [31], в котором рассматриваются культурологические характеристики русского циркового искусства первых трех десятилетий XX в., которому свойственны черты переходности, переориентации культурного сознания с традиционных (конные номера, жонглерство) на более социальные по характеру формы, доступные элитарной и массовой рецепции (клоунада, пантомима, скетч, акробатика, эксцентрика, аттракцион и др.). Как нам представляется, именно для этого периода была характерна активизация процессов взаимодействия средств художественной выразительности циркового и театрального искусства. Многие творческие достижения русских мастеров первой трети XX в. переосмысливаются и приобретают актуальность в современных условиях, что делает выводы диссертации О. С. Клепацкой актуальными.

Личный постановочный и артистический опыт лег в основу научных разработок Е. М. Зискинда [32], З. Б. Кох [33] и М. С. Местечкина [34]. Авторы, принимавшие участие в создании не одного циркового представления, обосновывают перспективность использования средств художественной выразительности театрального искусства, обогащения собственных средств выразительности цирка за счет взаимодействия с другими видами искусства. Однако они предостерегают и от пренебрежительного отношения к коренным средствам художественной выразительности циркового искусства, их вытеснения на периферию художественной структуры циркового представления или механического замещения театральными приемами, что может нанести непоправимый вред и цирковому, и театральному искусству, вступающим во взаимодействие.

Анализ русскоязычной научной литературы позволил выявить труды, непосредственно посвященные исследованию взаимодействия средств художественной выразительности циркового и театрального искусства. Это работы российских искусствоведов С. М. Макарова «Театрализация цирка» [35] и А. В. Сергеева «Циркизация театра. От традиционализма к футуризму» [36]. Исследователи рассматривают процесс взаимодействия театрального и циркового искусства, специфику их взаимовлияния и практические сценические результаты. Однако авторы в основном сосредоточивают внимание на авангардистских экспериментальных постановках советских режиссеров 1920-х гг. (В. Э. Мейерхольда, С. Э. Радлова, Н. М. Фореггера, С. М. Эйзенштейна и др.). Отдельные выводы и теоретические положения о взаимообогащении театрального и циркового искусства при взаимном контакте подтверждают аналогичные умозаключения при исследовании «нового цирка» и китайского акробатического театра как

форм, синтезирующих выразительные возможности театра и цирка.

Другие работы С. М. Макарова, такие как монография «Китайская премудрость русского цирка: взаимовлияние китайского и русского цирка» [37] и статья «Влияние китайских артистов на развитие российского цирка» [38], позволили углубленно рассмотреть вопросы взаимодействия китайского, русского и западного цирка, как в давние времена, так и в современности. Выводы, изложенные в работах С. М. Макарова, способствовали исследованию ассимиляции китайской акробатики на Западе и воздействия западной цирковой традиции на акробатическое искусство Китая.

Кроме того, нами был проработан целый ряд публикаций российских искусствоведов: В. А. Баринова [39], Б. Н. Белохвостова [40], Н. П. Гусева [41], Ю. А. Дмитриева [42], О. В. Пятаевой [43], в которых на примере истории развития русского циркового искусства подробно описываются типы и наименования трюков, относящихся к основным средствам художественной выразительности западного цирка. Благодаря этим работам нами были установлены терминологические эквиваленты китайских акробатических понятий и осуществлен сравнительный анализ традиционной китайской и западной цирковой акробатики.

Особый научный интерес представляют англоязычные статьи современных западных исследователей циркового искусства [44; 45; 46; 47; 48; 49; 50; 51; 52], а также публикации российских авторов В. А. Баринова [53], М. И. Худяковой [54], А. А. Патца [55], О. В. Пятаевой [56] и белорусского искусствоведа Ю. Г. Николаевой [57; 58]. Ценность этих научных материалов заключается в том, что в них исследуются новые формы цирковых представлений, преобладающие в настоящее время

в Европе. Авторы рассматривают цирковые представления в контексте современной художественной культуры и междисциплинарных связей, а также проводят детальный анализ конкретных новых произведений циркового искусства, осуществляют их сравнение с традиционным цирком во всех аспектах, начиная с определений, средств художественной выразительности, организационной структуры и т. д., и системно излагают инновационные характеристики современного западного цирка. Все вышеназванное доказывает важность концепции театрализации современного сценического искусства и междисциплинарное слияние разных видов искусства для теоретических исследований в этой области, констатируя художественную самобытность западного «нового цирка» и китайского акробатического театра.

Исследование особенностей взаимодействия средств художественной выразительности циркового и театрального искусства в китайских акробатических представлениях, в особенности такой формы, как акробатический театр, невозможно без изучения источников, в которых непосредственно рассматриваются ведущие компоненты современного театрального спектакля. В связи с этим мы обратились к работам ведущих белорусских искусствоведов, занимающихся проблематикой белорусского драматического театра. Среди них выделяются труды В. Н. Ярмолинской [59; 60; 61; 62; 63; 64] и И. А. Алексниной [65; 66; 67; 68]. Так, В. Н. Ярмолинская убедительно доказывает, что эффект театральности в драматическом театре значительно усиливается с помощью визуальных образов и знаковых структур, создаваемых сценографией [61]. Исследуя архитеконику балетного спектакля, который, на наш взгляд, имеет опережденные сходства с акробатическим представлением, В. Н. Ярмолинская особо подчеркивает роль сценографии в формирова-

нии образности произведения [62]. В другой работе, посвященной костюму как составляющей сценографического решения спектакля [63], исследовательница акцентирует внимание на значимости этого средства художественной выразительности спектакля, а схожие тенденции выявлены нами и в китайских акробатических представлениях, в особенности – в китайском акробатическом театре. Многие положения, раскрытые в трудах ученого, касающиеся взаимосвязей между драматургией, режиссурой и сценографией, тенденций организации сценического пространства [59; 60; 64] и других средств художественной выразительности театра, позволили нам более полно выявить синтез традиций и инноваций в использовании средств художественной выразительности китайского акробатического театра. Работы И. А. Алексниной [65; 66; 67; 68], как и В. Н. Ярмолинской, хоть прямо не затрагивают проблематику акробатических представлений, но позволяют определить схожие с белорусским театральным процессом проблемы и пути их решения. Так, на наш взгляд, для развития процесса взаимодействия средств художественной выразительности циркового и театрального искусства в китайских акробатических представлениях первостепенное значение приобретает личность режиссера, и схожее положение раскрыто в статье И. А. Алексниной [67], в которой автор доказывает его актуальность для современного театрального искусства Беларуси. Отдельные выводы, полученные И. А. Алексниной в статье, посвященной особенностям современных теоретических изысканий в сфере истории и теории театрального искусства Беларуси [68], могут быть экстраполированы и на исследование китайских акробатических представлений как части истории и теории искусства Китая.

Отдельного внимания заслуживают исследования, появившиеся несколько лет назад, в которых рассматриваются много-

образные контакты средств художественной выразительности цирка с другими видами искусства. Это диссертация М. Ю. Сорвиной [69] и работы Ван Сяодань [70; 71]. М. Ю. Сорвина подчеркивает закономерность сближения кино и цирка в контексте исторических и художественных изменений XX в., отмечает актуализацию в современных зрелищных искусствах процесса своеобразной «циркизации», заимствования выразительных средств цирка, стремления к синтезу разных искусств. Исследователь раскрывает те сложности, которые возникают при синтезе и взаимовлиянии двух зрелищных искусств, имеющих принципиальные различия в средствах и методах создания художественного образа и воздействия на зрителя. Однако целью исследования М. Ю. Сорвиной является выявление основных проблем, возникающих при отражении цирка игровым кинематографом. То есть проблема рассматривается с точки зрения киноискусства. Несмотря на то, что данная диссертация имеет лишь опосредованное отношение к теме нашего исследования, следует особо выделить один из выводов М. Ю. Сорвиной: «Сама форма циркового представления также претерпела изменения, все больше обретая характер коммерческого зрелищного шоу, т. е. по сути – спектакля, насыщенного трюками и спецэффектами. Кинематограф оказался в стороне и от этого процесса, уступив приоритет театру, стремящемуся стать “пионером” в отражении цирковой тематики на подмостках сцены» [69]. Данный вывод позволяет нам предположить, что среди выразительных средств всех видов искусства, вступающих во взаимодействие в акробатических представлениях, наиболее активно этот процесс происходит именно между цирковыми и театральными средствами художественной выразительности.

Научное исследование, наиболее близкое теме данной монографии, проведено Ван Сяодань и посвящено осмыслению

особенностей эволюции цирка и хореографии в контексте межвидового взаимодействия на примере художественной культуры Китая. Ряд вопросов рассмотрен в монографии «Хореографическое и цирковое искусство в художественной культуре Китая: особенности взаимодействия», основанной на материалах диссертационного исследования Ван Сяодань. Непосредственно с темой нашего исследования связано полисинтетическое явление, обозначенное Ван Сяодань как «цирковой балет», то есть спектакль, в котором соединяются танцевальный и трюковой компоненты самого высокого уровня [70, с. 151]. Для изучения истории китайского акробатического театра важными оказываются материалы, представленные в статье Ван Сяодань «Развитие творческого сотрудничества китайских и советских артистов цирка в 1950–1960-е годы» [71]. Мы уделяем особое внимание публикациям Ван Сяодань в связи с тем, что это одни из немногих работ, посвященных процессам взаимодействия разных видов искусства в художественной культуре Китая, которые основаны на компаративном подходе. Компаративный подход в искусствоведческих исследованиях применяется китайскими учеными относительно недавно, и Ван Сяодань осваивала его, опираясь на методологию, заложенную в работах Н. В. Карчевской. Эти труды, в которых рассмотрена проблематика синтеза искусств в современном хореографическом искусстве Беларуси [72; 73; 74], имеют большое значение и для нашего исследования. Так, например, мы можем проецировать одно из положений Н. В. Карчевской, в котором она отмечает, что современные хореографические произведения «представляют собой сложные синтетические образования, в которых воедино структурируются множество компонентов: музыкальная основа, хореографический текст, пантомима, звучащее слово, акробатические элементы, сред-

ства экранного искусства» [72, с. 98] на современные китайские акробатические представления.

Следует отметить, что и Ван Сяодань, и Н. В. Карчевская в свою очередь опираются на основные положения, заложенные в трудах В. П. Прокопцовой. Так, в статье «Компаративное искусствоведение как научная и учебная дисциплина в зеркале интеграционных процессов современной художественной культуры» исследовательница отмечает: «Интерес к проблемам взаимодействия искусств является отражением современных представлений о многомерности мира, который далеко не всегда поддается описанию языком традиционных замкнутых в себе видов искусств. Способы изучения и описания нового видения мира рождаются в процессе размыwania чистых форм, взаимодействия и синтеза разных видов искусства» [75, с. 173]. Исследование взаимодействия средств художественной выразительности циркового и театрального искусства в китайских акробатических представлениях может основываться на следующем положении, выдвинутом В. П. Прокопцовой: «Создание ряда произведений искусств, в которых эксплуатируются схожие принципы, методы, формы создания и развертывания художественного образа, еще раз подтверждает мысль о том, что в разных видах искусства существует внутренний диалог, взаимопроницаемость сфер концептуальных, тематических, структурных аналогий. Живописные, графические, музыкальные, поэтические, хореографические произведения словно отражаются друг в друге, позиционируют глубинные смыслы» [Там же, с. 175].

Нами изучен ряд статей [76; 77; 78; 79; 80; 81], авторами которых являются китайские акробаты, работавшие в «Цирке дю солей» и различных западных труппах «нового цирка». В этих публикациях содержится ценная информация о непосредствен-

ном практическом взаимодействии западного и восточного циркового искусства, а также личный опыт межкультурного взаимодействия.

Важный вклад в историческое содержание исследования, в раскрытие вопроса о влиянии западного «нового цирка» на формирование китайского акробатического театра внесли специализированные статьи, написанные журналистами Китая [82; 83; 84; 85; 86; 87; 88; 89; 90]. В основном в них освещаются профессиональные обмены и сотрудничество между Китаем и Европой в области цирковой акробатики с конца 1990-х гг. до начала XXI в., содержатся анализ и мнения китайских акробатов и исследователей о текущей ситуации в сфере китайских акробатических представлений.

Однако приведенные выше научные источники не содержат систематического и всестороннего анализа взаимодействия цирковых и театральных художественных средств выразительности в такой полисинтетической форме искусства, как китайский акробатический театр. Хотя в этих публикациях описываются китайские акробатические представления в новую эпоху и рассматривается опыт развития «Цирка дю солей», тем не менее в них не приводятся никаких теоретических сведений об отличительных особенностях китайского акробатического театра и западного «нового цирка», а лишь анализируются отдельные представления «Цирка дю солей» и других представителей «нового цирка». В исследованиях западного «нового цирка» присутствуют определенные пробелы, а в исследованиях современных китайских акробатических представлений зачастую отсутствуют общее видение и теоретические обобщения.

Отдельную группу источников представляют публикации, посвященные специфике функционирования акробатического искусства Китая в XXI в. В статьях Юй Пина [89], Цуй Цзяньвэя

[90], Лю Сыци [91], Сюй Хэна [92], Хуан Цзенуна [93] изложены имеющие теоретическую ценность основные характеристики и модели развития современной китайской акробатической сцены, косвенно указывающие на направление развития китайского акробатического театра и специфические формы его сценической практики. В статьях Сун Янана [94], Сюн Шуанмэйцзы [95], Го Юньпэн [96], Бянь Фацзи [97] описаны сценические представления, появившиеся в китайских акробатических театрах, а конкретные произведения применяются в качестве отправного пункта для анализа разнообразных характеристик и эстетических ценностей современного китайского акробатического театра. Кроме того, в некоторых научных статьях затрагиваются вопросы развития таких форм новых акробатических представлений, как акробатический тематический вечер и акробатический спектакль. Эта проблематика затронута, например, в публикациях Ма Миндэ [98], Лэн Фэна [99], Ван Юйганя и Цзинь Чунцина [100], Чжан Туна [101]. В них раскрываются стилистические тенденции акробатических сценических представлений и уточняются их характеристики с точки зрения темы, сюжета и образности.

Анализ научной литературы показывает, что к настоящему моменту научные исследования китайских акробатических представлений достигли значительных теоретических результатов. Тем не менее изучение такой актуальной синтетической сценической формы, как китайский акробатический театр, а также сравнение его с западным «новым цирком» в настоящее время представляются проблемными. Материалы по современному акробатическому театру разрознены и содержатся исключительно в журнальных публикациях. Практически полностью отсутствует анализ средств художественной выразительности в акробатических сценических постановках, взаимодействие ак-

робатики со сценографическим и музыкальным компонентом акробатического спектакля.

Феномен китайских акробатических представлений как комплексный объект исследования охватывает актуальные знания из различных областей искусства, тесно связанных между собой. В то же время интеграция различных видов искусства сформировала множественность средств выразительности. Таким образом, исследование китайских акробатических представлений требует комплексного, всестороннего и многоаспектного подхода.

В данной монографии проведен анализ характеристик китайского акробатического театра, его связи с другими видами искусства, его особенностей с точки зрения сравнительного изучения сценических искусств Китая и Запада, а также сделана попытка провести комплексный анализ средств художественной выразительности с помощью основного метода исследования – **метода сравнительного искусствоведческого анализа**. Он заключается в использовании научных материалов, форм выразительности, стилистических характеристик, эстетических атрибутов и других аспектов каждого вида искусства для проведения соответствующих сравнений под одним и тем же углом зрения, чтобы суммировать общие для категорий искусства черты и в то же время исследовать индивидуальные характеристики, присущие китайскому акробатическому театру, драме, цирку, танцу и другим видам искусства. Сравнительное изучение видового своеобразия китайского акробатического театра дало возможность выявить общность художественных истоков акробатического театра и танца, исполнительских техник и трюков акробатического театра и цирка, сценического оформления акробатического театра и других видов театра.

Методологической основой монографии является **системный подход**, который способствует выявлению взаимосвязей

между китайскими акробатическими представлениями и философскими, религиозными, историческими, культурными и социальными факторами в процессе их происхождения, формирования и развития, и в то же время проясняет разнообразные характеристики сценической практики китайских акробатических представлений.

Исторический метод стал важной теоретической основой для определения генезиса и этапов развития китайских акробатических представлений, а также способствовал выявлению исторически объективных факторов и социальных условий, влияющих на формирование основных форм китайских акробатических представлений. Использование исторического метода позволило выявить хронологическую динамику качественных изменений форм акробатического искусства и специфики формирования уникальной синтетической художественной формы китайского акробатического театра. **Компаративный подход** позволил сравнить состояние акробатического искусства на разных исторических этапах.

Типологический метод позволил обозначить особенности акробатического мастерства при изучении китайских акробатических представлений и «нового цирка», произвести необходимое разграничение и классификацию художественных характеристик сценических представлений и овладеть присущими им законами художественных форм. Обращение к методу типологизации позволило выделить типологические признаки таких видов акробатических представлений, как акробатический тематический вечер, акробатическое шоу, акробатический спектакль, а также систематизировать сюжеты акробатических спектаклей. Благодаря применению типологического метода были выявлены и классифицированы акробатические трюки современных акробатических представлений Китая.

Структурный метод определяет взаимозависимость акробатических навыков, тем, сюжетов и приемов сценической выразительности в разнообразных композициях китайского акробатического театра. С помощью структурного метода были определены связи и взаимовлияние разнообразных элементов акробатического спектакля: трюков, сюжетов, декораций, освещения, костюмов, грима, музыки.

В данной работе различные методы исследования использованы комплексно, они дополняют друг друга и способствуют всестороннему анализу взаимодействия цирковых и театральных средств художественной выразительности в китайских акробатических представлениях.

1.2. Цирковые и театральные средства художественной выразительности: специфика синтетического взаимодействия в сценических представлениях

Китайские акробатические представления объединяют в себе множество художественных элементов, формируют тесную связь с цирковым и театральным искусством.

Общее у китайских акробатических представлений и **цирка** как особых видов зрелищных представлений в основном проявляется в двух аспектах: внешнем систематизирующем признаке композиционного построения и внутреннем признаке художественного суггестивного воздействия. Во-первых, основой и циркового, и акробатического представлений является номер, а само зрелище представляет собой набор из разнообразных по технике номеров. Номер состоит из трюка, будь то мастерство

владения телом в акробатике или дрессура в цирке, который впоследствии подвергается художественной обработке и превращается в целостное художественное произведение. Во-вторых, и китайские акробатические представления, и цирк имеют сходство в том, что оба демонстрируют «захватывающие и причудливые» сценические выступления высокой степени сложности (физической, психологической, технической), представляющие опасность для жизни исполнителя и разрушающие стереотипные представления о возможностях человека.

Следует отметить общую синонимичность применения в данной работе понятий «цирк» и «акробатика», что «обусловлено спецификой трактовки этих понятий в китайском искусствоведении» [102, с. 7]. «В английском языке китайский термин *цзацзи* (цирковое, акробатическое искусство) переводится как *acrobatics* (акробатика), что относится к смысловому содержанию китайского акробатического (циркового) искусства, акцентируя внимание на акробатических трюках артистов. Однако чаще в письменном английском языке для передачи общего смысла китайского понятия *маси* (цирковое представление) используется слово *circus* (цирк), так как оно буквально переводится как «кольцо, круг», что указывает на огороженное место, вокруг которого располагаются зрители, наблюдающие за цирковым представлением» [13, с. 15]. Китайский термин *цзацзи* (杂技) употребляется по отношению к прыжкам, балансировке и трюкам, для которых требуются шесты (перши), моноциклы, батуты и другие предметы реквизита, тогда как *маси* (马戏) является общим термином для широкомасштабных развлекательных мероприятий.

Вместе с тем китайские акробатические представления значительно отличаются от западной модели цирка по многим внешним и внутренним признакам: отношением к трюку,

иерархией выразительных средств, конструктивным строением площадки для выступления, сценическим оформлением и дизайном костюмов, многожанровостью, художественным наполнением.

Наиболее выразительно отличие цирка от китайских акробатических представлений проявляется в устройстве пространств для актеров и зрителей. Если для классического циркового представления сценой выступает круглый манеж, а зрительские места расположены амфитеатром вокруг него, то для китайских акробатических представлений свойственна сцена, открытая в зрительный зал лишь с одной стороны просцениума, что естественным образом влияет и на тип коммуникации между зрителем и исполнителем, и на способ презентации и игру актера, и на организацию самого сценического пространства.

От устройства сцены во многом зависел тип демонстрируемых исполнителями навыков. Если для европейского циркашапито благодаря его объему и высоте было свойственно использование крупногабаритного реквизита (например, вращающегося маховика), а также подвешенных вертикально шелковых полотен или натянутых на высоте стальных тросов для трюков воздушных гимнастов, то для китайских акробатических представлений, не имеющих подобной архитектоники сцены, стала свойственна партерная деятельность, основанная на мастерстве владения человеческим телом и навыках удержания баланса. Это способствовало возникновению разнообразных форм партерной акробатики. «Некоторые эксперты в области акробатики в соответствии с типом исполнительской техники делят номера партерной акробатики на следующие жанры: баланс и равновесие, силовые трюки, трюки с использованием пластики тела, прыжки и сальто, трюки с переодеванием и т. д.» [103, с. 398].

Следует также обозначить, что свойственные для западного цирка номера с животными (разного рода дрессура и вольтижировка – выездка лошадей) никогда не исполнялись в китайских акробатических представлениях. Также ему оказалась не свойственна и традиционная цирковая клоунада, хотя традиционные китайские цирковые представления на разных исторических этапах развития включали подобные номера.

Существует и значительное отличие в содержательном аспекте циркового представления и спектакля китайского акробатического театра. Цирк нацелен в первую очередь на развлекательный контент, наполненный ярким карнавальным колоритом, на создание атмосферы веселья и радости. «Цирк обращает внимание зрителей на сенсационный эффект, на смешные репризы клоунов, на разнообразие и трансформацию форм, на атмосферу праздника и веселья» [104, с. 41].

В своих трудах выдающийся советский литературовед М. М. Бахтин раскрывает культурно-развлекательную ценность цирковых представлений: «Площадные празднества карнавального типа, отдельные смеховые обряды и культы, шуты и дураки, великаны, карлики и уроды, скоморохи разного рода и ранга, огромная и многообразная пародийная литература и многое другое – все они, эти формы, обладают единым стилем и являются частями и частицами единой и целостной народно-смеховой, карнавальной культуры» [105, с. 8]. Китайские акробатические представления стремятся через «телесную красоту» и «изящные позы», демонстрируемые зрителю, открыть самобытную эстетическую ценность акробатической сцены. Известный советский филолог Ю. Б. Борев в книге «Эстетика» писал, что акробат «своим головокружительным полетом раскрывает свободное владение человека пространством, своим телом, чувством равновесия» [106, с. 169]. И одновременно с этим китай-

ские акробатические представления раскрывают глубинные процессы, происходящие в человеке, фундирующие взаимосвязь человека и мира. «Акробатика – это искусство, которое начинается с человеческого тела и создается для освобождения человеческого тела. То, что оно испытывает, – ограничения, нужда и страдания; но то, что оно выражает, – это жизнь, сила и страсть. В этом заключается суть акробатики» [107, с. 110].

Главенствующий акробатический, пластический, телесный, компонент китайских акробатических представлений сближает их с хореографическим искусством. «Культура первобытных людей на самом деле является культурой человеческого тела. Первоначальная форма танца – это выражение чувств, первоначальная форма акробатики – демонстрация навыков выживания, а действия, направленные на самооборону и нападение, являются источником боевых искусств» [2, с. 8]. Их отличие лишь в степени концентрации и эстетизации движения, его сложности и художественной обобщенности.

Главным материалом и средством сценического исполнительства выступает материальная форма человеческого тела, полагающаяся на физические навыки и движения актеров. Формы сценического представления хореографии и акробатических представлений – это изменение положение тела в пространстве и во времени. Двигающиеся или статичные человеческие фигуры являются двумя основными элементами сценического представления и в искусстве танца, и в акробатических представлениях. Однако если танец придает большое значение внешнему выражению чувств, непосредственно передавая эмоции с помощью движений тела, подчеркивает музыкально-ритмическую природу танца, то акробатические представления во главу угла ставят рискованность, высокую степень сложности и изобразительность акробатических поз, сходных со

скульптурными произведениями, внутренний смысл которых воспринимается через внешние формы. В результате общности акробатических и хореографических движений происходит межвидовая диффузия, сущность которой, согласно исследованию Ван Сяодань, заключается в том, что «цирковое искусство способствует трансформации, усложнению хореографической лексики и техники исполнения движений, а хореография содействует органичности взаимодействия трюка с музыкой» [70, с. 149].

Китайские акробатические представления и *театральное искусство* имеют сходства в художественных особенностях, планировке сцены, сценическом оформлении, характеристиках представления, форме исполнения и сюжетах.

Прежде всего, китайские акробатические представления и театр драматический имеют одинаковые художественные признаки, оба принадлежат к синтетическим сценическим формам искусства, образованным слиянием различных видов искусства, таких как хореография, музыка, живопись, а также актерское искусство и драматургия. Оба имеют идентичную среду существования, единый тип организации сценического пространства в виде сцены-коробки. В китайских акробатических представлениях, как и в театре драматическом, сценография во всем своем многообразии (декорация, костюм, освещение) является основополагающим средством сценической выразительности, несущим как изобразительную, так и драматическую функцию. Актеры и в китайских акробатических представлениях, и в театре драматическом выступают носителями образов и используют для их создания как демонстрацию и презентацию, так и перевоплощение. Несомненно, китайские акробатические представления и театр драматический во многом базируются на драматургической основе литературного первоисточника, стре-

мось донести сюжет, раскрывая особую тематику и специфическую проблематику.

Хотя составные элементы как китайских акробатических представлений, так и театрального искусства в целом идентичны, тем не менее в приемах повествования, мизансценическом решении, а также в эстетических особенностях они имеют собственные уникальные, самобытные черты. Если в драматическом искусстве наиболее важным выразительным средством является произносимый актером текст, главным фактором развития сюжета выступает диалог или монолог, а выразителями эмоций – тембр, регистр, скорость речи, то в китайском акробатическом театре в качестве доминирующего выразительного средства используется телесный, пластический компонент актерской выразительности, различные техники движений тела и искусство статических пластических поз, а произносимая речь практически полностью исключается из постановки.

Традиционный драматический театр использует изобразительные и драматургические средства повествования: временную детализацию, подробное описание места действия, персонажей, событий и их реалистическое воспроизведение, чтобы ярко запечатлеть отношения между действующими лицами и конфликты, имеющие место в сюжете и служащие развитию действия в спектакле. А акробатические представления применяют образный и упрощенный подход к повествованию: при сохранении важнейших сюжетных линий, которые помогают понять и сформулировать тему, здесь меньшее внимание уделяется сложным приемам повествования, которые тем не менее не лишают сюжет целостности. В акробатических представлениях акцент делается в большей степени на внешнем символизме и обобщенной образности, позволяющей конструировать спек-

такль в воображении зрителя без чрезмерной натуралистической сценической и драматургической детализации.

В театральном искусстве зачастую одна роль связывается с отдельным индивидуальным исполнителем, что позволяет актеру углубиться в характер персонажа, создать самобытный художественный образ. Но поскольку акробатические представления требуют от каждого отдельного исполнителя уникальных пластических навыков, способных раскрыть лишь одну из сторон образа, зачастую в одном спектакле одну роль могут исполнять несколько артистов. Таким образом, различные техники движения и трюки разных исполнителей могут быть использованы для раскрытия различных перипетий сюжета и внутренних характеристик одного персонажа. Такой подход требует активного подключения внешних средств сценической выразительности (грим, костюм, символика цветовой атрибутики) для сохранения однородности сценического действия, одновременно подчеркивая повышенную синтетичность сценического представления.

Современное театральное искусство характеризуется большим разнообразием сценических явлений, возникших и утвердившихся в конце XX – начале XXI в., таких как пластический театр, театр танца, иммерсивный театр, визуальный театр, объектный театр, променад-театр, сайт-специфик-театр и мн. др. В этом ряду актуальных видов современного театрального искусства совершенно органично возникает и рассматриваемые в данном исследовании китайские акробатические представления и их высшая форма – китайский акробатический театр, который во многом коррелирует как с отдельными новаторскими сценическими практиками, так и с генеральными тенденциями и характеристиками современного западного театрального искусства в целом.

Несмотря на то, что данные театральные феномены уже прочно вошли в сценическую практику и получили достаточно обширное теоретическое осмысление, концептуально все они характеризуются некоторой терминологической неопределенностью. Это утверждение касается всего перечня искусствоведческого материала: как небольших статей в научных журналах, так и объемных монографических изданий. Рассматривая иммерсивный театр в статье «Феномен иммерсивного театра в современной отечественной культуре», исследователи Т. И. Ерохина и Е. С. Кукушкина утверждают, что он «недостаточно изучен <...> и, вместе с тем, является одним из самых востребованных и привлекающих внимание явлений театральной практики» [108, с. 214]. Они также констатируют «размытость определения дефиниции иммерсивного театра и его границ в соотнесении с другими явлениями современного театрального пространства» [Там же] и терминологическую нечеткость данного определения и далее переходят «к генезису и признакам иммерсивного театра в историческом аспекте» [Там же]. Кандидат искусствоведения, доцент Новосибирского государственного педагогического университета Н. А. Урсегова в статье «Театр танца как синтез хореографического и актерского искусства» так определяет это понятие: «В настоящее время существует множество организационных форм занятий хореографией, среди которых театр танца выступает неоднозначным понятием, находящимся на стыке двух искусств: хореографического и актерского. Театр танца – это смешение границ между танцем и театром, сочетающее в себе образность, чувства и воображение» [109, с. 50]. Д. Годер в монографии «Художники, визионеры, циркачи: очерки визуального театра» детально описывает данное явление как функционирующее на границе драмы, современного изобразительного искусства, танца и медиатехно-

логий, коммуницирующее со зрителем не через текст, а с помощью визуальных образов, не через сюжет, а через сценические картины, в то же время утверждает, что «“визуальный театр” – один из самых невнятных и даже нелепых терминов последнего времени» [110, с. 6].

Подобный подход наблюдается и в попытках китайских искусствоведов определения понятия акробатического театра. Фу Сюйюй так формулирует его определение: «Акробатический театр представляет собой новую форму творческого поиска и инновационного подхода к современным акробатическим представлениям. Акробатический театр интегрирует многообразные формы искусства, в том числе переосмысливает современный танец, а также обращается к опыту мультимедийного изображения и всесторонне в синтезе применяет искусство сценической живописи, формируя новое направление в современных акробатических представлениях» [111, с. 30]. Такое определение выглядит описательно и не категориально.

Приведенный краткий перечень определений, относящихся к современным сценическим явлениям, демонстрирует разнообразность научных подходов и отсутствие единого терминологического аппарата, что значительно затрудняет исследование рассматриваемого феномена.

Кроме упомянутых выше русскоязычных научных источников, в нашем исследовании мы обращаемся также к англоязычным материалам (коллективная монография «Играя сайт-специфический спектакль: политика, место, практика (Интервенции театра)» [112], «Иммерсивный театр: вовлечение зрителей» [113], «Пластический театр: критическое введение» [114]), расширяющим представления о современном театральном искусстве.

Наиболее значимыми в типологической системе и наиболее употребляемыми категориями театрального искусства являются

такие понятия, как вид, жанр и форма. Рассматриваемые сценические феномены (пластический театр, театр танца, иммерсивный театр, визуальный театр, объектный театр, променад-театр, сайт-специфик-театр, акробатический театр) хорошо вкладываются в концепцию «поиска новых художественных форм в театральном искусстве», ведь, по формулировке П. Пави, понятие «форма» «определяет гораздо более подвижный и изменяемый аспект типов спектаклей, исходя из новых целей и обстоятельств, которые делают невозможным каноническое и жесткое их определение» [115, с. 413]. П. Пави констатирует, что форма «не навязывает изучаемым типологиям никакого критерия “качества”, значимости и эстетической функциональности» [Там же]. Таким образом, термин «форма» может служить для определения максимально разнородных явлений и быть универсальным в их обозначении, однако он не позволяет унифицировать и раскрыть содержание каждого из них.

Понятие «жанр» определяется в театроведческой литературе как «исторически складывающийся относительно устойчивый тип спектакля, который характеризуется предметно-смысловой сферой и адресом, то есть эстетическим отношением к ней зрителя» [116, с. 79], а также эмоционально окрашенный «угол зрения автора (драматурга, актера, режиссера. – С. Ч.) на действительность, преломленный в художественном образе» [117, с. 179]. И то, и другое определение так или иначе ссылаются на описание жанра как «разновидности реально существующих спектаклей, которые обозначены тем или иным традиционным термином: комедия, трагедия, драма» [116, с. 80], и одновременно не исключают размывания границ жанра, его авторской трансформации и переопределения (например, «импровизация на тему», «необычная история» или «пьеса в двух действиях», «сочинение по мотивам...» и др.). В определении

жанра отчетливо прослеживается тесная связь с литературной основой и драматургией.

Несмотря на то, что те же научные источники, переходя к современной сценической практике, многократно расширяют понятие «жанр», добавляя множество значений к его определению, таких как «название паратеатральных действий во второй половине XX – первой четверти XXI в.: жанры перформансов, читок пьес, интерактивных променадов-действ» [116, с. 83], кажется чрезмерным отнесение театральных форм иммерсивного театра, объектного театра, акробатического театра и других к категории жанра. Жанровая характеристика опирается на чувственный опыт, на отношение к содержанию спектакля, в некотором смысле игнорируя его формообразующие признаки, на вычлениении которых во многом и определяются те или иные современные сценические явления. Одновременно с этим вполне себе можно представить трагическое, комическое или мелодраматическое представление иммерсивного, сайт-специфического или акробатического театра.

Видовая дефиниция театрального искусства кажется также вполне определенной. Традиционно выделяют драматический, музыкальный, кукольный, пантомимический, теневой виды театра, но и здесь возникают классификационные противоречия. Например, обособление театра теней от театра кукол, хотя зачастую тень на экране отбрасывается именно куклой. Ю. М. Барбой в работе «К теории театра» утверждает невозможность определения вида театра по одному критерию. Например, по доминирующему средству выразительности: слово – в драматическом театре, музыка – в музыкальном, кукла – в кукольном, пластика актера – в пантомиме, тень – в театре теней. Он констатирует, что характеристика вида «заведомо интегральная» [118, с. 229]. Эта интегральность, по мнению

Ю. М. Барбоя, заключается в необходимости одновременного использования трех критериев для определения вида театрального искусства: содержания роли, материала образа и языка. Содержание роли в драматическом театре определяется драмой человека в исполнении актера, играющего человека в человеческом облике. В музыкальном театре (опере и балете) содержание роли раскрывается через музыку, характеризующую чувства героев. В пантомимическом театре актер способен изображать вещь, что невозможно в ином виде театра. Форма, материал образа также выступает критерием видовой классификации театра. В драматическом и музыкальном театре образ материализуется через человека – это так называемый театр «живого актера», через куклу образ материализуется в театре кукол и через тень – в театре теней. Язык спектакля как один из критериев видовой классификации театра утверждает слово доминантой драматического театра, пение и танец – оперно-балетного музыкального театра, мимирование выступает языком театра пантомимы.

Если рассмотреть современные формы театрального искусства в рамках данной классификации, то можно заметить, что и в традиционных видах искусства, и в инновационных феноменах содержание роли, материал образа и язык в большинстве случаев идентичны. Так, современный объектный театр выступает разновидностью театра кукол. «Современный театр кукол не имеет формальных границ. Помимо кукол разных конструкций (а иногда и вместо них), он свободно использует маски, предметы, тени, руки, новейшие технологии и т. п.» [119, с. 355]. Современный театр танца в межвидовом театральном взаимодействии к балетному языку добавляет слова.

Возможно, за пределы данной видовой классификации выходит, расширяя ее, визуальный театр, который в крайних сво-

их сценических проявлениях отказывается от «живого человека» как креативного материала образа, языка, слова, танца, пения и миметического подражания, переходя в виртуальное пространство, транслируя содержание роли отличное от человеческих чувств и в целом всего человеческого. Такой «постчеловеческий театр» [120], базирующийся на постгуманистических идеях децентрализации антропоцентризма, деконструкции границ между «человеком» и «животным», «человеком» и «машиной», вполне может быть выделен в отдельный вид театрального искусства.

В то же время большинство современных сценических форм, таких как пластический театр, иммерсивный театр, променад-театр, сайт-специфик-театр, акробатический театр, несмотря на свои выразительные формальные инновации, вполне вписываются в категорию драматического вида театра, сосредотачиваясь, в сущности, на живом человеке, играющем роль человека. Следует отметить, что языковой компонент драматического театра в XX в. отходит от доминирования слова и начинает осмысливаться гораздо шире: как многоуровневый текст, равнозначными слоями которого выступают как непосредственно сами слова, так и физические действия актеров, пространственная среда и другие компоненты синтетического театрального представления. Н. Казмин пишет по этому поводу: «Если рассматривать термин “текст” с точки зрения семантики и театральной семиологии, то речь будет идти не о литературной основе сценического представления, а о его дискурсе. А он включает в себя, помимо самого литературного текста и связанных с ним сюжета и фабулы, еще и такие составляющие, как: режиссерское решение, сценическая реализация, игра актеров, социокультурная ситуация, состав аудитории, на которую ориентирована постановка, и многое другое» [121, с. 82]. В этой

связи театральные феномены, базирующиеся не столько на произносимом актером слове, сколько на выполняемом актером действии или взаимодействии пространства и физического проявления актера, также возможно осмыслить как драматическое представление.

В выразительном плане наиболее близок к китайским акробатическим представлениям и, в частности, к китайскому акробатическому театру театр пластический. В отличие от пантомимы, акробатический театр не несет в себе специфически кодифицированного пластического языка, как и не сосредоточен на выявлении вещи как объекта сценического воплощения. Но в то же время его пластический компонент независим от музыки и не структурирован ритмизированной хореографией, как в балете, разновидности музыкального театра.

Важные для нашего исследования идеи о пластическом театре высказываются Е. В. Юшковой, прослеживающей становление пластического театра в сценических экспериментах М. А. Чехова, В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова в русском драматическом театре первой трети XX в. и постулирующей расцвет пластического театра в конце XX в. в творчестве Г. К. Мацквичюса, вслед за которым утверждающей, что этот «новый театр без единого слова является именно разновидностью драматического театра» [122, с. 19].

Рассматривать китайские акробатические представления в русле именно вида театрального искусства позволяет и история развития драматического театра Китая. Несмотря на внешнюю схожесть с традиционными видами китайского сценического искусства, например, музыкальной драмы *сицзюй* или представлениями пекинской оперы, китайский акробатический театр теснейшим образом исторически и концептуально связан с западными сценическими практиками. Безусловна его взаимо-

связь с «новым цирком», который развивался под прямым влиянием экспериментальных исканий театрального авангарда второй половины XX в. Но и непосредственно сами эти авангардные течения и направления, которые в 1980-х гг. попадают в Китай и формируют целое движение китайской авангардной драмы, трансформируют реалистическую, заимствованную на Западе в начале XX в. разговорную драму *хуацзюй*. В авангардном китайском драматическом театре конца XX в. *шиянь сицзюй* (или *сяньфэн сицзюй*) укоренены такие сценические приемы западного авангардного театра, как сновидческие и абсурдистские мотивы, техника потока сознания, разрушение четвертой стены, акцент на пластике актера, а также «тенденция к театральности постановки, создание театральных эффектов и подчеркивание художественных приемов, чтобы побудить зрителей воспринимать пьесы как художественные произведения, а не как реальную жизнь; условность, тенденция избегать дублирования реальной жизни на сцене и полагаться на способность актера представить то, что менее конкретно визуально, но более реально по ощущениям» [123, р. 35], которые станут впоследствии присущи и китайскому акробатическому театру. Подчеркивая близость драматического театра театру акробатическому, Дун Инчунь и Тань Цай отмечают, что «этот вид литературно-эстетических сценических исканий сам по себе отражает специфику современной драматургии, особенно в сочетании акробатики как основного искусства с современными сценическими практиками, опираясь на исполнительские способности и акробатическое мастерство артистов, подчеркивая захватывающие моменты сюжета театральной драмы» [124, с. 48].

Отнесение китайских акробатических представлений к виду театрального искусства не является умозрительным. О. Н. Мальцева пишет по этому поводу следующее: «Видовые

особенности этого театра очевидно приспособлены для развертывания содержания, связанного с социальными, межчеловеческими отношениями, и для повествовательного, вдоль фабулы, развития действия и проведения интриги. Но в повествовательном изложении может быть раскрыто и содержание, связанное с внутриличностными, психологическими противоречиями, а для театра, даже и повествовательного, это трудно, поскольку реально на сцене всегда действуют люди, вступающие друг с другом в разнообразные отношения, и нужно предпринимать специальные усилия, чтобы в таких условиях предметом исследования стали не эти отношения, а то, что происходит в душе того или иного героя» [119, с. 308]. Принадлежность китайских акробатических представлений к сфере театрального искусства дает основание увидеть за внешней пластической и сценографической абстракцией, за в высшей степени условными гимнастическими действиями актеров-акробатов психологически мотивированные поступки и глубоко индивидуализированные личностные реакции. Она также утверждает важность литературной первоосновы акробатического спектакля, ее встроенность в драматургические каноны композиционной структуры, построения сюжета и системы образов, раскрытия действия и выявления конфликта.

При рассмотрении широкого перечня явлений современного театрального искусства обращает на себя внимание некоторая их сегментация или специализация, отраженная в названиях, апеллирующая к отдельным, обособленным, особо выраженным средствам художественной выразительности и качествам современного театрального искусства. Например, в пластическом театре таковыми являются акцентируемые средства актерской пластической выразительности: жест, поза, мимика; а в театре танца – хореография как самостоятельный вид

искусства. Визуальный театр определяется через доминанту зрительного канала восприятия информации, реализованного сценикографическими средствами (декорация, костюм, грим), а сайт-специфический театр выделяется уже непосредственно особым качеством сценикографии, противопоставляемой традиционной конвенциональной сцене-коробке.

Если рассматривать китайские акробатические представления с позиций доминантного средства выразительности, то им, безусловно, выступает акробатический трюк. Китайский акробатический театр, зародившийся в конце XX – начале XXI в., берет начало в имеющей многовековую историю традиционной форме китайского сценического искусства – цирковой акробатике. Акробатический трюк как элемент традиционных китайских цирковых сценических представлений выступает пластическим средством демонстрации телесной выразительности исполнителя, проявленной в максимально гипертрофированной, утрированной форме, выявляющей экстатические чувства и эмоции. В китайских акробатических представлениях именно акробатический трюк концентрирует в себе смылосодержательную и структурно-организационную части спектакля. Богатство и разнообразие трюков в акробатическом спектакле является главным зрелищным компонентом представления, а также становится важным стимулом развития сюжета и ключевым основанием при выборе драматургического материала спектакля.

«Нарратив акробатического спектакля – это цирковое повествование особого типа, которое отличается от отдельных акробатических выступлений и цирковых вечеров тем, что здесь необходимо преодолеть или редуцировать неоповестовательный характер цирковых акробатических трюков, чтобы преобразовать мастерство владения телом в действие с явно выра-

женным смыслом и придать происходящему повествовательную функцию» [15, с. 48].

Что касается заострения отдельных характеристик в разных формах современного театрального искусства то, к примеру, променад-театр выделяется в связи с необходимостью непосредственного перемещения зрителя в пространстве во время представления. Движение как определяющая черта променад-театра, с одной стороны, является формальным, упрощенным проявлением действия основы драмы как «последовательности сценических событий» [115, с. 62] и сценического действия как сложного комплекса психофизических процессов воплощения актером сценического образа роли. С другой стороны, сама концентрация на физическом действии выступает непосредственной реализацией ведущей тенденции современного театра – процессуальности, сосредоточенности на процессе действия, а не на финальном результате – спектакле. Иммерсивный театр, создающий «эффект полного погружения зрителя в сюжет постановки, театр вовлечения, где зритель – полноправный участник происходящего» [125, с. 264], как и театр в целом, ориентирован на формирование особой среды, окружающих условий для возникновения взаимодействия актеров и зрителей. В то же время это реализация ключевого для современного театра принципа интерактивности, осуществленного как в физическом включении аудитории в спектакль и взаимодействия с ней, так и в интерпретационной свободе, позволяющей зрителю становиться активным соучастником спектакля, конструирующим индивидуальные смыслы.

Трюковая природа акробатических представлений, несомненно, сближает их с актуальной тенденцией современного постдраматического театра: акцентированности на теле, повышенной телесности сценического действия. Х.-Т. Лиман утвер-

ждает по этому поводу: «Постдраматический театр уходит все дальше от чисто умственной, интеллигентной структуры; он движется к выражению крайней телесности, тело здесь абсолютизируется» [125, с. 156]. Трюк можно воспринять как частный пример сценического действия, как замену слова, ведь «по негласной договоренности (даже согласно самым классическим нормам драматургии) театральная речь всегда – это способ действия» [115, с. 65], но гипертрофированное качество этого действия, его чрезмерность соответствует одному из ключевых характеристик современного театрального искусства – зрелищности и визуальной насыщенности. В этом контексте китайские акробатические представления, акробатический театр органично вписываются в современные сценические процессы, обозначенные искусствоведами как циркизация театра и театрализация цирка. А. В. Сергеев в монографии «Циркизация театра. От традиционализма к футуризму» определяет это явление как «направление сближения театра с цирком, использование в драматических спектаклях актерских приемов и умений циркового происхождения: акробатики, жонглерства, дрессуры, иллюзионизма, клоунады. Как правило, эти опыты сопровождались движением драматургии спектакля в сторону цирковой программы, а вещественного оформления – к цирковым станкам и реквизиту» [36, с. 9]. Основными показателями циркизованного театра А. В. Сергеев определяет спектакли, целиком строящиеся на визуальном ряде, где слово практически всегда помещено на смысловую периферию представления; усиление активности зрительного восприятия, акробатические приемы и аттракционы, монтаж как метод организации действия, необузданная стихия театральной игры [Там же, с. 141–142] – все это объединяется общим формотворческим экспериментом и авангардным поиском, присущим современному театральному ис-

кусству. Китайский акробатический театр в этой связи выступает частным, но весьма показательным примером театрализации цирка и циркизации театра.

Описанные качества китайских акробатических представлений и других современных театральных форм заостряют внимание не только и не столько на инновационных качествах современного театрального искусства, сколько на их проистекании из самой сущности театра как синтеза искусств. С этой точки зрения китайские акробатические представления «осуществляют интегрированное представление искусства, выходящего за рамки одного вида, за счет расширения арсенала приемов театральности. Современный акробатический театр использует трансжанровые комплексные средства и приемы для совершенствования современной акробатики от демонстрации традиционных трюков и номеров до масштабного представления ценностей, интегрированных в сценическое действие» [127, с. 22].

Особо обращает на себя внимание национальная специфика рассматриваемого в данной монографии феномена китайского акробатического театра, остающегося уникальным региональным явлением мирового театра и не имеющего аналогов как в восточном, так и в западном театральном и цирковом искусстве. Акробатика, акробатические трюки, акробатическое мастерство, развиваясь на протяжении всей долгой истории Китая, стали самостоятельным профессиональным и многосторонним видом не столько спортивной, сколько художественной деятельности китайского народа. Развитие акробатических представлений древности стимулировали рождение сценических форм акробатических представлений, включающих в качестве важнейшей составляющей сценических выступлений многочисленные физические возможности человеческого тела, умение манипулировать и управлять различными объектами, а

также навыки согласованных парных, групповых и коллективных действий. Но также не следует оставлять без внимания факт прямой генетической связи практики китайских акробатических представлений с западным феноменом «нового цирка», напрямую повлиявшего на возникновение и развитие феномена китайского акробатического театра.

Выводы по главе 1

1. Аналитический обзор литературы продемонстрировал разнообразие научных источников, касающихся тематики данной монографии. В китайских научных кругах широко освещены вопросы, касающиеся традиционной китайской акробатики, ее исторического развития и видового разнообразия. Западные научные источники детально исследуют европейскую и американскую историю циркового искусства, включая такую его современную форму, как «новый цирк». В уже существующих исследованиях акробатика рассматривается исключительно как цирковой феномен. Хотя нет недостатка в исследованиях происхождения и развития китайской акробатики или западных цирковых сценических представлений, в настоящее время отсутствуют исследования, которые бы касались изучения китайского акробатического театра как уникального синтетического явления. В имеющихся исследованиях отсутствует целостный обзор китайского акробатического театра, его драматургического компонента, акробатических, сценографических и музыкальных выразительных средств, имеются очевидные недостатки в изучении конкретных проявлений специфической взаимосвязи акробатических приемов, сюжетов, сценографии и музыки.

2. Китайский акробатический театр – синтетический вид сценического искусства, интегрирующий средства художественной выразительности циркового и театрального искусств.

Главным средством выразительности китайского акробатического театра является цирковой пластический акробатический трюк. В отличие от циркового представления, в акробатическом спектакле важна как определенная идейная насыщенность, так и тематичность, сюжетность повествования, конфликтность, индивидуализация и характерность персонажей. Акробатический театр активно использует возможности театральной сценической коробки и основополагающим элементом провозглашает сценическое пространство с его декорационным и световым оформлением, а также музыкальное сопровождение [2–А; 5–А; 13–А; 19–А; 20–А].

ГЛАВА 2

ГЕНЕЗИС КИТАЙСКИХ АКРОБАТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

2.1. Акробатика в традиционных сценических представлениях Китая с древних времен до конца XX в.

«История китайской акробатики насчитывает более четырех тысяч лет, и ее возникновение может быть прослежено со времен первобытного общества», – констатирует китайский исследователь акробатического искусства Ван Хуэй [3]. Акробатические умения на первоначальном этапе человеческой цивилизации были важными навыками адаптации к изменяющимся природным условиям. В первобытном обществе люди для выживания должны были заниматься собирательством и охотой на диких животных. Для этого нужно было постоянно бегать, прыгать, карабкаться, кувыркаться и метать камни. В этом процессе адаптации человека к окружающему миру и вырабатывались первичные акробатические навыки.

В первобытном обществе люди считали, что произрастание всего в природе, а также изменения погоды – это проявления божественного. С целью установить контакт с духами природы появлялись всевозможные религиозные церемонии. Жертво-

приношения как первобытная религиозная деятельность древних людей по поклонению богам являлась самым важным культурным фундаментом мышления древних людей. В древнем китайском трактате по этике «Ли-цзи – Цзи Тун» («Запись исторических источников о древних жертвоприношениях») сказано: «На пути правления всеми людьми нет ничего важнее церемоний; существует пять их видов, самой важной из которых является жертвоприношение» [128]. В эпоху династий Шан (1600–1046 гг. до н. э.) и Чжоу (1046–771 гг. до н. э.) жертвоприношения были основой любого ритуала. Победитель в войне между древними государствами, например, приносил в жертву пленных, чтобы умиловить божеств и предков и расположить их к себе. «Инь и Шан унаследовали верования и религии первобытного общества, и с учетом необходимости в подавлении и гнете в отношении общества того времени атмосфера колдовства наполнила его верхи и низы, вера в сверхъестественные силы и подчинение табу наполнило души людей» [129]. В древности священнослужители культа, которые обладали магическими знаниями и совершали ритуалы жертвоприношений, назывались *у* (колдунья) и *си* (колдун). Священнослужители выступали в роли различных богов, святых и бессмертных. Пытаясь визуализировать божественное, жрецы использовали гипертрофированные элементы пластики (жонглирование, кувырки, прыжки), имитируя демонов и духов, а также передвигались на ходулях, словно ступая по облакам, как величественные боги. Поэтому акробатические элементы и навыки получили распространение в религиозно-обрядовой практике.

Монгольские шаманы и тибетские *уси* совершали «пляски духов», подражали движениям зверей, плясали и читали заклинания, взывая к духам, чтобы умиловить их и испросить хорошей погоды и удачной охоты. В первом древнекитайском

сборнике песен «Шицзин», созданном в XI–VI вв. до н. э., в стихотворении «Чэнь Фэн – Ваньцю» сказано: «Твои движения в танце кружатся и мелькают на холме Ваньцю. Я люблю тебя всем сердцем, но не смею питать я надежд. Грохочет барабан, дрожит земля на холме. И зимою, и летом опахало из перьев белой цапли колыхнется в твоей руке. Стучат сосуды с водою на дорогах холма Ваньцю. И зимою, и летом колыхнутся белые перья над твоей головой» [130, с. 54]. Это стихотворение описывает, как колдунья совершает танец в месте для жертвоприношений в эпоху Западной Чжоу, надевая на голову убор из белых перьев и совершая экстатические действия.

Кроме ритуалов шаманов, акробатические элементы присутствовали в древних *тотемных представлениях*. Древние китайские тотемы включали в себя изображения дракона, феникса, медведя, быка. Хуан Ди (мифический император Китая) и Чи Ю (мифический великан-колдун) по легенде были вождями древних племенных кланов, представленных двумя разными тотемами – медведем и быком. Ожесточенные столкновения между двумя кланами стали причиной так называемой «гонки за оленями», что означало борьбу за престол, так как олень считался символом царской власти, которая сильно повлияла на дальнейшее развитие древней китайской цивилизации. С тех пор, чтобы почтить память своих предков, правители использовали различные виды борьбы, силовую атлетику и подражание тотемному образу предков (в том числе ряжение, головные украшения с рогами и маски, имитацию поведения тотемного зверя). Восстановленные эпизоды сражения Хуан Ди и Чи Ю, а также ритуалы поклонения тотемам должны были вызывать благоговение и уважение потомков. Появившиеся в последующие эпохи состязания по единоборствам предположительно возникли из этих ритуальных действий.

Древние новогодние храмовые праздники и ярмарки также являлись результатом развития ритуальной деятельности, связанной с жертвоприношениями. Для привлечения большего количества посетителей и усиления торжественной атмосферы во время проведения праздников в богослужение приносились акробатические действия, а также создавались специальные сценические подмостки для их исполнения, в результате чего здесь стали концентрироваться артисты, обладавшие акробатическими навыками. Чтобы соответствовать религиозной тематике, акробатические исполнители одевались в костюмы различных персонажей, например, духов животных, создавали образы божеств.

Традиционные жертвоприношения, очевидно, отличались от народных храмовых жертвоприношений. «Первые строго ограничивали круг людей, принимающих в них участие, тогда как вторые максимально привлекали народные массы. Музыка и танцы в рамках ритуалов для первых были призваны порадовать духов, поэтому веселье было пропитано мистицизмом и торжественностью. Для вторых более важным было угодить массам, поэтому мистицизм и торжественность не перекрывали веселье. Вследствие этих различий стало возможным привлечь множество религиозных людей. Широкие слои мирян путешествовали по храмам и принимали участие в празднествах. Учитывая, что императоры многих династий не отказывали себе в таких развлечениях, а зачастую и стимулировали их проведение, это привело к созданию изумительно эффектных мероприятий» [131, с. 50].

В периоды Вёсен и Осеней (770–476 гг. до н. э.) и Сражающихся царств (475–221 гг. до н. э.) под влиянием тотемных представлений в народной среде появилась большая группа исполнителей, которые владели искусством атлетической борьбы

и различными акробатическими трюками. Благодаря простоте, удобству и состязательному характеру атлетическая борьба стала популярной народной забавой. Кроме нее, «различные навыки и трюки, существовавшие в период Чуньцю и Сражающихся царств, начали постепенно складываться в представления, где были представлены семь видов акробатических искусств: силовые трюки, упражнения на телосложение, трюки и забавные фокусы, трюки на высоте, магические фокусы, вольтижировка и фарсы» [1, с. 38].

Сохранилось, например, свидетельство, что две танцовщицы, приглашенные во дворец царства Янь, демонстрировали танец «Запутывание конечностей», имеющий характерные акробатические черты. «Такой танец называется *яньси* (развлечение), это похоже на то, как ласточка касается поверхности воды. Яньси относится к прыжковым движениям, входящим в сальто. Прыжок *цуань тiao* – это одно из базовых движений прыжка через голову (сальто)» [4, с. 65]. В этом танце гармонично сочетались прыжки из арсенала ранних танцевальных движений и кувырки как элементы акробатики. Одним из элементов этого танца являлся «мостик» с опорой на ладони и обратным выходом на ноги в положение стоя.

Широкое распространение подобных развлечений в народной среде постепенно привлекло внимание двора. В результате уже к III в. до н. э. акробатические элементы стали частью дворцовых развлечений и празднеств. Однако в исторических записях существует информация, что элементы акробатики в представлениях императорского двора появились еще во времена первой китайской императорской династии. В конце династии Ся (2070–1600 гг. до н. э.) во дворцах уже существовали развлекательные представления. Лю Сян пишет о том, что правитель Ся Цзе в эту эпоху «принимал певцов и артистов, карликов и

скоморохов, он мог собирать их у себя для проведения представлений *цивэйси* и разгульного веселья. Слуги с флажками в руках двигались, лилипуты с выкрашенными лицами прыгали и стучали. Финал представления заключался в построении живой стены из людей» [Там же, с. 14]. Поскольку Ся Цзе любил веселье, придворное искусство и торжественные ритуалы активно развивались, а также начали впитывать в себя диковинные народные игрища *цивэйси* – танцы с акробатическими элементами под музыку, в которых артисты демонстрировали комические образы.

В эпоху Западной Чжоу (1046–771 гг. до н. э.) задокументированы так называемые «шесть танцев», которые исполнялись при дворе и включали в себя четыре «гражданских» танца (*юньмэнь*, *сяньчи*, *дашао*, *дася*) и два «военных» (*дахо*, *дау*). Все эти танцы содержали элементы акробатики, включая стойки на руках, игры с флагами и шестами, верчение тарелок на палочках и т. д. «Танец с бунчуком (древко с привязанным хвостом коня, служившее знаком власти) на верхушке жерди был похож на акробатический номер “Флаг длиною в сто чжан”. Танец со щитами и мечами для обучения владению оружием был похож на акробатические трюки» [132, с. 46]. Таким образом, древние дворцовые хореографические представления были насыщены разнообразными акробатическими элементами.

Когда династия Цинь (221–206 гг. до н. э.) объединила Китай, она положила конец расколу и разделению князей эпохи Чуньцю и Сражающихся царств. «Хорошие условия для объединения искусств и трюков уже сложились, Эрши Хуан Ди Хухай еще больше пристрастился к чувственным наслаждениям. Чтобы удовлетворить его потребности в увеселении и наслаждении жизнью, в императорском дворце собрали все существовавшие тогда в стране виды представлений и игр»

[1, с. 45]. Изначально они были распространены во всех древних царствах, но вслед за объединением Китая династией Цинь сценические представления и *цзюэди* из всех царств объединились, что дало толчок к их дальнейшему развитию. Династия Цинь, питавшая симпатию к атлетической борьбе, ассимилировала силовые состязания разных царств, и «атлетическая борьба официально превратилась в развлекательную акробатическую программу императорского дворца» [2, с. 37].

Династия Цинь просуществовала всего 14 лет и была уничтожена, после чего была основана династия Хань (202 г. до н. э. – 220 г. н. э.), которая оказала значительное влияние на развитие Древнего Китая. «Династия Хань и Римская империя на Европейском континенте примерно в один и тот же период стояли в одном ряду с самыми развитыми и могущественными империями того времени» [132, с. 141]. В самом начале эпохи Хань большинство мастеров борьбы, выступавших перед членами династии Цинь, были оставлены ханьским императором во дворце для собственных праздничных представлений (приложение, рис. 2.1.1).

В большом количестве исторических материалов сохранилось много подробностей об акробатических выступлениях в императорском дворце периода династии Хань. «Как говорится в “Записках о Западной столице”: госпожа Ци искусно танцевала, завернув рукава и склонив голову, а сотни служанок повторяли за ней. Госпожа Ци была любимой наложницей Лю Бана (первого императора династии Хань. – С. Ч.); здесь “Танец сложенных рукавов” является элементом, заимствованным из акробатической техники, который исполнялся с длинными шелковыми полотнами» [1, с. 47]. В древних городах Янцзышань (Чэнду), Писянь (Сычуань), Цюйфу (Шаньдун), а также Хэлиньгэре (Внутренняя Монголия) при раскопках на каменных баре-

льефах эпохи Хань были обнаружены изображения пиршеств, на которых изображены такие номера, как жонглирование шарами, кручение тарелок, «Пять столов» (приложение, рис. 2.1.2).

Различные эффектные акробатические представления и состязания по борьбе стали важной формой придворного церемониала на пирах ханьской эпохи. Также они стали государственными символами правящей династии в дипломатическом этикете при коммуникациях с западными государствами. В 139 г. до н. э. император Западной Хань У-ди направил посла Чжан Цяня на Запад с тем, чтобы установить отношения между Китаем и иноземными государствами, что открыло Великий шелковый путь, значительно стимулировавший экономический и культурный обмен между Китаем и Западом. Частые контакты между Западной Хань и западными государствами оказали влияние на слияние китайской и западной акробатических традиций.

В 108 г. до н. э., согласно историческим памятникам, западное акробатическое искусство впервые проникло в Китай. В историческом трактате Западной Хань «Исторические записки» упоминается, что вместе с послом Чжан Цянем на Центрально-Китайскую равнину пришли маги и фокусники из Древнего Рима и Парфии (нынешний Иран). Древний акробатический номер «Парфянская стойка на пяти столах» представлял собой номер, в котором акробаты ставили столы друг на друга и выполняли стойку на руках (приложение, рис. 2.1.3). Благодаря состязаниям по борьбе и акробатическим представлениям между династией Хань и западными странами налаживались тесные культурные связи.

Лазанье по шесту *дулу сюньтун* в эпоху Западной Хань стало одним из основных акробатических трюков. Слово «дулу» происходит от названия государства на месте нынешней

Мьянмы. Исполнители залезали на верхушку шеста, демонстрируя ловкость и проворство. Этот акробатический номер возник из военного обычая. Победившее войско в ознаменование победы ставило на поле боя свое знамя, а самый низкорослый солдат вскарабкивался на шест и вешал флаг победителя. В известном древнем литературном произведении династии Восточная Хань «Дела Ханьских чиновников и счетоводов» имеется запись, раскрывающая еще один элемент акробатического представления: «Две большие веревки связаны между двумя столбами на расстоянии нескольких чжан (чжан – китайская сажень, равна 3,33 м. – С. Ч.), пара танцовщиц ходят по веревке лицом друг к другу, сходятся плечом к плечу, не наклоняясь» [1, с. 72].

Таким образом, можно утверждать, что при дворе ханьских императоров существовало большое разнообразие акробатических программ. Зачастую они сочетались с пением и танцами, а общее количество номеров таких программ со временем достигало сотни. Так, при дворе императора сложилась система акробатических номеров, объединенных в композиционно целостное зрелище – *байси* («Сто представлений»). «В трактате “Ханьский узурпатор Вэнь-ди” упоминается, что акробатические представления “байси” произошли из игрищ династий Цинь и Хань, где, помимо акробатики, присутствовали хождение по канату, глотание ножей, хождение по огню, лазание по жерди» [134, с. 79]. Также *байси* включало в себя стойки и сальто, жонглирование предметами, хождение по лезвиям, вольтижировку и дрессировку. Слово «байси» становилось все более распространенным, и в эпоху Восточной Хань оно имело уже повсеместное хождение в народной и придворной среде, обозначая акробатическое представление. В «Летописи деяний У-ди» сказано: «Весной в третий год правления императорская семья

устроила представление “байси” в столичном городе, которое было видно и за триста верст» [135, с. 195].

Для крупномасштабных акробатических представлений *байси* в эпоху Западной Хань выстраивались специализированные сценические сооружения, способные технически удовлетворить как исполнителей разнообразных трюков (лазание по шестам, хождение по канату и т. д.), так и вместить многочисленных зрителей. Возникает так называемая сцена *байси* (приложение, рис. 2.1.4). Во время правления ханьского императора У-ди во дворце Пинлэгуань в Чанане было организовано масштабное представление *байси*. В «Книге поздней династии Хань» упоминается: «Император заложил в Пинлэгуань большую арену, а над ней воздвиг 12 разноцветных куполов высотой десять саженей. К северо-востоку находилась арена поменьше с куполом над ней после реконструкции, высотой девять саженей. Здесь могли поместиться несколько десятков тысяч всадников на лошадях» [19, с. 10]. *Байси* были широко представлены на придворной сцене, что свидетельствовало о признании акробатики со стороны императора и чиновников. Благодаря ярким разнообразным акробатическим номерам *байси* постепенно занял центральное место в придворных церемониях и обрядах.

В последние годы Восточной Хань начался распад правящей династии. Китай вступил в период междоусобиц, а наиболее долгий период раздробленности приходится на эпохи Вэй (220–266 гг.), Цзинь (266–420 гг.), Южных и Северных Династий (420–589 гг.). Несмотря на то, что долгий период феодальной раздробленности и постоянных войн привел к социальным потрясениям, это содействовало установлению связей и обмену между народностями, зарождению некоторых новых форм акробатического искусства, что оказало положительное влияние на развитие представлений *байси* в эпохи Вэй и Цзинь.

В эпоху Троецарствия (220–280 гг.) северные кочевые племена начали завоевывать Чжунъюань (часть Великой Китайской равнины), лошади стали важным средством передвижения в военных походах. По этой причине в представлениях *байси* стали появляться конные номера. Первым письменным упоминанием о конном представлении стал текст о *юаньцзи* – наезднике, загримированном под обезьяну. В знаменитом историческом сочинении «Е Чжун Цзи» («Записки о столице трех царств Вэй») эпохи обеих династий Цзинь была сделана запись о том, каким образом проходило выступление по верховой езде: «Артист, изображающий макаку, вскакивает на лошадь либо сбоку (оттуда, где находятся ребра лошади), либо с головы лошади, либо со стороны хвоста, и называется “обезьяна-наездник”» [3, с. 30] (приложение, рис. 2.1.5; 2.1.6).

Развитие акробатических номеров с шестами относится к эпохе Шести династий (222–589 гг.). Они появились в результате усовершенствования номеров с жердями представлений *байси* периода династии Хань. Прежние номера «Жердь на лбу» и «Жердь на ладони» трансформировались в «Шест в зубах» и «Шест на животе». Изображение акробатического номера «Шест на животе» выгравировано на относящейся к эпохе Северной Вэй фреске, сохранившейся в пещере Могао в Дуньхуане провинции Ганьсу. А в «Е Чжун Цзи» говорится: «Проделывающий акробатические трюки на шесте, удерживаемом на лбу, походит, прежде всего, на птицу, летающую влево и вправо, и в то же самое время – с помощью шеста, удерживаемого зубами и губами» [9, с. 73]. Здесь один из артистов устанавливает шест себе на лоб или удерживает его зубами, а второй поднимается на шест, чтобы совершать вращательные движения, что делает его похожим на летящую птицу (приложение, рис. 2.1.7).

В летописи «Вэй Шу» («История Вэй») Северной Вэй (386–535 гг.) обнаружена запись о представлении *байси*, которое сочеталось с музыкальным аккомпанементом: «Шесть лет зимой повелевал главному придворному музыканту поощрять усовершенствование акробатических трюков, готовить номера “Борьба”, “Цилинь”, “Небожители”, “Чудовищная змея”, “Белый слон”, “Высоко висящие канаты”, “Лазание по жердям”, жонглирование шарами, традиционный акробатический номер “У ань” (“Пять длинных столов”) для представлений *байси*. Да еще все подготовленное соединить с *дацюй* и переиначить ритм барабанов и колоколов» [135, с. 2828]. В этом источнике *дацюй* упомянут как законченный музыкальный номер, исполнявшийся традиционными духовыми и ударными инструментами и сочетавший пение и танец. Таким образом, акробатические номера начинают сопровождаться специально созданной для них музыкой.

Представления *байси* эпох Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий унаследовали и развили достижения представлений ханьской эпохи, напрямую повлияли на акробатические выступления времен династий Суй и Тан. «По прошествии этого периода длительной эклектики “в сфере цирковых и театральных представлений” к моменту создания династии Суй в Древнем Китае окончательно сложилась благоприятная обстановка для развития придворного акробатического искусства», – утверждает Цуй Лецюань в работе «Иллюстрированная древняя китайская акробатика “Байси цзацзи”» [9, с. 68].

Эпоха династий Суй (581–618 гг.) и Тан (618–907 гг.) стала периодом подъема и процветания Китая. Благодаря углублению межэтнических взаимодействий и стабилизации политической обстановки художественная культура этого периода получила небывалое развитие, а представления *байси* вошли в период

своего наивысшего расцвета. Программы *байси* этого времени выделялись огромным разнообразием, мастерство исполнения номеров – скрупулезной отточенностью, масштаб представлений – грандиозным размахом, а сами представления получили название *байси цзацзи* (акробатическое искусство ста представлений). В связи с этим в период династии Тан было создано специальное официальное учреждение «Тай Юэ Шу», ведающее придворными ритуалами и другими мероприятиями, такими как музыкальные и акробатические представления, а при дворе появилось большое количество уникальных программ, гармонично сочетающих эпические и поэтические, музыкальные и акробатические номера.

В период правления императора Ян Гуана из династии Суй (604–618 гг.) особое внимание уделялось представлениям *байси цзацзи* при дворе, поэтому каждый год, когда послы всех соседних государств приезжали для поклонения императору, а в столицу приглашали гражданских и военных чиновников, во дворце проводили масштабные танцевальные, музыкальные и акробатические представления. В исторических анналах династии Суй «Суй Шу» говорится: «Во второй год эры Дае ко двору явились представители тюркских племен, и возжелавший похвалиться император Ян созвал из всех прилегающих стран народных и профессиональных артистов *саньлэ*, собрав всех в Восточной столице (Лояне). Первыми прибыли шали (древние индийцы), выступали на арене, двигались стремительно, словно бурный поток. Еще был большой кит длиной 7–8 чжан, внезапно превратившийся в желтого дракона, вздымающегося и танцующего, и называется “танец” – “Метаморфозы Желтого дракона”. И еще связали канатом длиной в 10 чжан два столба, и две певички, стоя друг напротив друга, танцевали на канате, сходились и проходили мимо, касаясь “друг друга” только пле-

чами и не прекращая петь и танцевать. Да еще Ся Юй (знаменитый силач. – С. Ч.) поднимал треножник, брал колеса повозки и большие сосуды и т. д. и прыгал, держа их в ладонях. И еще двое носили шесты, а сверху на шестах “другие” танцевали, внезапно перескакивали с шеста на шест и менялись местами» [137]. Во времена династии Суй (581–618 гг.) такие масштабные массовые зрелищные мероприятия проводились один раз в год.

Правители династии Тан продолжили развивать художественные достижения предыдущей эпохи, расширяя масштаб выступлений придворных артистов, улучшая качество их представлений и способствуя централизованному развитию грандиозных зрелищ *байси цзацзи*. Во времена правления первого танского императора Ли Юаня (618–626 гг.) был основан специальный орган по управлению придворным музыкальным и танцевальным искусством – Цзяофан («Придворная школа актеров, акробатов, певцов, музыкантов»). В период правления императора Сюаньцзуна Ли Лунцзи из династии Тан (712–756 гг.) структура школы Цзяофан была расширена, ее разделили на четыре части: «Четыре приказа Цзяофана – это приказ Хубу, приказ Цюцы, приказ Гуцзя и приказ Цинлэ» [137, с. 114]. Приказ Гуцзя отвечал за представления *байси цзацзи* и юэу (танцы под музыку); приказ Хубу – за оркестр из национальных музыкальных инструментов; приказ Цюцы – за музыкальные инструменты Западного Края (наименование региона в Центральной Азии, расположенного западнее заставы Юймэньгуань), а приказ Цинлэ – за простонародную музыку. В исторических записках династии Тан «Юэфу цзалу» («Разные записи о Музыкальной палате Юэфу») сообщается: «Есть танцовщицы таяонян, номер “Баранья голова”, танцы “Хуньто”, “Девять львов”, “Поимка белой лошади”, и даже лазание по шестам, жонглирование шарами, извержение огня, глотание

кинжалов, вращающиеся блюда, кувьрки через голову» [138, с. 25].

В период расцвета школы Цзяофан обучение придворных артистов стало профессиональным: повысился уровень мастерства акробатических представлений *байси цзацзи* и сформировались уникальные акробатические номера, отличающиеся яркой театральностью. Так, в это время был создан *шицзыу* («Танец львов») – масштабное акробатическое представление. *Уфан шичзыу* («Танец львов пяти частей света»), представляющий собой акробатическое представление-подражание движениям льва, стал самым знаменитым номером представлений *байси* танской эпохи. На фреске из развалин дворца царства Гутэ изображен тибетский «Танец льва» эпохи династии Тан (приложение, рис. 2.1.8). «Танец льва» возглавляют монахи с благовониями в руках, основная часть льва покрыта покрывалом из зеленого, красного и белого атласа, символизирующим благоговение и возвышенность, а за львом следуют два исполнителя, танцующие «Танец лошади» (форма придворного танца, в котором исполнитель одет в костюм животного). В «Старой книге Тан» имеется описание «Танца львов», относящееся к династии Тан: «Шицзы-зверь, его “представляли” юго-западные инородцы Тяньчжу. Он украшен шерстью, а внутри “обитают” люди, которые управляют его движениями. Двое имеют при себе веревочные кисти, чтобы умело играть с его наружностью» [139, с. 1059].

Кроме того, «школа Цзяофан соединила акробатическое искусство с эпической поэзией, музыкой, танцами и другими исполнительскими искусствами, добавив краткую сюжетную линию и разделение персонажей; все это породило новую форму представлений *цзацзюй*, ставшую основой новой *юаньской драмы цзацзюй*, которая приняла зрелые очертания в эпоху династий Сун и Юань» [2–А, с. 60].

В танскую эпоху широкое распространение получает акробатический номер с шестами *жоу фэй сянь* («Летающие феи во плоти») или *чжуй гао гань* («Высокий подвесной шест»). Он описан в исторических хрониках. «Акробатический номер на высоте выполняли два артиста, один с крепким телосложением, выступающий в роли основания, устанавливал у себя на голове высокий шест, другой артист с более грациозным телосложением взбирался на шест, обхватывая его ногами, вверху переворачивался вниз головой и соскальзывал по шесту. Кроме того, мастера высотных трюков были способны совершать вращения и сальто с переворотом» [139, с. 1513].

Представления *байси цзацзи*, которые устраивала правящая династия для приемов важных гостей или для проведения торжеств, часто проходили на больших сценах или в просторных *силоу* – многоэтажных постройках для представлений. В уже упомянутых исторических анналах «Суй Шу» есть описание сцены *байси цзацзи*: «В пределах Цзяньгомэнь (городские ворота в Пекине. – С. Ч.) выстраивается сцена. Все официальные чины воздвигают павильоны по обеим сторонам дороги, чтобы от заката до рассвета видеть все это. Огромная цепь факелов озаряет землю и небо, и великолепие байси предстает перед зрителем» [136, с. 759].

В отличие от императорского двора, располагавшего внушительными театральными сооружениями, в народной среде артисты могли рассчитывать лишь на небольшие временные сцены, такие как *юепэн* (навес для представлений), *вашиэ* (дом с черепичной крышей, дом для увеселений), *лутай* (открытая терраса), *ситай* (подмости) и т. д. Что касается устройства сцены, то подмости для акробатических выступлений в народной среде чаще всего представляли собой сооружение открытого типа примитивной конструкции. В верхней ее части для со-

здания купола обычно использовали временные тканевые навесы. Между двумя задними колоннами сооружалась каменная кладка или цветная глинобитная стена, или вешался разноцветный занавес, выполнявший роль декорационного задника. С помощью занавесов также зонировались переднее и заднее пространства сцены: впереди артисты выступали, в задней части велись приготовления.

Восстание Ань Лушаня (755–763 гг.) стало переломным моментом существования династии Тан и привело к ее упадку. Масштабные представления *байси цзацзи* перестают проводиться, закрывается школа Цзяофан. Придворные акробаты переселяются за пределы столицы и зарабатывают на жизнь уличными представлениями.

В период правления династии Сун (960–1279 гг.) возникли такие города с населением более миллиона жителей, как Бяньлян (ныне Кайфэн) и Линьань (ныне Ханчжоу). Массовое скопление людей оказало влияние на представления *байси цзацзи*, которые теперь проходят в городах и их окрестностях в виде разрозненных камерных программ. В то же время драма эпохи Сун как ранняя форма традиционного музыкального театра отделилась от представлений *байси* и оформилась в самостоятельный вид представления, который в эпоху династии Юань (1271–1368 гг.) превратится в традиционную китайскую музыкальную драму – *юань цзацзюй*.

Поскольку родоначальник династии Юань хан Хубилай концентрировался на завоевании новых территорий, он не придавал большого внимания представлениям *байси цзацзи*, а из-за частых военных походов невозможно было достичь былого масштаба представлений. Название «байси цзацзи» постепенно стало замещаться словом «акробатика», которая сохранилась, но уступила первенство юаньской драме.

На начальном этапе правления династии Сун дворцовым представлениям покровительствовала гвардия, обеспечивающая безопасность императора. Демонстрировавшие акробатические трюки воинские части назывались «*армией слева и справа*», а сами такие представления – «*чжуцзюнь байси*» («Сто представлений всех войск»)» [3, с. 47]. Каждый раз, когда императорская семья желала устроить торжества, для создания праздничной атмосферы организовывались выступления *чжуцзюнь байси*. «В поздравлении с днем рождения принца крови чиновниками, допущенными во внутренние покои, в “Записях прекрасных снов о Восточной столице” сказано: “Акробаты байси в первый раз появились во время третьего тоста, показывают прыжки с шестами, прыжки через веревку, стойки на руках, опрокидывание назад, забавы с пиалами, кувырки, поддержки и другие подобные номера”» [1, с. 179–180].

Акробатическое искусство *байси* во времена династии Сун находилось в состоянии упадка, но драма *цзацзюй* получила широкое распространение. Чжоу Ибай констатирует: «Будучи предшественником традиционной китайской музыкальной драмы, *цзацзюй* была тесно связана с акробатическими представлениями *байси цзацзи*, и первой оригинальной формой сюжетного спектакля стала так называемая “драма углов” (“искусство борьбы”)» [18, с. 185]. В этой ранней форме драмы *цзацзюй* широко известные сюжеты насыщались акробатическими и боевыми сценами. Например, постановка «Му Лянь спасает свою мать» была одной из наиболее известных юаньских драм династии Северная Сун.

Для укрепления автократической власти династия Юань (1271–1368 гг.) установила строгий контроль над акробатическими представлениями *байси цзацзи* и запретила представления, собирающие толпы людей. В связи с этим испытывающие

давление акробаты были вынуждены примкнуть к выступлениям юаньской драмы. Это создало благоприятные условия для глубокой интеграции акробатического искусства и театрального представления *юань цзацзюй*. Так, в юаньской драме «Ци Инбу» писатель эпохи Юань Шан Чжунсяня рассказывает старинную легенду о том, как «Лю Бан сломил отвагу Инбу и встретил гостя. Инбу был в ярости и повел свои войска к озеру Поянху, чтобы стать бандитом» [140, с. 165]. По сюжету, в сцене боя войск Инбу и Лю Бана актеры использовали такие акробатические приемы, как *чэцзяцзы* (потянуть за стойку) и *цяньбэй* (сальто вперед). Акробатические трюки были в основном присущи персонажам в амплуа *цзин* (герой, обладающий свирепым нравом). Поэтому актеры *цзин* должны были уметь выполнять сальто и другие акробатические трюки, чтобы передавать активный и воинственный характер своих персонажей. В драме «Шу Тан Син Юань» было записано: «Красное полотнище окутывает упавшего наземь старика, а белая лента обматывается вокруг него. Чтобы избежать опасности, наступая на мост над водой, нужно прыгать и кувыряться, почти не касаясь земли» [2, с. 100]. Прыжки и кувырки, упомянутые в этом произведении, безусловно, являются акробатическими трюками. В то же время на фоне драматического повествования эти действия больше не являлись только акробатическими трюками, а были интегрированы в сюжетную линию, развивали и двигали действие. В знаменитой драме *юань цзацзюй* эпохи династии Юань «Путешествие на Запад» большинство из 24 эпизодов спектакля включали в себя сцены боя, в которых актеры использовали акробатические приемы.

В эпоху династий Мин (1368–1644 гг.) и Цин (1644–1912 гг.) правительство видело в акробатических представлениях лишь простонародное развлечение, не соответствующее

запросам культурного общества, поэтому придворная акробатика исчезает. Более востребованной становится музыкальная драма. Появляется несколько известных авторов *цзацзюй*, такие как Гуань Ханьцин, Ма Чжюань, Ван Шифу, и особые требования к одежде персонажей, позам, гриму, которые углубляют характеристики действующих лиц, делают образы персонажей психологически объемными. В этой связи акробатическая пластика кажется чрезмерной и несоответствующей содержанию пьесы.

Однако, как и в эпоху Сун, во времена династии Цин продолжают свое существование народные акробатические представления. Бродячие акробаты демонстрировали свои умения на улицах городов и деревень. В это время основными сценическими формами акробатических представлений стали *ляоди* (выступления на ярмарках и торговых площадках). В эпоху Цзяцин династии Цин (1796–1820 гг.) *ляоди* проводились вблизи храма Конфуция в Нанкине (провинция Цзянсу), у перекидного моста в Пекине, у храма Чэнхуанмяо в Шанхае. Для представлений акробаты сооружали временные павильоны *тинтан*, где исполняли номера и разного рода фокусы.

В период заката эпохи Цин (1840–1912 гг.) и Китайской Республики (1912–1949 гг.) из-за постоянных войн и общественной нестабильности акробатическое искусство было сведено к низкопробным балаганным выступлениям – *цзянху басы*. Мастерство постепенно исчезло по причине длительного угнетения и отсутствия преемственности. Но некоторые акробаты, эмигрировавшие за границу, освоили иностранные акробатические навыки, такие как акробатика на велосипеде, трюки на высоте и искусство вольтижировки. Все эти умения были позднее привезены артистами в Китай и интегрированы в представления китайской национальной музыкальной драмы, став стиму-

лом развития китайской акробатики в XX в. «В период между концом династии Цин и началом Китайской Республики мастера из Уцяо провинции Хэбэй продвигали китайское акробатическое искусство на пяти континентах; некоторые гастролировали в России, некоторые отправились в страны Европы и США, подобно “Пекинской группе” Сунь Фэншаня; также мастера из Уцяо устремились в Европу, как, например, мастера Сунь Фу, Чжэн Гуйтянь, а также отец и сыновья Чжан Сяньшу, известные как Четыре алмаза» [13, с. 131].

Акробатические представления периода новой истории продолжили традицию народных выступлений *ляоди* эпохи Цин, со временем сформировав стационарные акробатические площадки, которые впоследствии стали культурными символами китайских городов (приложение, рис. 2.1.9). В это время зародилась ранняя форма китайского акробатического театра. Расположенный на улице Тяньцяо в районе Сичэн в Пекине Акробатический театр «Тяньцяо» является самой ранней формой профессиональной акробатической сцены в Китае, созданной на основе театра «Ваньшэнсюань», строительство которого было начато в 1931 г.

«Расположенный на Небесном мосту театр “Ваньшэнсюань” первоначально был чайным павильоном, построенным Ван Иншанем в 1930 г., со сценой высотой в 2 чи и длинными деревянными скамейками в центре зрительного зала. В 1934 г. навес из циновок был заменен крышей из листового железа. В 1963 г. театр был реконструирован. В 1978 г. театр расширили и реконструировали повторно, добавив второй этаж, который мог вместить более тысячи двухсот зрителей» [141] (приложение, рис. 2.1.10).

Отметим, что в 1930-х гг. китайские зрители благодаря документальным кинолентам впервые познакомились с советским

акробатическим искусством. Так, например, в Китае были показаны кадры физкультурно-спортивных парадов, проходивших в Москве в 1937–1938 гг. Согласно исследованию Ван Сяодань, принцип создания танцевально-гимнастико-акробатического действия, разработанный советскими режиссерами массовых парадов, был перенят Дай Айлань [70, с. 114] – выдающимся китайским хореографом и автором хореографических постановок с элементами акробатики.

С 1949 г. по мере становления Китайской Народной Республики традиционная художественная культура получила возможность восстановления и развития. Со всей страны были привлечены талантливейшие исполнители, программы были упорядочены и систематизированы, что изменило положение акробатического искусства, пребывавшего в бедственном состоянии. Акробатические представления как часть традиционной культуры были взяты государством под охрану. В 1953 г. по предложению премьер-министра Китая Чжоу Эньлая в Пекине был создан первый профессиональный акробатический коллектив – Китайская акробатическая труппа. Это реформировало традиционное акробатическое представление, добавив административное управление, систему тренировок, медицинскую поддержку. Многие воинские формирования в провинциях стали создавать акробатические коллективы своих подразделений, что «было шагом к развитию акробатического искусства, когда во главу угла ставились преемственность, систематизация и выявление потенциальных возможностей традиционной базы акробатики, а в сценической форме “представления” начали развиваться в направлении театрального искусства» [1, с. 292].

В 1950–1960-х гг. основной вектор политического и культурного развития Нового Китая был направлен на укрепление

связей с Советским Союзом, что оказало непосредственное влияние на развитие китайского циркового искусства. В это время актеры китайского цирка не только совершают гастрольные туры по городам СССР, но и стремятся перенять наилучшие достижения советского циркового искусства. Как отмечает Ван Сяодань, деятели китайского цирка в 1950–1960-х гг. «подробнейшим образом изучали творческий и административный опыт советского цирка, перенимая лучшие традиции: проведение творческих смотров с последующим включением в программы номеров победителей, создание постановочных групп для подготовки новых произведений, организация государственных цирковых училищ» [71, с. 91]. Кроме этого, китайские артисты перенимали секреты дрессуры, так как эта сфера циркового искусства была не развита в традиционном цирке Китая. Ван Сяодань пишет о том, что в процессе творческого сотрудничества советские артисты «сосредоточивали свое внимание на заимствовании и творческой переработке трюков и реквизита в жанрах жонглирования и акробатики, чрезвычайно высоко развитых у китайских мастеров» [Там же, с. 92].

Творческие контакты актеров китайского цирка с мастерами цирка СССР оказали положительное влияние на развитие циркового искусства в Китае в 1950–1960-х гг. Результатом творческого сотрудничества стало открытие в Китае в 1960-х гг. большого количества цирковых групп и специальных студий, в которых под руководством опытных мастеров молодые артисты осваивали самые различные жанры акробатического искусства.

2.2. Влияние «нового цирка» на развитие средств художественной выразительности китайских акробатических представлений

Одновременно с тем, как традиционная китайская акробатика начала переход в сферу сценического искусства, традиционный западный цирк в Европе и Америке также подошел к поворотному моменту своего существования. В 1970–1980-х гг. Франция и Канада инициировали ряд инноваций, касавшихся реформирования традиционного цирка, которые в западном цирковом сообществе называли «новым цирком». Новаторские творческие идеи и инновационные формы представлений привели «новый цирк» к завоеванию признания во всем мире. По мере углубления и расширения политики реформ и открытости в Китае они глубоко проникли и в китайское акробатическое искусство. Западный опыт реформ «нового цирка» был усвоен, а его принципы оказали глубокое воздействие на становление современного китайского акробатического театра.

В Европе история развития цирка насчитывает почти 300 лет. Старейший западный цирк возник в Великобритании в XVIII в. «Самый ранний прототип цирковой труппы появился в 1770-х гг., когда британец Филип Астлей положил начало сближению трюковых выступлений, номеров комедиантов и различного рода шоу артистов с конными представлениями, так как в то время основным животным в таких представлениях была лошадь. К XIX в., когда к получившим широкое распространение гастролям с показом экзотических животных постепенно добавилась верховая езда и объездка лошадей, дрессировка диких животных и акробатические номера, место лошади мало-помалу начали занимать другие – редкие и ценные – жи-

вотные, в особенности – дикие» [142]. Европейцы перенесли цирковые представления на североамериканский континент, заложив фундамент цирковой культуры Северной Америки.

«В истории цирка есть три основных этапа: период до 1768 г. (архаическая эра), период с 1768 по 1968 г. (классическая эра) и период после 1968 г. (современная эра)» [143]. «Новый цирк» возник во Франции в третий период развития этого вида искусства. В мае 1968 г. на фоне социального кризиса произошли студенческие выступления, массовые демонстрации и забастовки, а радикальные политические и общественные идеи проникли в сферу искусства и культуры. К леворадикальному движению присоединилась группа студентов, изучавших цирковое искусство. Молодые люди применяли цирковые приемы, чтобы выразить взгляды молодежи и на социальные явления того времени, и на перспективы развития традиционной цирковой индустрии. «Они хотели экспериментировать с техникой и методами старого цирка в попытке создать более “осмысленное” искусство, способное делать социальные, личные или политические заявления. Они рассматривали новые возможности своего искусства в связи с движением, которое задумывалось как “новый цирк”, или “nouveau cirque”» [144]. В то же время стремительное развитие телевидения и кинематографа значительно потеснило цирковые представления, основывающиеся на номерах с животными и выступлениях клоунов, что стало колоссальным импульсом для формирования новой цирковой индустрии.

В 1970-х гг. правительство Франции вводит ряд поддерживающих мер в отношении «нового цирка», таких как финансовые субсидии, а также вовлекает цирк в сферу театральной практики, способствуя таким образом закреплению новой синтетической формы представления. Чтобы повысить статус и ав-

торитет «нового цирка», французское правительство в 1977 г. учреждает в Париже Всемирный фестиваль-конкурс «Цирк будущего», главной целью которого постулируется популяризация «нового цирка». Сегодня этот фестиваль является крупнейшим международным конкурсом в сфере цирковой акробатики.

В США и Канаде процессы, приведшие к появлению «нового цирка», были немного иными. «Цирк братьев Ринглинг, Барнума и Бейли», созданный в 1919 г., удерживал лидирующие позиции в цирковой индустрии на протяжении более полувека. Чтобы увеличить рынок, владельцы цирка приглашали звезд-артистов, владеющих техникой исполнения уникальных трюков, а также известных укротителей животных, занимавшихся созданием сложных рискованных номеров. Многообразие видов животных и захватывающие программы с их дрессурой долгое время были главным содержанием цирковых представлений Северной Америки. Главным персонажем представлений «Цирка братьев Ринглинг, Барнума и Бейли» был слон [145, с. 28]. «В 1942 г. знаменитый композитор Игорь Стравинский и выдающийся хореограф Джордж Баланчин совместно создали “Цирковую польку для молодого слона”, премьера которой состоялась в “Цирке братьев Ринглинг, Барнума и Бейли” в Нью-Йорке. На арену вышли в общей сложности 50 слонов и 50 танцовщиц» [143].

Однако к 1980-м гг. распространение движения по защите животных приводит к постепенному отказу, а иногда и прямому запрету на представления с участием диких животных. Это значительно снизило доходы «Цирка братьев Ринглинг, Барнума и Бейли», а огласка фактов избиения и смерти животных значительно сократила число поклонников. Снижение социального и экономического статуса «Цирка братьев Ринглинг, Барнума и Бейли» негативно сказалось на цирковой индустрии и неуклон-

но вело к ее упадку. И лишь появление в 1980-х гг. канадской группы «Цирк дю солей» полностью изменило существующее положение дел в цирковом искусстве.

«На заре 1980-х гг. труппа артистов, основанная Жилем Сент-Круа, представила свои таланты на улицах Бе-Сен-Поля, очаровательной деревушки на берегу реки Святого Лаврентия недалеко от Квебека. Известная публике как “Кулики из Бе-Сен-Поля”, эта группа станет ядром того, что впоследствии превратится в “Цирк дю солей”» [146].

В самом начале создания коллектива его основатель Ги Лалиберте выступал за серьезную реформу традиционного цирка, означавшую отказ от представлений с животными и сохранение только трех знаковых элементов: шатра, трюков и клоунов. К ним как к основе добавились и другие художественные составляющие. «Директор акробатической школы “Цирка дю солей” Ги Карон пригласил тогда еще неизвестного итальянского режиссера Франко Драгоне, приход которого изменил путь развития “Цирка дю солей”. Драгоне преподавал искусство импровизации комедии дель арте, которая процветала в Италии с середины XVI до начала XVIII века. Применение комедийной импровизации внесло фундаментальные изменения в репертуар “Цирка дю солей” по сравнению с традиционным цирком: проведение главной темы сюжета и обрисовку действующих лиц» [79, с. 37].

«Цирк дю солей» последовательно изменял стереотип восприятия циркового представления, создавая эффектное, зрелищное драматическое сценическое действо. Все представления несли оригинальный замысел и свободу от стандартных моделей представлений, которых придерживался традиционный цирк. «Лалиберте назвал эту новую мобильную труппу “Цирк дю солей”, потому что, по его собственным словам,

“солнце символизирует молодость, энергию и силу”. Подходящее название. Когда впервые взошло солнце “Цирка дю солей”, в мире циркового искусства забрезжил новый рассвет» [147, с. 45]. С 1987 г., когда «Цирк дю солей» с большим успехом завершил свое первое гастрольное турне по США, он прославился по всему миру и, совершив качественный скачок в развитии циркового искусства, стал олицетворением современного западного «нового цирка».

В период 1970–1980-х гг. на Западе появилось большое количество трупп последователей «нового цирка». «Наиболее представительными труппами в духе “нового цирка” были Королевский тротуарный цирк Лихтенштейна, основанный в 1970 г. в Сан-Хосе (штат Калифорния) и претендовавший на звание “самого маленького цирка в мире”; семейный цирк Пикеля, основанный в Филадельфии в 1974 г.; цирк “Оз”, основанный в Австралии в 1977 г.; в 1984 г. по отдельности в Великобритании и Канаде были основаны “Ра-Ра-Зоо” и “Цирк дю солей”; в 1986 г. во Франции также был основан цирк “Архаос» [Там же].

В настоящее время «новый цирк» превратился в «новый стиль циркового представления, решительно экспериментальный и альтернативный, он был назван “новым цирком”, чтобы отличать его от шоу, производимых в сфере традиционного цирка» [46, р. 50], главной чертой которого становится преобладание повествовательных сюжетов, концептуальных, художественных и оригинальных сценических решений в междисциплинарных областях.

«Многие искусствоведы утверждают, что цирк XXI века развивается, заимствуя опыт театрального искусства. Для создания современных цирковых представлений приглашаются известные театральные режиссеры, сценаристы и сценографы, хореографы

и композиторы» [54, с. 192]. «Новый цирк» интегрирует цирк, танец, музыку, акробатику и другие сценические искусства, исследует и ищет точки соприкосновения с ними. «Такие признаки “нового цирка”, как сюжетность спектаклей, их театрализация, наличие режиссерского замысла, стали открытием для западных критиков и исследователей цирка» [148, с. 367].

В целом идеи синтеза цирка и театра были свойственны для мирового циркового искусства второй половины XX в. Они активно воплощались в системе циркового образования СССР. «При Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского (ГИТИС) в 1966 г. открылось – впервые в мировой практике – заочное отделение по подготовке цирковых режиссеров из числа работающих артистов цирка, – пишет Ф. Бардиан. Осенью 1973 г., тоже впервые в мире, при ГИТИСе открылось стационарное отделение режиссеров цирка» [149, с. 21]. Как утверждает Л. П. Леру: «Представленное Советским Союзом обучение, сфокусированное на художественной выразительности, являлось, по сути, художественным проектом, развиваемым Францией с 1970-х по 2000-е годы “новым цирком” с целью придать этому виду искусства новую общественную значимость» [150, р. 265]. Цирковые артисты и режиссеры в учебных заведениях искали и пробовали различные модели взаимопроникновения цирка и театра, не нарушая при этом фундаментальных основ цирка, через интеграцию в цирковое представление новых сценических и тематических решений. Создание цирковой программы «руками» театрального режиссера обогащало цирковое представление сложной композицией и театральной атрибутикой. Концептуальность и целостность представления в духе «театрализованного цирка» стали типичным символом творческого синтеза «нового цирка». «Режиссура сюжетного циркового номера с использовани-

ем приема театрализации – поиск приема, через который можно раскрыть все творческие возможности жанра» [151, р. 265].

К началу XXI в. количество коллективов, работающих в эстетике «нового цирка», по всему миру возросло настолько, что некогда экспериментальная, авангардная сценическая форма постепенно превратилась в художественный мейнстрим. «С середины 1980-х годов многочисленные иностранные компании, представляющие “новый цирк”, такие как “Archaos”, “Cirque Plume” и “Cirque Baroque” из Франции, “Cirque du Soleil” из Канады и “Circus Oz” из Австралии, гастролировали по Великобритании и получили признание критиков. По развитию британского сегмента “нового цирка” можно судить о признаках востребованности этого направления» [46, р. 52]. «Современные цирковые представления включают в себя те традиционные технические дисциплины, которые могут быть представлены в разнообразной, постоянно расширяющейся области работы, варьирующейся от камерных сольных шоу, исследующих разнообразные аспекты игровых приемов, до колоссальных эффектных зрелищ с использованием высоких технологий, электронного звука, иммерсивного театра, танцев» [49, р. 143].

Переход от традиционного цирка к современным цирковым театрализованным представлениям был осуществлен экспериментаторами «нового цирка» посредством использования композиции драматических произведений, что привело к трансформации содержания цирковых представлений. «Театрализация номера – это стремление к драматургической завершенности. Номер создается с единым сюжетом, с характерами действующих лиц и психологическими мотивировками их поступков. В данном случае цирковые номера органично и естественно вписываются в сюжет» [150, р. 263]. Однако в обновлении художественной концепции «новый цирк» не толь-

ко фокусируется на композиции цирковых представлений, но, что более важно, основывается на междисциплинарной интеграции различных видов искусства, таких как драма, акробатика, музыка, танец, сценография, освещение, что обеспечивает многоуровневость и многослойность сценических представлений.

Причина, по которой «новый цирк» имеет возможность стремительно развиваться, а также достигать выдающихся успехов, кроется в присущих только ему уникальных художественных особенностях: в отличие от использовавшихся в традиционном цирке простых, следующих друг за другом выступлений с животными, номеров эксцентрики (клоунады) и акробатических трюков на большой высоте, в «новом цирке» шоу трансформируется в особого рода сценическое представление с акцентом на театральность мышления.

В содержании представления «новый цирк» отказался от выступлений с животными и шаблонных номерных программ, характерных для традиционного цирка. Вместо этого через все представление проходит оригинальная сюжетная линия, опирающаяся на уникальных персонажей, обладающих персональными внешними и внутренними характеристиками.

«Современный цирк, наилучшим примером которого является “Цирк дю солей”, сосредоточен на концептуальном повествовании и сочетает в себе больше театральных приемов, чем традиционные представления» [152, р. 308]. Действующие персонажи, являясь движущей силой представления, проявляют как невероятные цирковые навыки, так и артистические, драматические умения. Как пишет С. М. Макаров: «“Театрализация цирка” органично вошла в творческий процесс создания оригинальных цирковых произведений, существенно обогатив искусство манежа» [35, с. 270]. В отличие от традиционного цирка,

где руководитель труппы отвечал за наполнение представления, «новый цирк» изменил свою творческую концепцию, выведя на передний план фигуру режиссера, создающего целостное драматическое зрелище. Цирковые артисты не просто тренируют отдельные трюки, комбинируя их в обособленный номер, они под руководством режиссера разрабатывают номер, сообразуясь со всей концепцией предстоящего представления. Они формируют как пластически, так и психофизически целостные образы, развивающиеся сквозь все представление. «Благодаря движению, экспрессии и связи с музыкой тело может обладать тем, что называется “повествовательными чертами” – качествами, которые придают смысл действиям и способствуют развитию персонажей» [153, р. 153].

«Новый цирк» делает сильный акцент на сценографию представления. Сценографическое оформление «нового цирка» нарушило концепцию открытой арены традиционного цирка, широко используя высокотехнологичный сценический дизайн в сочетании со световыми и видеоэффектами. Если традиционный цирк сосредоточивался исключительно на техническом мастерстве исполнителя, то «новый цирк» дополняет и подчеркивает это мастерство при помощи пространства, многократно усиливая эффект от циркового трюка.

«Новый цирк» выделяется максимально красочными костюмами персонажей. Использование ярких оттенков – ключевой момент в выборе окраски костюма в «новом цирке». Костюмы зачастую имеют символический характер, что позволяет глубже раскрыть сюжет постановки, персонажи становятся интуитивно понятными зрителю. Причудливое, даже эксцентричное изобразительное решение персонажей – важная черта «нового цирка». В процессе создания постановок «нового цирка» артисты отталкиваются от идей, заложенных в костюмах, чтобы

передать основную тему спектакля, разъяснить сюжетные повороты и конфликты, раскрыть внутренние изменения персонажа. Как подчеркивает один из исполнителей: «На нас причудливые цветные костюмы, пять слоев грима, вокруг яркие огни и декорации, это и есть та комбинация вещей, которая делает представление таким, какое оно есть» [Там же, р. 158].

«Новый цирк» принципиально эклектичен и синтетичен, охватывает широкий спектр художественных элементов. Интеграция различных видов искусства, таких как театр, мюзикл, танец, кино, перформанс, акробатика, а также различных форм музыкального и визуального искусства, является основой развития «нового цирка». «Новый цирк» привлекает к созданию своих шоу артистов из других сфер искусства и беспрепятственно усваивает этот междисциплинарный опыт. «Современный цирк представляет собой новую, относительно неопределенную сферу, в которую могут внести свой вклад самые разные таланты. Опыт работы в цирке дает исполнителям и наставникам возможность раздвинуть границы своего собственного опыта, поработать в сотрудничестве с другими областями культуры и многому научиться у них» [Там же, р. 155].

Равноправным элементом представления «нового цирка» зачастую становится музыка, играющая в традиционном цирке лишь иллюстративную или вторичную аккомпанирующую роль. В отличие от ритмичных, веселых или бравурных мелодий традиционного цирка, «новый цирк» имеет возможность создавать музыку специально для конкретного представления, чтобы музыкальными средствами создать необходимую атмосферу действия, не ограниченную лишь торжественно-мажорной мелодикой и презентативной функцией. Например, в представлении «Slapstick Sonata» чешского цирка «La Putyka», «которое объединяет в себе классические сонаты В. А. Моцарта с гротескным комедийным жанром немого

кино, создает точную комбинацию высокого искусства и популярной культуры. Визуальная поэзия здесь переплетается с абсурдистской комедией и современным цирковым выступлением» [154, с. 95]. В свою очередь «Цирк дю солей» специально создал несколько шоу-программ, опираясь на творчество классических поп-рок-групп и исполнителей, таких как группа «Битлз» («Любовь», 2006), Элвис Пресли («Вива, Элвис», 2009), Майкл Джексон («Майкл Джексон: бессмертное мировое турне», 2011).

«Новый цирк» унаследовал классические комические и интерактивные элементы традиционного западного цирка и импровизационные приемы, свойственные итальянской комедии дель арте, многократно усилив их. Актеры «нового цирка» часто вступают во взаимодействие со зрителями для последовательного соединения отдельных фрагментов или эпизодов сюжета в единую фабульную конструкцию. «Бытие в образе, иначе “актерство, актерская игра”, требует импровизации. Оно обязывает отстраниться от установленного режима повторения одних и тех же навыков снова и снова. Оно также влечет за собой большую открытость неизвестному, работе с аудиторией, с реквизитом в разнообразных обстоятельствах» [155, с. 155].

«Дух “нового цирка” состоит не в том, чтобы сосредоточиться на навыках, а в развитии творческих способностей; он не в том, чтобы придерживаться формы, а в том, чтобы касаться души» [Там же, с. 241].

«Новый цирк» изменил изначальную ориентацию традиционного цирка на детскую и семейную аудиторию, значительно расширив круг зрителей, превратив цирковое представление в зрелище для разновозрастной публики.

«Новый цирк» со своим экспериментальным художественным стилем стал привлекать молодежь, интересующуюся новыми формами искусства.

«Сведения от французского Министерства культуры за 1993 год позволяют предположить, что аудитория “нового цирка” имеет тенденцию становиться моложе, она преимущественно городская и с меньшей вероятностью будет приходить с детьми, чем публика традиционного цирка. Одним словом, она похожа на публику кабаре или театра» [46, p. 52]. Смена возраста зрителей «нового цирка» естественным образом влияет на тематику и проблематику представлений, на художественный язык представления.

Помимо вышеперечисленных художественных характеристик «новый цирк», в сравнении с традиционной цирковой индустрией, выработал собственную стратегию организации и проката представлений и обучения исполнителей. Например, «Цирк дю солей» использует три модели демонстрации представлений: выездные гастрольные выступления на собственной театральной площадке (тематический парк «Деревня Солнца» в курортной зоне на западном побережье Мексики, созданный в 2018 г.) и выступления на временных сценах, где площадка предоставляется партнерами на месте проведения шоу. «Цирк дю солей» также отошел от традиционной модели подготовки артистов в цирковых семьях. Вместо этого производится набор артистов со всего мира, их подготовка осуществляется в учебном центре «Цирка дю солей». Как сообщает официальный сайт «Цирка дю солей»: «Атлеты, акробаты и артисты обучаются и получают возможность развиваться, работая в составе творческой команды. 1300 артистов из 55 разных стран формируют нынешнюю команду “Цирка дю солей”. В каждом отдельном шоу участвуют от 50 до 100 артистов» [146].

Такая организационно-педагогическая структура стала трендом в современном цирке. Например, «развитие “нового цирка” в Великобритании сопровождалось значительным рас-

ширением доступности обучения цирковому искусству. Цирковые учебные центры были созданы в ряде мест в Великобритании, многие из них предлагают профессиональную подготовку для желающих работать в цирке. В противоположность этому, исполнительское мастерство в традиционном цирковом секторе, как правило, является исключительной прерогативой относительно закрытой группы, часто определяемой семейными узами. Доступ к обучению ограничен и обычно принимает форму ученичества на рабочем месте» [46, р. 52].

Став новым видом современных цирковых представлений, «новый цирк» не столько низвергает традиционные цирковые программы, сколько обновляет и придает им новый витальный импульс, соответствующий времени. «Новый цирк» оказал положительное влияние на глобализацию циркового искусства, сделав национальные цирковые традиции достоянием мирового сообщества. «Можно сказать наверняка: мир цирка стал богаче в результате появления нового цирка» [51, р. 441].

Западный «новый цирк» оказал первостепенное и решающее влияние на формирование китайского акробатического театра. Китайский искусствовед Дун Инчунь отмечает, фиксируя ключевые феномены, влияющие на современное китайское цирковое искусство: «Новые цирковые постановки и выступления цирков мирового уровня, таких как канадский “Цирк дю солей”, демонстрируют ценность и значимость нового циркового искусства» [82, с. 77]. Если в 1960–1970-х гг. западный цирк постепенно и последовательно трансформируется в новое цирковое искусство, то китайская акробатика этого периода демонстрирует строгое следование традиции: акцент делается на упорядочивании и совершенствовании уровня акробатических навыков в специализированных акробатических программах, форма представления которых однообразна, а номера обособ-

лены и самодостаточны. «Кажется, что эволюция китайской акробатики просто остановилась, и существует совсем немного активных и новаторских концепций, которые могли бы привести к развитию и изменениям» [80, с. 49].

После 1978 г., с началом проведения в Китае «политики реформ и открытости», в экономике, культуре и искусстве произошли беспрецедентные изменения: Китай начал открываться миру, в том числе и в сфере цирка. «В Китай друг за другом начали приезжать с выступлениями делегации деятелей искусств, иллюзионисты из советского цирка, акробаты из Франции, Монголии, Венгрии, Польши, Румынии и других стран, которые привозили популярные в Европе высотные шоу, цирковые программы и программы в жанре эксцентрики, оказавшие влияние на развитие китайского акробатического искусства» [1, с. 295].

Для содействия развитию национального акробатического искусства и в целях создания условий для обмена опытом с другими странами мира в сфере акробатики провинция Хэбэй в 1987 г. и провинция Хубэй в 1992 г. при поддержке национальных и местных властей учредили «Фестиваль акробатического искусства в Уцяо» и «Фестиваль акробатики в Ухане» соответственно. Оба акробатических фестиваля проводятся один раз в два года, а в качестве своих главных событий называют соревнования по акробатике и конкурсы, нацеленные на проведение внутри страны отбора номеров и талантливых исполнителей, которые будут представлять Китай на международных состязаниях по акробатическому искусству [1–А, с. 110].

«В 1980 году мистер и миссис Моклер и их близкие друзья, знаменитая французская цирковая семья Алексиса Грюсса, приехали в Китай, чтобы увидеть представление акробатической труппы в Гуанчжоу. После представления Моклер нашел тогдашнего руководителя акробатической труппы Гуанчжоу и при-

гласил исполнителей номеров “Нюйцзы гуньбэй” и “Наньнью шуанжэнь динвань” (“Девушки вращают чаши” и “Смешанная пара выступает, удерживая на голове пиалы”) участвовать в Международном фестивале циркового искусства “Цирк завтрашнего дня”. А потом наступил 1981 год, когда оба номера акробатической труппы Гуанчжоу выиграли две золотые награды на V Международном фестивале циркового искусства “Цирк завтрашнего дня”, а исполнительница номера с вращающимися чашами Дай Вэнься стала первым в Китае человеком, получившим наивысшую награду Международного фестиваля “Цирк завтрашнего дня” – Премию Президента Французской Республики» [156].

Начиная с 1981 г. многие выдающиеся акробатические программы, прошедшие отбор в различных провинциях и городах Китая, неоднократно завоевывали награды на международных конкурсах. «На Международном фестивале-конкурсе циркового искусства “Цирк завтрашнего дня” в Париже, Франция, с V по IX фестиваль они одержали пять побед подряд, завоевав Премию Президента Французской Республики; в Монако на Международном цирковом фестивале Монте-Карло трижды завоевывали высшую награду – “Золотой клоун”; в Великобритании на первенстве мира по акробатике дважды подряд выигрывали Кубок “Блэк Тауэр Лэйк” в командных соревнованиях; во Франции на Международном юношеском конкурсе по акробатике завоевывали главную награду» [1, с. 297].

После участия артистов в многочисленных международных состязаниях и конкурсах китайское акробатическое искусство получило широкое признание на мировой арене. Все больше известных западных цирков обращаются к китайским акробатическим коллективам и отдельным артистам и приглашают их к себе, так у китайской акробатики появляется возможность непосредственно познакомиться с эстетикой «нового цирка».

«По приглашению итальянской “Международной маркетинговой компании” группа из 22 артистов Фуцзяньской акробатической труппы отправилась в Италию с июня 1995 по апрель 1996 года для совместных выступлений с Американским цирком» [157, с. 20]. В ходе этих долгосрочных гастролей акробатическая труппа провинции Фуцзянь представила китайские национальные акробатические номера «Танец львов», «Двойное восхождение на шест» и др. В то же время восемь акробатов были отобраны Американским цирком для участия в программе европейского цирка «Парящие в небесах» под руководством цирковых мастеров, приглашенных из Франции. Пекинская акробатическая труппа, создавшая в 1992 г. акробатический номер «Маленькая девочка, играющая в кунчжу», после завоевания в 1995 г. во Франции золотой медали Международного фестиваля-конкурса циркового искусства «Цирк завтрашнего дня» была приглашена на мировые гастроли и получила возможность присоединиться к выступлению «Цирка дю солей». «Начиная с 1996 года “Девочка” уже 14 лет участвует в программе “Цирка дю солей” “Quidam”. В 1998 году этот же номер опять принимает участие в очередном сценическом представлении “Цирка дю солей” – “LA NOUBA”» [84, с. 42].

Артисты Аньхойской акробатической труппы Го И и Янь Пэн, участвовавшие в номере «Восхождение на столб» в 1991 г., представили его в организованном Токийским телеканалом (Япония) телевизионном проекте «Самый-самый... в мире» и завоевали титул «Деятель акробатического искусства». После этого у исполнителей началась международная карьера. Го И так описывает это в интервью: «В мае 1997 года, командированный Китайской экспортной концертной компанией, я отправился в Лас-Вегас, США, чтобы принять участие в крупномасштабном сценическом шоу “Mystere” всемирно известного ка-

надского “Цирка дю солей”, которое демонстрировалось в отеле “Остров сокровищ”. С марта по июнь 2001 года был подписан второй контракт с “Цирком дю солей”» [76, с. 35].

Благодаря выступлениям китайских акробатов в «Цирке дю солей» у режиссеров и управляющих коллектива возник большой интерес к китайской акробатике. В 1999 г. «Цирк дю солей» создал представление «Dralion», в котором китайские акробатические номера «Танец льва», «Танец с балансированием перша», «Кувьрки через голову», «Стойка на одной руке на голове партнера», «Ходули на качелях» и другие акробатические номера гармонично вплетались в сценическое представление (приложение, рис. 2.2.1). «Шоу, в котором участвовали тридцать девять китайских акробатов, было названо “Dralion”, после премьеры оно вызвало пристальный интерес всего мирового циркового сообщества» [77, с. 14]. Это сценическое шоу семь лет подряд устанавливало рекорд посещаемости «Цирка дю солей» в Европе и Северной Америке. В конце 2006 г. актер Шэньянской акробатической труппы Чжан Гунли подписал контракт с «Цирком дю солей» и стал главной звездой нового спектакля «Kooza». «Гениальное выступление Чжана Гунли сделало его самой известной звездой представления. В одной из сцен Чжан Гунли поднял 8 стульев на высоту 23 футов. Он сохранял равновесие, сгибая свое тело в различных положениях, словно совершенно не подверженный влиянию гравитации» [85, с. 31].

Сотрудничество французского оргкомитета Международного фестиваля-конкурса «Цирк завтрашнего дня» и «Цирка дю солей» имело обоюдовыгодный характер, так как привлекло западных специалистов в Китай, что значительно повлияло на реформирование китайского циркового искусства и формирование китайского акробатического театра в русле новоциркового представления. Одной из ключевых фигур стал Доминик

Моклер – основатель и председатель жюри Международного фестиваля-конкурса «Цирк завтрашнего дня». Летом 1990 г. Министерство культуры КНР пригласило Д. Моклера посетить Китай. Об этой поездке он писал: «Мы видели акробатические труппы от Пекина до Уцзя, Урумчи, Чэнду и Уханя, а также наблюдали за III Национальными соревнованиями по акробатике Северо-Западного дивизиона. Во время своей почти двухнедельной поездки во всех местах мы всегда проводили встречи и конференции, рассказывая об истории и сегодняшнем дне фестиваля “Цирк завтрашнего дня”, а также развернуто комментируя текущее состояние развития китайской акробатики» [159, с. 24] (приложение, рис. 2.2.2).

Вслед за Д. Моклером в Китай приезжают и другие известные деятели «нового цирка». «В 2005 году французский артист “нового цирка” Эрик Леконт был приглашен на Пекинский международный фестиваль современного искусства, где состоялся его азиатский дебют. По мере роста интереса к “новому цирку” в Китае некоторые всемирно известные коллективы также вышли на китайский рынок исполнительских искусств со своими постановками. Наиболее заметными среди них являются “Cirkopolis” канадского “Cirque Éloize”, “Reversible I” и “Reversible II” канадской труппы “The 7 Fingers”» [81, с. 51].

В 2005 г. по приглашению Шанхайского циркового городка постановочная группа «Цирка дю солей» присоединилась к созданию спектакля «Эра – Путешествие во времени и пространстве». Это китайское акробатическое представление в стиле «Цирка дю солей» было поставлено под руководством хореографа Дебры Браун, объединившей акробатику, музыку, танец, мультимедийные технологии и другие совершенно новые для Китая формы представления. В 2007 г. «Цирк дю солей» привез в Китай спектакль «Quidam» и десять дней показывал его в

Шанхае. Эти события заставили акробатическое сообщество Китая вновь сосредоточиться на изучении опыта западного «нового цирка».

Долгосрочные контракты и активное сотрудничество с современными западными цирками продемонстрировали китайскому акробатическому сообществу привлекательность и перспективность «нового цирка», а также совершенно новые сценические формы и организационно-производственные модели. «Конкурентное преимущество китайской акробатики, заключавшееся в непрерывности традиций, с раз и навсегда сформированными и неизменными содержанием и внешней формой, в условиях нынешнего бурного развития современного искусства на международном рынке с каждым годом ослабевает», – констатировал исследователь Го Юньпэн, говоря о ситуации в китайской акробатике 2000-х гг. [86, с. 32]. В частности, после того как «Цирк дю солей», символизировавший западный «новый цирк», проник на развлекательный рынок Китая, китайская акробатика была вынуждена принять новые, ломающие традиции установки, заимствовать модели представлений, актуализированные в «новом цирке», и создавать свой собственный инновационный сценический формат. Это стало отправным пунктом развития современных китайских акробатических представлений.

2.3. Становление новых форм китайских акробатических представлений в первой четверти XXI в.

В начале XXI в. акробатические труппы разных провинций Китая, ассимилируя художественные и организационные принципы «нового цирка» и «Цирка дю солей», начали радикальное самопреобразование, создавая акробатические представления совершенно нового качества – целостные сюжетные спектакли, насыщенные акробатическими трюками. «Говоря о недостатках китайской акробатики, арт-директор “Цирка дю солей” Ги Карон сказал, что, если китайские акробаты хотят путешествовать по миру и стать частью мирового бизнеса исполнительских искусств, они должны усердно работать над художественной стороной своего творчества» [76, с. 36].

Следует отметить, что в практике китайских акробатических коллективов уже имелись сценические формы, приближающиеся к формату новоциркового представления, но не являющиеся им в полной мере. Это были акробатические тематические вечера, появившиеся в Китае в конце XX в. Акробатический тематический вечер – это представление, основными чертами которого являлись комбинирование нескольких акробатических программ в одно выступление и введение в традиционные акробатические выступления общей темы или сюжета [3–А, с. 61]. Так традиционную акробатическую программу заменило акробатическое тематическое представление. «Начиная с 1990-х годов по всей стране акробатические труппы проводили собственные тематические акробатические вечера. Среди них следует отметить следующие: “Золотой юго-западный ветер” акробатической труппы Чжанынцзи; “Небесная фантазия” Шэньянской акробатической

труппы; “Китайская душа” Китайской акробатической труппы; “Родина” Хэбэйской акробатической труппы; “Любовь к горам и рекам” акробатической труппы из Цзуньи; “Душа Хуаншань” Аньхойской акробатической труппы; “Герои между небом и землей” Уханьской акробатической труппы и т. д.» [159, с. 21].

Дальнейшее совершенствование акробатического тематического вечера, происходящее под непосредственным влиянием западного «нового цирка», привело к выработке двух самостоятельных типов сценических представлений: акробатического шоу и акробатического спектакля, ставших основными постановочными формами современных китайских акробатических представлений.

Акробатическое сценическое шоу – это форма сценических выступлений китайского акробатического театра, уходящая от демонстрации последовательности номеров акробатической программы и чистого акробатического мастерства, группирующая выдающиеся китайские и зарубежных акробатические номера вокруг определенной темы, при этом драматургическая связь между номерами становится все более отчетливой. Помимо этого, в акробатическом сценическом шоу важным компонентом становится сценография и световое оформление, увеличивается значение других видов искусства, таких как танец и музыка, обогащающих содержание шоу и усиливающих масштаб и грандиозность представления.

Акробатический спектакль – синтетическая форма акробатического представления, обладающая по сравнению с акробатическим тематическим вечером и акробатическим сценическим шоу большей театральностью, более широким набором драматургического и сценического инструментария. В акробатическом спектакле основой представления является развернутый драматический литературный сюжет, а также больше внимания уделя-

ется приемам выразительности, которые призваны сделать акцент на театрализации акробатических приемов и техник. Основными чертами акробатического спектакля являются: многообразие тем и вариаций драматургической композиции, акцентирование содержания и сюжетного повествования; акробатические навыки и приемы используются не как самодостаточные трюки, а как средство раскрытия внутреннего состояния и эмоций персонажей, как драматургически обоснованные средства раскрытия сюжета; режиссерский подход, при котором постановщик координирует взаимодействие между акробатическими трюками, сценографией и музыкальным сопровождением.

Еще одним следствием влияния «нового цирка» на традиционную китайскую акробатику стало изменение организационного и педагогического аспекта в деятельности современного китайского акробатического театра. Китайский акробатический театр позаимствовал модель выступления «Цирка дю солей» и заменил классическую цирковую модель «один театр – одна труппа» на значительно более мобильную модель: «один театр – много трупп», что значительно повысило коммерческую эффективность каждого представления и увеличило посещаемость спектаклей зрителями. Изменился и традиционный подход обучения, когда труппы строго придерживались единого унифицированного семейного стиля и стиля учителя-мастера, а умения и навыки закреплялись как неизменный канон. Был выработан курс по привлечению учеников не из цирковых династий. Единообразие акробатики и устойчивость репертуара традиционных акробатических трупп сменилось на принципиальное видовое разнообразие как в рамках одной труппы, так и в границах одного представления.

В 1997 г. театр «Ваньшэн», расположенный на улице Тяньцзяо в районе Сичэн в Пекине, произвел масштабную рекон-

струкцию. В интерьере заменили сиденья для зрителей, модернизировали световое и акустическое сценическое оборудование. В 2004 г. театр «Ваньшэн» был переименован в «Акробатический театр “Тяньцяо”» и стал специализированным театром для представлений Пекинской акробатической труппы. «15 июля 2010 года Акробатический театр “Тяньцяо” снова распахнул свои двери для зрителей, и Пекинская акробатическая труппа представила новейшее акробатическое сценическое представление – спектакль “Волшебная музыкальная шкатулка”» [160] (приложение, рис. 2.3.1).

Спектакль «Волшебная музыкальная шкатулка» был создан специально для вновь открывшегося Акробатического театра «Тяньцяо». Для осуществления этого проекта Пекинская акробатическая труппа пригласила Ги Карона – арт-директора и режиссера, поставившего знаменитую программу «Ка» «Цирка дю солей» (приложение, рис. 2.3.2), музыкального продюсера Эллу Льюис и хореографа Китайского театра оперы и балета Хань Фэна. «Волшебная музыкальная шкатулка» рассказывала историю маленькой девочки в волшебном вымышленном мире, наполненном детскими фантазиями. Ее проводником по фантастическому миру являлись обладающие небывалыми возможностями эльфы, а к финалу и сама девочка приобретала необычайные способности. Спектакль содержал как характерные для стиля «Цирка дю солей» элементы: от ярких, фантастических костюмов и невероятных сценических декорационных решений до фантазийного сюжета, наполненного образами подсознания, так и традиционные китайские акробатические номера *кунчжу* (китайское йо-йо), *пагань* (взбирание по шесту), *чжуаньцюань* (прыжки в обруч).

Успех представления Акробатического театра «Тяньцяо» «Волшебная музыкальная шкатулка» привел к разработке модели «трансформации» акробатических коллективов и акробати-

ческих театров в различных провинциях Китая. Появление акробатического театра обогатило художественную выразительность китайской акробатической сцены. Китайский акробатический театр стал не только результатом заимствования передовых исполнительских концепций «нового цирка» Европы и Америки, но также квинтэссенцией развития традиционного китайского циркового искусства.

Период с 2010 по 2020 г. стал важным этапом для формирования китайскими акробатическими представлениями собственного художественного сценического облика. Они переняли характерные для «нового цирка» театрализацию, драматургическую составляющую и современные сценические технологии, соединив их с наследием китайской традиционной культуры, а также осуществил смелые проекты и инициативы на пересечении культур Востока и Запада. В обозначенный период китайские акробатические представления стали отстраняться от прямого влияния западного «нового цирка» и выработали устойчивый механизм обретения самостоятельной и уникальной художественной стилистики. Китайские акробатические представления совершенствуются за счет повышения сложности и новаторства в постановках акробатических трюков, а также углубленного изучения, систематизации и внедрения региональных художественных особенностей. Современные акробатические представления Китая используют региональную культурную самобытность каждой провинции как важный источник инновационного репертуара и сценических элементов, тем самым предоставляя коллективам широкие возможности для формирования собственного уникального художественного стиля.

Развитие акробатического театра во всех провинциях и регионах Китая приобретает значительный масштаб. Более 50 акробатических театров и трупп основаны в Китае в послед-

нее десятилетие. Среди наиболее значимых театральных акробатических трупп нового формата следует выделить Акробатический театр Гуанчжоу, Театр акробатического искусства провинции Хунань, Акробатический театр провинции Гуанси, труппу Акробатического театра провинции Цзянсу и мн. др.

До реформ в системе культуры Акробатический театр Гуанчжоу назывался Гуанчжоуской акробатической труппой, но в 2010 г. он был реорганизован в компанию, которая сформировалась как уникальный для юга Китая комплексный художественный коллектив, совмещающий в себе постановочную, педагогическую и просветительскую работу. При поддержке правительства провинции Гуандун местный акробатический театр провел реконструкцию здания театра и обновил репертуар. Будучи символом города Гуанчжоу, при поддержке муниципалитета театр смог провести масштабный мировой гастрольный тур. Так, в рамках культурного обмена в 2012 г. театр посетил Россию и Сейшельские острова. В мае 2013 г. он участвовал в мероприятиях по программе дружбы городов в Минске и Киеве. В октябре того же года выступил с гастролью в США, Канаде, Сингапуре, Таиланде, Южной Корее, Малайзии, дав более ста представлений. Театр подписал долгосрочный контракт с «Цирком дю солей», предоставив выдающихся акробатов и зрелищные акробатические номера, что постепенно превратило региональный театр в акробатический коллектив с мировым именем.

В основе стиля Акробатического театра Гуанчжоу лежит слияние традиционного китайского акробатического искусства и пластических элементов европейского классического балета. Сенсацией и визитной карточкой театра стал номер акробатов Вэй Юйхуа и У Чжэндань «*Pas de deux* акробатика – Восточный лебедь» (приложение, рис. 2.3.3) из акробатического балета «Ле-

бединое озеро» (2002), завоевавший «Золотого клоуна» – высшую награду XXVI Международного фестиваля циркового искусства в Монте-Карло. Эта акробатическая работа представляет собой гармоничное сочетание классических балетных поз, движений и вращений, осуществляемых в акробатическом исполнении. «Номер представляет собой креативную работу, поскольку сужает балетную сцену до размеров тела партнера. Артистка выполняет уникальные балетные движения на спине, на голове, на плечах партнера: делает полный пируэт на 360 градусов и ласточку (арабеск), стоя на одной ноге на пуантах на голове партнера, а также целый ряд чрезвычайно сложных движений, в которых оба артиста согласованно выполняют различные виды подъемов, бросков, вращательных движений, безупречно соединяющих в себе красоту балета с акробатическим мастерством, вызывая у зрителя эстетическое чувство, похожее на восхищение красотой поэзии или живописи» [3, с. 66]. Сочетание мужской силы и женской мягкости сливаются воедино и пронизывают весь номер, открывая взору зрителя такую особенность китайской акробатики как «стабильность в риске, стабильность в спокойствии». Сам акробатический спектакль «Лебединое озеро» в качестве первоисточника опирается на сюжет одноименного канонического балета П. И. Чайковского и его великую музыку, однако реализуется посредством национальных акробатических приемов. Например, артистки в образах лебедей в балетных пачках становятся на плечи и на голову партнеров для исполнения *echappe*, *fouette*, *arabesque*.

За время своего существования Акробатический театр Гуанчжоу создал множество масштабных акробатических представлений и завоевал немало известных наград. Так, номер «Подъем на свободной проволоке» получил премию «Золотой клоун» на XXXII Международном цирковом фестивале в Мон-

те-Карло и премию Президента Французской Республики на XLI Всемирном цирковом фестивале будущего. А масштабные акробатические спектакли «Путешествие на Запад» (2011) и «Смеющаяся гордость рек и озер» (2015) удостоены премии в области литературы и искусства имени Лу Синя.

Фантастический акробатический спектакль «Путешествие на Запад» создан по одноименному классическому национальному роману писателя эпохи династии Мин У Чэнъяня. Он повествует о том, как рожденный из камня царь обезьян Сунь Укун учинил переполох в Небесных чертогах, а затем вслед за танским монахом Сюаньцзаном вместе с еще четырьмя попутчиками отправился в Западный край добывать сутры (приложение, рис. 2.3.4). Всю дорогу герои преодолевают разнообразные препятствия и преграды, укрощают демонов и уничтожают злых духов, а в финале получают священные для даосов сутры и спасают всех живых существ на земле. Акробатический спектакль «Смеющаяся гордость рек и озер» основан на адаптированном для сценической постановки героическом фантастическом романе в жанре уся современного китайского писателя Цзинь Юна. Жанр уся имеет сходство с европейским рыцарским романом. В спектакле описывается битва между силами добра и зла, вызванная желанием представителей разных кланов, странствующих рыцарей-уся завладеть редкой книгой о боевых искусствах (приложение, рис. 2.3.5).

Театр акробатического искусства провинции Хунань возник на базе созданной в 1959 г. Хунаньской акробатической труппы, а в 2012 г. он был преобразован в акробатический театр. В настоящее время он превратился в крупный специализированный театр акробатики, в составе которого насчитывается восемь филиалов. «За более чем полувековую историю существования театра было создано множество акробатических про-

грамм, отличающихся незабываемым духом эпохи и глубоким национальным колоритом, подготовлен целый ряд выдающихся мастеров акробатического искусства, чьи выступления стали визитной карточкой провинции Хунань на зарубежной сцене» [161]. Репертуар Театра акробатического искусства провинции Хунань включает такие представления, как масштабный акробатический спектакль «Путешествие мечты», акробатические тематические вечера «Картины молодости», «В Стране гибискуса» (поэтическое название провинции Хунань), «Орленок расправляет крылья», акробатическую сценическую постановку «Давай, молодежь!» и др.

Акробатический спектакль «Путешествие мечты» (2015) – это произведение на тему любовных грез, имеющее сквозную повествовательную композицию, в которую включены разнообразные акробатические номера и танцы. Спектакль состоит из шести частей: четырех глав, пролога и эпилога. Основная сюжетная линия спектакля посвящена прекрасному юноше, который борется со злом, чтобы помочь Фее Фениксу исполнить ее мечту – возродить родину. Постановку осуществил известный китайский режиссер Театра традиционного китайского танца Ли Хвай Мин, а музыку написал композитор Ши Ицэнь, что привнесло в акробатическую постановку многочисленные элементы традиционного китайского танца, а также мелодии популярной музыки. В то же время важное место в этом акробатическом спектакле занимает сценография. В частности, в оформлении декораций использована минималистическая китайская традиционная монохромная живопись тушью, которая становится прекрасным фоном для ярких, порой фантасмагоричных костюмов и масштабных сценографических решений (например, огромный бутафорский парусник и пронизанный светом, сверкающий аквариум) (приложение, рис. 2.3.6). Руководитель

акробатической труппы театра Лю Цзюнькэ отметил, что «акробатический спектакль “Путешествие мечты” придает большое значение интернациональным эстетическим запросам, сочетая акробатику и древнюю традиционную китайскую монохромную живопись тушью, гармонично соединяя западные тенденции в песенном и танцевальном творчестве с другими видами искусства, чтобы показать зрителям самый прекрасный акробатический спектакль» [162].

Акробатический театр Гуанси входит в состав Объединения исполнительских искусств Гуанси. Он возник в 1960-х гг. в результате расширения акробатической труппы этой провинции. В 2012 г. оригинальный репетиционный зал был отреставрирован и перестроен в крупный специализированный Акробатический театр Гуанси. «Новый театр оборудован системами освещения, акустики; он оснащен 28 приводами для операторских кранов и установленными телескопическими сиденьями на 286 мест; все это обеспечивает идеальные условия и благоприятную среду для тренировок и репетиций» [163]. С момента своего основания Акробатический театр Гуанси создал множество акробатических спектаклей на материале местной региональной культуры с использованием фольклорных сказаний народности чжуан. Например, акробатические спектакли «Байняои» («Оперение ста птиц»), «Откуда мы пришли», «Защитим сад бабочек», акробатический тематический вечер «Южане демонстрируют свое мастерство» и др.

В современных спектаклях Акробатического театра Гуанси особую роль играет народный танец. Именно он зачастую становится отправной точкой выбора сюжета и создания сценических образов, что не только расширяет диапазон выбора тематического материала для выступления, но также дает возможность с помощью драматически выразительного хо-

реографического пластического языка раскрыть внутреннее содержание образов персонажей [163].

Знаковым для Акробатического театра Гуанси стал акробатический спектакль «Оперение ста птиц» (2018) (приложение, рис. 2.3.7) [Там же]. В предании рассказывается история о бедном крестьянине, угнетаемом традиционалистским обществом, который убивает сотню птиц, собирает их перья и делает из них волшебную одежду, а в финале, бунтуя против жестокости и тирании, герой обретает свободу. Визуальной основой спектакля стали изображения с фресок района Хуашань, музыкальной основой послужили песни горцев в сопровождении медных барабанов, хореография базируется на соединении танцевальных поз старинных восточных классических танцев *нин*, *цин*, *юань*, *цзюй* (скручивание, наклон, круг, изгиб) и пируэтов национальных танцев малой народности чжуан, называемых *юань дунлюй* (круговое движение).

Труппа Акробатического театра провинции Цзянсу была создана на основе своей предшественницы – акробатической труппы Яньчэна (городского округа провинции Цзянсу) в июне 2015 г. С момента своего возникновения коллектив пристально исследует особенности местной культуры Цзянсу, внедряя ее элементы в театрализованные акробатические представления. В 2016 г. Акробатический театр провинции Цзянсу создал масштабный акробатический спектакль, отличающийся ярким местным колоритом – «Дом у моста над текущей рекой». Толчок к созданию спектакля дала строка из классического стихотворения поэта юаньской эпохи Ма Чжиюаня «Осенние думы на мелодию “Тяньцзинша”» (приложение, рис. 2.3.8). «В декабре 2015 года Акробатическая труппа провинции Цзянсу начала собирать команду для создания спектакля, вскоре объединившую художественного руководителя Китайской акробатической

труппы Хэ Сяобиня, председателя Китайской акробатической ассоциации Бянь Фацзи, профессора Шанхайской театральной академии, сценариста Цао Лушэна, а также блистательных молодых акробатов Ни Тунхуэя, Ван Шо и других, всего около 100 человек, которые сформировали творческий коллектив создателей представления» [164].

Провинция Цзянсу издревле известна в Китае как «рай на земле», а культура «региона рек и озер» отражает местные обычаи и нравы. Эстетика декорационного оформления и реквизита спектакля «Дом у моста над текущей рекой» ассоциируется с мотивами древней поэзии ханьских *юэфу* «Цзяннань» (*юэфу* – жанр традиционной китайской лирической поэзии), стихов Бо Цзюйи «Вспоминая Цзяннань» и Лю Юйси «Чжучжицы» (*чжучжицы* – бытовой фольклорный жанр поэзии), в которых часто встречаются такие образы, как мост, лес, дом, река, бамбук, человек. Применение эффектов сухого льда и водяного тумана, больших ЖК-экранов и других технических средств позволяет воссоздать на сцене атмосферу сырой погоды, морозящего дождя в Цзяннани – «месте, богатом озерами и реками». В музыкальном сопровождении гармонично сочетаются непринужденные и мелодичные струнные и духовые музыкальные инструменты Цзяннани и *гуцинъ* (старинная китайская арфа), а деликатная мелодика отражает свойственные акробатике этого региона гибкость, мягкость и красоту. Актрисы в номере «Дэнцзи» (жонглирование ногами) используют в качестве реквизита уникальный элемент местной культуры провинций Цзянсу и Чжэцзян – китайский бумажный зонтик, воплощая искусное соединение региональной культуры и сценической акробатики. Отличительной чертой композиции спектакля является разделение его на акты: «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима», поэтично показывающих изменения приро-

ды как воплощений драматично развивающейся истории молодых влюбленных. В композицию спектакля включены выступление с першами, свободный мужской и женский танец с *кунчжу*, выступления воздушных акробатов на шелковых полотнах и другие акробатические номера.

Провинция Хэнань славится своим акробатическим театром «Шуйсю». Здание Международного акробатического Большого театра «Шуйсю» («Водное шоу») было построено в 2013 г. в городе Пуян, который является центром древней культуры Яншао. Оно имеет овальную форму и напоминает жемчужину, поэтому его называют «Чжунхуалунсян» («Зал Жемчужины Дракона»). Высота сцены акробатического театра «Шуйсю» составляет 21 м, ширина – 41 м, «что позволяет актерам исполнять самые захватывающие, самые невероятные классические воздушные трюки, а зрителям – получать еще большее удовольствие и испытывать еще большее потрясение».

С момента своего основания Международный акробатический Большой театр «Шуйсю» совместно с Пуянской акробатической труппой и Акробатической труппой провинции Хэйлунцзян создали и представили ряд акробатических сценических шоу, таких как «Водное шоу “Камень Дракона”», «Ледовое шоу “Вслед за мечтой”» и др. Благодаря своим техническим возможностям акробатический театр «Шуйсю» расширяет границы традиционной сцены, добавляя к сценическому планшету пространство с бассейном и подвесными кранами в качестве рабочей зоны представления, создавая симультанную сценическую конструкцию. Бассейн, например, дополняет акробатическое представление синхронным плаванием, прыжками в воду и подводным танцем. Техническое оборудование театра позволяет создавать 3D-проекции и видеотрансляции на водном экране.

При создании «Водного шоу “Камень Дракона”» (приложение, рис. 2.3.9) за основу был взят региональный сюжет, связанный с культурой Пуяна. Дизайн орнаментов был выбран в соответствии с традиционными фигурами, связанными с темой спектакля: парящий дракон, чешуя дракона, «пучки» дракона (особым образом уложенные волосы) и т. д. Также было создано специальное украшение в форме «рогов дракона», которое закреплялось на голове актера, чтобы он максимально соответствовал образу «человека-дракона». Наряду с этим при создании «Водного шоу “Камень Дракона”» были усложнены пластические приемы, демонстрирующие гибкость тела, для создания классической фигуры *паньлуна* – извивающегося дракона. Действие спектакля проходило на фоне водной завесы, поскольку именно вода – место обитания дракона.

Созданный в 2019 г. Большой акробатический театр «Цзянху» в уезде Уцяо провинции Хэбэй является главной ареной Международного фестиваля акробатического искусства в Уцяо, а также используется как основная площадка для масштабного акробатического шоу «Цзянху» («Реки и озера»). Здание театра имеет площадь 58 му (38 686 м²), а общая площадь застройки составляет 16 000 м². Главное здание имеет три этажа общей высотой 46,8 м. Высота помещений для выступлений на первом этаже составляет 16,8 м. Общее количество мест – 1600, но может быть увеличено до 2000. Художественное оформление экстерьера здания театра включает в себя рельефные образы акробатического искусства Уцяо (приложение, рис. 2.3.10). Рельефы рассказывают историю развития акробатического искусства в регионе. Интерьер театра оснащен подъемной сценой, воздушными переходами, водяным экраном. Акробатическое шоу «Цзянху» – самая известная постановка театра в Уцяо, созданная на основе истории развития местной акробатической традиции. В представлении

слиты воедино пение и танцы провинции Хэбэй, боевое искусство ушу и акробатические трюки. Шоу имеет не только развлекательную, но и просветительскую направленность, поскольку повествует об истории становления и эволюции акробатики в Уцяо: от древних уличных забав до масштабных акробатических представлений. Постановка демонстрирует зрителю передающуюся из поколения в поколение древнюю, но наполненную жизнью культуру провинции Хэбэй.

Из приведенных описаний театральных акробатических трупп, их спектаклей и специализированных акробатических театральных зданий отчетливо видно, что национальный колорит проявляется во всех составляющих акробатического представления, от сценографии до музыки, от акробатики до хореографии, от оформления экстерьера театра до предметов реквизита. Однако ведущим элементом акробатического представления, фиксирующим национальную специфику, является драматургия акробатического спектакля, базирующаяся на устных или письменных национальных литературных источниках: сказках, легендах, мифах, преданиях, исторических песнях, старинных или современных романах, поэтических произведениях. Весь репертуар китайского акробатического театра, таким образом, выстраивается на основе национального колорита.

Например, акробатический спектакль «Мечта о возвращении в страну Чжуншань» (2018) Акробатического театра «Тяньюань» провинции Хэбэй повествует о судьбе древнего царства Чжуншань и его неведомой мистической культуре на фоне феодальной раздробленности эпох Вёсен и Осеней и Сражающихся царств. В спектакле на основании описаний дворцовых представлений в императорских палатах, занесенных в исторический труд «Ши цзы», воспроизводится дворцовый интерьер, а также реконструируется неповторимое, не имеющее анало-

гов старинное придворное хореографическое искусство древней страны Чжуншань – легкие и изящные танцевальные шаги на кончиках пальцев (приложение, рис. 2.3.11).

По материалам сборника сказочных новелл писателя маньчжурской эпохи (XVII в.) Пу Сунлина «Описание удивительного из кабинета Ляо» на *вэньяне* (классический китайский письменный язык, использовавшийся до начала XX в. в Восточной Азии) акробатической труппой «Шаньдун» поставлен акробатический спектакль «Последний сон Ляо Чжая» (2015), который представляет зрителям серию странных встреч людей с духами (лисы-оборотни, демоны, небожители и божества) (приложение, рис. 2.3.12).

По древней китайской легенде о Юе Великом, который обуздал воды потопа, Чунцинской акробатической труппой создан акробатический спектакль «Великий Юй» (2019) (приложение, рис. 2.3.13). В нем излагается старинная история о главнокомандующем района Центральной равнины Китая Юе Великом, который в древние времена возглавил людей для борьбы с великим наводнением, и сделал это не из личных интересов, а ради благополучия народа.

На основе произведений поэта танской эпохи Бо Цзюйи «Три стихотворения, навеянные воспоминаниями о Цзяннани» Ханчжоуской акробатической труппой создан акробатический спектакль «Вспоминая Цзяннань» (2019), который с помощью метода коллажного монтажа сцен показывает, как поэзия и живопись побережья озера Сиху в Ханчжоу погружает человека в медитативное созерцание природы и подчеркивает поэтичность и живописность пейзажей Сиху (приложение, рис. 2.3.14).

Важным фактором становления китайского акробатического театра стало зарождение плеяды выдающихся китайских актеров и режиссеров. Значимыми режиссерами китайского акро-

батического театра являются: Ли Чуньянь, Дун Чжэнчжэнь, Сунь Лили, Чжан Цзиган, У Ханпин, Ху Яли, Чжэн Бо, Чэнь Вэйя, Шэнь Чэнь, Хэ Сяобинь. Среди главных актеров-акробатов современного китайского акробатического театра следует выделить: У Чжэндань, Вэй Юйхуа, У Даньни, Ли Цзиньянь, Цуй Янь, Ни Тунхуэя, Ван Шо, Лин Юньбинь, Сунь Ина.

Актриса Ли Чуньянь, ранее возглавлявшая художественную труппу Нанкинского военного округа, а в настоящее время являющаяся заместителем председателя Ассоциации танцоров провинции Цзянсу, является режиссером многих масштабных акробатических спектаклей и выдающихся акробатических программ, таких как «Переправа разведчиков через реку Янцзы» (2017), «Битва за Шанхай» (2019), «Космическая погоня за мечтой» (2019), «Галантерея» (2022) и «Снег в небесных горах» (2023).

Ли Чуньянь с детства училась танцам и в 1992 г. была принята в труппу Нанкинского военного округа, с которым завоевала первый приз Национального конкурса танца (1998) и золотую медаль Национального конкурса танцевальной драмы (2000). В этот период Ли Чуньянь посещала заочные курсы по акробатической технике и продолжила обучение акробатической хореографии в Академии искусств НОАК (2003–2008 гг.). Получив опыт в акробатическом искусстве, она перешла к постановочной деятельности в качестве режиссера акробатических спектаклей. «Не желая повторять других и еще меньше не желая повторять себя, Ли Чуньян продолжает подниматься по карьерной лестнице. Проникнутая военным искусством, Ли Чуньян, с одной стороны, наследует боевой творческий стиль военного репертуара, а с другой – стремится выйти за рамки и прорваться вперед своим собственным уникальным путем» [165]. Благодаря глубокому изучению различных исторических

периодов танца и акробатики, а также более чем десятилетней карьере в художественной труппе Нанкинского военного округа, она приобрела способность создавать уникальные постановки на военную тематику. Ли Чуньянь разорвала оковы традиционных формул сценических представлений и ввела инновации в сценографию и формы представления, объединив танец и акробатику, реалистичные костюмы и реквизит и применив их в акробатических спектаклях военной и революционной тематики.

Ли Чуньян часто отправляет своих актеров в экспедиции для сбора аутентичного материала, чтобы наиболее реалистично представить военную жизнь и внутренние переживания солдат. Во многих военных постановках, которые она поставила, актриса искусно сочетает сюжет, характеры, конфликт и акробатические навыки. Вместе с использованием сложных акробатических трюков для передачи сюжета и образов, она применяет изящную хореографическую лексику для передачи внутреннего мира персонажей.

Дун Чжэнчжэнь – актер, автор сценария, бывший заместитель начальника акробатической труппы Шэньянского военного округа, в настоящее время заместитель председателя Ляонинской ассоциации актеров-акробатов и известный режиссер акробатических спектаклей и шоу.

Его творческий путь начался в 1970 г., когда Дун Чжэнчжэнь поступил в акробатическую труппу Шэньянского военного округа, где он специализировался на акробатических выступлениях в комических представлениях, а в последствии занялся постановкой акробатических программ и акробатических спектаклей. В 1999 г. он был удостоен награды Китайской федерации литературно-художественных кружков в номинации «100 выдающихся молодых художников Китая». С начала

2000-х гг. он создал более десятка акробатических программ и спектаклей, лучшими среди которых считаются «На востоке есть бамбук» (2019), «Мост» (2021), «Арсенал» (2021), «Не Эр» (2021) и др.

Дун Чжэнчжэнь постоянно стремится расширить границы акробатического искусства и выступает за интеграцию разнообразных видов искусства в акробатическом представлении. На первом семинаре своего учебного курса для талантливых сценаристов провинции Хубэй Дун Чжэнчжэнь говорил: «Процесс эволюции от акробатики к акробатической драме имеет более чем трехтысячелетнюю историю, и современная акробатическая драма должна органично сочетать акробатические навыки и театральные перипетии, подчеркивая драму и рассказ в акробатических представлениях как способ добавить зрелищности современным акробатическим представлениям» [166].

Акробатические спектакли, срежиссированные Дун Чжэнчжэнем, включают в себя не только высокое мастерство акробатики, но и захватывающий сюжет и необычную тематику. С одной стороны, он выступает за расширение тематики акробатического репертуара, который не должен ограничиваться традиционными темами, такими как мифология и фольклорные сказки, а должен смещаться в сторону реалистичных тем, таких как исторические события или важные исторические фигуры, и найти инновационный способ интерпретации китайской истории и культуры через акробатические представления. С другой стороны, Дун Чжэнчжэнь утверждает, что акробаты должны уметь передавать эмоции своих персонажей, одновременно совершенствуясь в исполнении технических движений. Поэтому акробатам необходимо изучать актерское мастерство как средство дальнейшего совершенствования своих сценических навыков. Например, в акробатической драме «Не Эр», основанной на

биографии китайского композитора Не Эра (1912–1935), автора музыки гимна КНР, Дун Чжэнчжэнь требует от акробата, играющего Не Эра, брать уроки игры на скрипке, чтобы соответствовать характеру главной героини.

Актриса, заместитель председателя Китайской ассоциации акробатов Сунь Лили является заместителем руководителя Китайской акробатической труппы. За время ее работы на посту заместителя руководителя Китайской акробатической труппы акробатические программы, поставленные и организованные ею, завоевали в общей сложности 53 золотые медали на различных акробатических соревнованиях в стране и за рубежом, включая такие сценические работы, как «Совместная фигурная езда» (2004), «Священная битва» (2014). За номер «Коллективная игра в кунчжу “Бойкая хуадань”» из акробатического спектакля «Национальный аромат Шелкового пути» (2019) ей была присуждена Высшая награда Международного акробатического фестиваля в Монте-Карло «Золотой клоун».

Сунь Лили, будучи заместителем директора Китайской акробатической труппы, выступала за эксперименты с темами, отражающими дух времени и национальные особенности, предоставляя акробатическим выступлениям и акробатическим спектаклям широкий простор для творчества и постоянно продвигая развитие акробатического театра. Она руководила такими акробатическими постановками, как «Жизнь похожа на сон» (2013) и «Сокровища земли и неба» (2014), в которые активно внедрялись элементы китайской региональной оперы, боевые искусства, кино- и видеотрансляции. Сунь Лили выступает за то, чтобы техника и движения в акробатическом театре создавались в соответствии с требованиями сюжета и для достижения слияния акробатики и театра. В то же время репертуар должен быть основанным на традиционной культуре.

У Чжэндань – актриса, работающая в номерах пластической акробатики, председатель Ассоциации акробатов Гуандуна и создатель акробатического номера «Балет на плече», удостоенная награды «Золотой клоун» на 26-м Международном конкурсе акробатики в Монте-Карло (2002) и ставшая лауреатом премии «Магнолия» – высшей награды в театральном искусстве Китая, за главную женскую роль в акробатическом спектакле «Преобразование в бабочек».

В возрасте шести лет У Чжэндань поступила в детскую спортивную школу спортивной гимнастики, а также посещала занятия по балету, а в 17 лет поступила в Шэньянскую акробатическую труппу. В 2000 г. она начинает включать элементы балета в акробатические выступления и репетирует синтетические акробатические номера «Балет на плечах» и «Балет на голове», идя по пути преобразования современного акробатического искусства Китая. Для более глубокой интеграции драматических и декорационных элементов в акробатическое представление У Чжэндань активно участвует в процессе написания либретто пьесы, а для более глубокого постижения драматических персонажей она посещала актерские курсы в Драматической академии. Работая в качестве судьи в первой в Китае оригинальной акробатической конкурсной программе «Потрясти публику мастерством», она отбирает лучших молодых акробатов для работы в труппах китайских акробатических театров.

Еще одним знаменитым китайским актером-акробатом является Цуй Янь, специализирующийся в силовой и прыжковой акробатике и в настоящее время являющийся главным актером и заместителем руководителя Акробатической труппы Гуанси, председателем Ассоциации акробатических артистов Гуанси. С детства Цуй Янь учился акробатике, гимнастике и пекинской опере, в 15 лет он был принят в Акробатическую труппу Гуанси,

в которой уже более 20 лет выступает в акробатических представлениях, наиболее значимыми из которых являются «Оперение ста птиц» (2018), «Откуда мы пришли» (2019).

В одном из интервью Цуй Янь утверждает: «Чем больше я учусь, тем больше понимаю, что искусство – это сплав разнообразия, и что простое повышение сложности акробатики не может по-настоящему тронуть зрителей; только эмоциональная природа истории и визуальная природа сцены могут найти отклик у зрителей» [167]. По этой причине Цуй Янь усердно и целенаправленно изучает танцевальные и театральные постановки, а также проявил интерес к исследованию этнической культуры и региональных обычаев Гуанси, обогащая свои навыки и технику, расширяя культурный контекст. В результате возникли такие акробатические спектакли, как «Песня о любви реки Лицзян» (2022), в котором соединены акробатика и танцевальная культура региона Жуань в Гуанси, и акробатический спектакль «Смелость героя» (2021), в котором Цуй Янь для вживания в образ главного персонажа – следователя Народно-освободительной армии Китая Цзэн Тая, посещал родные места и потомков героя спектакля для создания фактурного и реалистичного образа сценического персонажа.

Таким образом, за последнее десятилетие китайский акробатический театр сумел сформировать собственный неповторимый художественный стиль, базирующийся на многоаспектном воплощении национального колорита и воплощаемый китайскими актерами, режиссерами и композиторами. Китайский исследователь циркового искусства Тан Ин в монографии «Эстетика акробатики» так сформулировал ключевую особенность современного китайского акробатического театра: «Подчеркивать национальный стиль, делать акцент на проявлениях человеческого характера и чувств; в многочис-

ленных международных обменах и контактах, заострять внимание на сохранении самобытной индивидуальности – вот что является основной эстетической чертой современного акробатического театра» [168, с. 386].

Выводы по главе 2

1. Китайские акробатические сценические представления прошли долгий путь развития от зарождения в древности и до нашего времени. С древнейших времен акробатика в Китае функционировала не столько как прикладная деятельность или утилитарное умение, а как акт искусства, художественное творчество. На протяжении многих веков акробатика вступала в контакт с различными видами искусства, в синтетическом взаимодействии создавая уникальные сценические формы: представления *байси* (соединение акробатики и праздничной культуры), *дацзюй* (акробатики и пения), *юэу* (акробатики и хореографии), юаньская драма и *цзацзюй* (соединение акробатики и театра), *сицзюй* (акробатики и музыкального театра). Эволюция форм представлений китайского акробатического театра происходила непрерывно на протяжении многих веков: от древних акробатических номеров, направленных на развлечение императорского двора и демонстрирующих мастерство акробатов, до современных синтетических акробатических спектаклей, в которых акробатика органично соединяется с театральным, хореографическим, музыкальным и визуальным искусством.

2. Решающее влияние на качественную эволюцию китайских акробатических представлений в конце XX – начале XXI в. оказало расширение культурных связей и обмена между китайскими акробатическими труппами и западными (европейскими и американскими) цирками, что позволило внедрить в архаизированную практику китайской акробатики инновационные

сценические идеи современного западного «нового цирка». «Новый цирк» стал символом развития циркового искусства, возвестил эстетическую революцию, одновременно побудив заново взглянуть на цирковое представление и переосмыслить его перспективы [1–А; 2–А; 3–А; 6–А; 7–А; 9–А; 10–А; 11–А; 12–А; 13–А; 14–А; 15–А; 16–А; 18–А].

ГЛАВА 3

АКРОБАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР КАК ВЫСШАЯ ФОРМА СИНТЕЗА ЦИРКОВЫХ И ТЕАТРАЛЬНЫХ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

3.1. Трюк и его взаимосвязь с драматургией спектакля китайского акробатического театра

Китайский акробатический театр в качестве главного средства сценической выразительности использует традиционные акробатические трюки, внося их в драматургический контекст представления. Китайский акробатический театр усовершенствовал ряд приемов, трюков и техник, благодаря которым арсенал сценических акробатических номеров стал более разнообразным. Кроме того, он дополняет акробатические трюки театральными изобразительно-выразительными средствами и встраивает их в сюжет представления в соответствии со сценарием и законами драматургии.

Акробатические трюки выступают главным средством сценической выразительности китайского акробатического театра. В то же время акробатические трюки в китайском акробатическом театре зачастую дополняются и усложняются различными снарядами (шесты, стулья, подкидная доска, шар), конструкци-

ями (многоярусные подставки и пьедесталы, натянутая проволока) и аппаратами (моноколесо, велосипед), а также различными цирковыми жанрами и элементами реквизита (жонглирование чашками, вращение блюдца и др.) «К настоящему времени в общем перечне акробатического театра присутствуют несколько сотен акробатических номеров» [13, с. 75].

В соответствии с демонстрируемыми гимнастическими навыками и наиболее часто используемыми в представлении предметами реквизита номера китайского акробатического театра можно разделить на несколько разновидностей: пластическая акробатика, прыжковая акробатика, силовая акробатика, воздушная акробатика, акробатический эквилибр, акробатика с элементами жонглирования.

Пластическая акробатика – это акробатические номера, в которых артисты демонстрируют предельную гибкость своего тела через различные пластические позы. Такого рода номера включают в себя сгибание назад («мостик»), вертикальный шпагат, различные стойки на руках и другие движения, подчеркнута демонстрирующие необычайную гибкость и изящные статические позы. В представлениях акробатического театра пластические акробатические номера в соответствии с демонстрируемым навыком можно разделить на следующие: стойка на руках с отклонением тела *гуньбэй* (вращение с кубками или зажженными светильниками), в которой артист демонстрирует гибкость при сохранении неподвижности предметов, расставленных на его теле; номера с цилиндрами *цзуаньтун* («Сквозь бочку»), а также парные и групповые номера, например, *яохуа* («Укусить цветок»).

Номер *гуньбэй* демонстрируется как одним человеком, так и парой исполнителей с использованием пирамиды из кубков (бокалов) или восковых свечей. «Исполнителями номера *гуньбэй* обычно являются молодые девушки. Они ложатся на

небольшой круглый помост и руками, ступнями, лбом, ртом и другими относительно плоскими частями тела удерживают на высоте многоярусную пирамиду из бокалов, выполняя в то же время непрерывные движения и повороты всего тела так, чтобы пирамида из предметов не опрокинулась» [169, с. 34]. По количеству реквизита и по степени сложности номер *гуньбэй* в акробатическом театре значительно превосходит подобный номер в традиционной цирковой акробатике. В номере *гуньбэй* из акробатического спектакля «Тень луны на горе Гуаньшань» Акробатического театра Цжэцзянского объединения исполнительских искусств пластиковые чашки были заменены на стеклянные бокалы, а количество рядов в пирамиде с бокалами увеличилось с 6 до 8 (приложение, рис. 3.1.1). В номере *яохуа*, созданном Художественным акробатическим театром провинции Хунань, к традиционному акробатическому номеру был добавлен новый современный снаряд, усовершенствованная техника фиксации зубами и суперпозиция, где артисты формируют трехъярусную пирамиду (приложение, рис. 3.1.2).

Физические особенности пластической акробатики характеризуются чрезвычайной гибкостью и выразительными позами, похожими на символы или узоры. В акробатическом театре часто используются разнообразные классические многофигурные статические композиции, такие как символическое изображение лестницы (приложение, рис. 3.1.3), «живая» башня из «ласточек» (приложение, рис. 3.1.4), символическое изображение бумажных узоров *чуанхуа* (приложение, рис. 3.1.5). Поскольку такого рода номера обычно исполняют женщины, демонстрирующие предельную гибкость, в представлениях акробатического театра номера пластической акробатики используются как средство передачи мягких и грациозных женских образов. Кроме того, символический характер поз та-

ких номеров используется в сюжетах акробатического театра для создания кодифицированных знаков, дающих зрителю, знакомому с семантикой этих символов, легко считываемую информацию о месте действия, сюжете, внутреннем состоянии персонажа.

Прыжковая акробатика развилась из традиционных акробатических номеров *чунся* (виртуозный прыжок в отверстие, усаженное лезвиями) и *цзиньдоу* (сальто-мортале). Прыжковая акробатика содержит трюки на основе разного типа прыжков (кульбит, колесо, курбет, копфшпрунг, фордершпрунг, флик-фляк, сальто, твист, рондад) с полным или частичным вращением туловища. В настоящее время в акробатическом театре, в зависимости от техники исполнения, сложились два вида прыжка с переворотом: базирующееся на собственных усилиях акробата и выполняемое с помощью подкидывающих устройств. Самостоятельные прыжки исполняются с помощью физических возможностей самого артиста. Прыжки с использованием силового подбрасывания производятся с помощью реквизита: подкидной доски, трамплина для прыжков, батута и т. д.

Отличительной особенностью прыжков с вращательными движениями в акробатическом театре, в отличие от спортивной акробатики, является усиление роли снарядов для прыжков как части сценического представления. С одной стороны, они позволяют акробатам делать более амплитудные, а значит, и более эффектные прыжки, что усиливает зрелищность представления; с другой стороны, акробатические снаряды выполняют не только функциональную роль, но и становятся общей частью сценографии представления, выполняют драматургическую функцию.

Один из наиболее известных номеров прыжковой акробатики китайского акробатического театра – номер с напольными обручами «Священная битва» из акробатического спектакля

«Сокровища Земли и Неба» Пекинского акробатического театра «Тяньди» (приложение, рис. 3.1.6). Снаряды этого акробатического прыжкового номера включают обручи разного размера и форм, расположенные на разной высоте, а также вращающийся обруч с регулируемой скоростью вращения. В номере участвуют более десятка акробатов, которые совершают сольные, парные и групповые каскадные прыжки через обручи.

Поскольку такие номера с сальто, прыжками, поворотами и вращениями очень экспрессивны и динамичны, то в акробатических спектаклях они часто используются для изображения внутренней радости, восторга персонажа, при передаче общей атмосферы радости, шумного веселья и всеобщего ликования.

Силовая акробатика (крафт-акробатика) демонстрирует возможности человека в выполнении акробатических элементов только силовыми приемами, без толчков и подбрасываний. В Китае силовая акробатика произошла от таких традиционных номеров, как *кандин* («Нести на плечах треножник») и *кангань* («Нести на плечах бамбуковый шест»). Прототипом силовых акробатических номеров стал традиционный китайский номер *сюньтун* (жердь длиной в 1 сюнь – около 2,5 м), в котором один исполнитель держит на голове длинный шест, на котором одновременно выполняют трюки несколько акробатов. В сценических представлениях акробатического театра в крафт-акробатике можно выделить номера с балансированием перша – *чжунфань*, групповые силовые номера с участием нескольких акробатов – *дуожэнь лицзи*, силовые трюки на шесте – *ганьшан лицзи*.

В современных акробатических сценических представлениях номер с балансированием перша включает в себя множество различных элементов, таких как удерживание перша на лбу, балансирование шеста на плечах, перенос на поясном упоре. Ар-

тист, удерживая перш руками, выполняет такие движения, как повороты, вращения, раскачивания, перемещение шеста из руки в руку. Исполнитель использует для балансирования тяжелого шеста палец руки, локтевой сустав или зубы (приложение, рис. 3.1.7). Так, в акробатическом спектакле «Девятый вал» Китайской акробатической труппы артисты выполняют повороты тела на шесте, прыжки на одной ноге на шесте, комбинированную стойку на руках на шесте (приложение, рис. 3.1.8). Силовые элементы, статические атлетические позы и динамическая мачта создают образ волевых и мужественных моряков, попавших в шторм, борющихся с бурлящими волнами, бесстрашно и самоотверженно сражающихся со стихией.

Поскольку в силовых акробатических номерах обычно выступают мужчины, в сюжетах акробатической драмы такие номера применяются для демонстрации публике смелости, силы духа и витальной энергии героев. Если же в номерах с шестом участвуют одновременно несколько исполнителей, то демонстрируется грандиозный размах происходящих на сцене событий.

Номера **воздушной акробатики** выполняются на снарядах, подвешенных на высоте. Традиционными элементами воздушной акробатики в древнем Китае выступали такие акробатические трюки, как *юаньгань* («Карабкаться на шест»), *жоуфэйсянь* («Тело летит в небесные чертоги»). В акробатическом номере *питяо* («Кожаный ремень») при помощи трех длинных бамбуковых шестов сооружалась тренога с привязанным к ней очень длинным ниспадающим кожаным ремнем, ухватившись за который обеими руками исполнитель взмывал в воздух, выполняя в воздухе различные движения и демонстрируя разнообразные позы. В результате длительного процесса эволюции традиционная воздушная акробатика превратилась в синтетическую форму, в которой соединяются гимнастические позы, крафт-

акробатика, акробатические прыжки, сальто и другие трюковые элементы. В воздушной акробатике исполнитель, поднявшись на снаряд, находится на нем в течение всего номера и лишь по его окончании спускается на землю. В китайском акробатическом театре воздушная акробатика представлена такими разновидностями, как трюки на першах, подвижных шестах, трапеции (подвешенной металлической перекладине), полотнах.

«Выступление на шелковых полотнах восходит к китайской шаосинской опере “Семьдесят две петли” и представляет собой номер, в котором исполнитель, обвитый белым шелковым полотном, принимает всевозможные позы в подвешенном состоянии» [3, с. 100]. В китайском акробатическом театре такие традиционные элементы выступлений на шелковых полотнах, как *чаньжао* (обматывать, опутывать), *паньюань* (карабкаться вверх) развились в *сюаньчжуань* (вращаться), *хуачжуи* (скользить вниз), *тэньюе* (перепрыгнуть, взять высоту), а сольные номера трансформировались в парные и групповые (приложение, рис. 3.1.9). Парное выступление на шелковых полотнах является наиболее распространенной формой воздушных гимнастических представлений в акробатическом театре. Исполнители, мужчина и женщина, каждый на своем шелковом полотнище взаимодействуют друг с другом, выполняя вращения, стойки на руках, шаги в воздухе и другие пластические элементы. Изящные, одухотворенные позы артистов демонстрируют красоту противоположностей: силы и слабости, твердости и мягкости, инь и ян, мужчины и женщины, изображая сильные страстные чувства. Эмоциональность, выразительность и драматизм подобных номеров делает их присутствие в спектаклях китайского акробатического театра желанным, а романтический сюжет – частой основой сценических акробатических представлений.

Акробатика на высоких качающихся подпорках – это новая форма высотных трюков, появившаяся в результате конструкторских работ по созданию инновационного реквизита акробатического театра, которые проводил китайский дизайнер Ван Цзяньминь (приложение, рис. 3.1.10).

«Высокие качающиеся подпорки» – это обновленный и улучшенный традиционный номер «Балансирование на шесте». Его отличительная особенность заключается в реквизите, который состоит из возвышающихся над сценой своеобразных брусьев, которые служат основанием для гибких шестов, которые составляет акробат, вставляющий друг в друга «одиночные подпорки», шаг за шагом поднимаясь ввысь» [170, с. 38]. Артист силой своих рук раскачивает и изгибает звенья подпорок, напоминающие стебли бамбука, возводя качающуюся динамическую форму и демонстрируя «Раскачивание на подпорках», «Перевернутый крест» (стойка вверх ногами с упором рук в стороны), «Шпагат на пуантах» с опорой на подпорки [171]. Воздушная акробатика характеризуется повышенной опасностью и острыми ощущениями, поэтому ее элементы часто появляются в напряженных, захватывающих, драматических эпизодах и кульминационных моментах акробатических спектаклей китайского акробатического театра.

Как уже отмечалось, китайский акробатический театр синтезирует в себе различные цирковые жанры, например, атлетику и гимнастику. Еще одной подобной коллаборацией выступает **акробатический эквилибр**. Эквилибристика демонстрирует сохранение равновесия в неустойчивом положении тела на земле и на различных снарядах. Искусство эквилибра развилось из традиционных акробатических номеров *гаогэн* («Высоко натянутая веревка») и *цзоушэн* («Хожение по канату») благодаря умению акробатов удерживать равновесие, что позволяло им

ходить, стоять на руках, раскачиваться, ездить на велосипеде, выполнять шпагат, кувырки и другие действия на стальных тросах, круглых цилиндрах (катушках), веревочных лестницах, стульях, шарах, велосипедах и других подвижных незафиксированных снарядах, сосредоточив внимание на способности человеческого тела удерживать равновесие. В сценических представлениях акробатического театра в зависимости от конфигурации баланса эквилибр разделяется на вертикальный и перевернутый, а номера включают в себя акробатические упражнения на канате, свободно качающейся доске (катушке), свободно стоящей лестнице, шаре, велосипеде.

Хождение по канату возникло из номеров *цзоушэн* представлений *байси* времен династии Хань (202 г. до н. э. – 9 г. н. э., 25–220 гг.). «В современном акробатическом театре используются три типа стальной проволоки: тугая стальная проволока, полусвободновисящая стальная проволока и свободновисящая стальная проволока. Максимальной степенью сложности в работе отличается свободновисящая проволока за счет таких ее характеристик, как эластичность и нестабильность. Кроме того, стальная проволока поднята на высоту более 3 метров над поверхностью сцены, а артисты не пользуются страховочными тросами, что увеличивает степень сложности номера» [172, с. 16]. Программа номеров на свободновисящей проволоке «Космическая погоня за мечтой», созданная Театром акробатических искусств Гуанчжоу, является результатом развития современного искусства хождения по канату (приложение, рис. 3.1.11). Артист Тан Чжэ демонстрировал хождение по проволоке, проходы на руках, стойку на голове вверх ногами, кувырки вперед и назад, вращение в воздухе на 360 градусов, стойку на одной руке, стойку на руках на моноколесе, скользящий шпагат и другие трюки.

«Качающиеся цилиндры (катушки)» – это еще один чрезвычайно сложный вид номеров, демонстрирующих мастерство акробатического эквилибра. В качестве реквизита используются деревянные доски и стальные цилиндры. Акробаты становятся на доски ногами или руками, а катушки, качающиеся под досками, используются в качестве точки опоры. Полагаясь на свою гибкость и силу ног и рук, артисты контролируют равновесное положение тела на качающихся катушках и выполняют при этом целый ряд гимнастических и акробатических элементов. Артисты Акробатической труппы Китайской железной дороги Ван Цян и Цун Либао создали уникальный парный номер акробатического эквилибра на качающихся цилиндрах (приложение, рис. 3.1.12). В данной программе акробаты задействовали шесть катушек и три доски. Одновременно в номере участвуют два артиста, выполняющие совместное вращение на 360 градусов на двухъярусной опоре, каждый ярус которой состоит из трех секций.

Трюки на башне из стульев, на вершине которой артист выполняет стойку на руках вверх ногами или на одной руке и иные акробатические трюки, относятся к числу номеров, которые развились из традиционного трюка *ицзыдин* («Балансирование на пирамиде из стульев»). Акробатическая программа «Взобравшись высоко, смотреть вдаль», созданная акробатическим театром Чжэцзянского объединения исполнительских искусств, является наиболее типичным образцом акробатическо-эквилибристического номера со стульями (приложение, рис. 3.1.13).

Отдельно в акробатическом эквилибре следует выделить номера на велосипедах. Акробатические трюки на велосипеде исполняются с помощью моноколеса (моноцикла, уницикла, одноколесного велосипеда) или двухколесного велосипеда, ча-

сто в сочетании с эквилибром и силовыми приемами и представлены в многообразных формах. В зависимости от масштаба представления и количества участников такие выступления разделяются на сольные акробатические номера на моноцикле, групповые номера на моноцикле, групповые номера на велосипеде и т. д. «Акробатика на моноцикле заключается в том, что артист ездит на специально изготовленном одноколесном велосипеде, демонстрирует быстрое передвижение по кругу, вращается, прыгает на колесе через скакалку, взбирается по лестнице и совершает другие движения и групповые перестроения. “Фигурное вождение” – это демонстрация таких трюков, как, например, “Переворот через стол” на движущемся велосипеде и прочие» [173, с. 24].

Поскольку номера акробатического эквилибра поражают воображение искусством балансирования и неожиданными пластическими фигурами, они часто появляются в репертуаре представлений акробатических театров на фантастические и сказочные сюжеты, где много вымышленных персонажей и магических гиперболизированных событий, где с помощью искусства акробатического эквилибра перед зрителями предстают герои со сверхспособностями, совершающие невообразимые трансформации.

Близкими к акробатическому эквилибру в техническом плане, но имеющими самостоятельную генеалогию и совершенно уникальный стиль костюмирования, являются акробатические номера в ростовых костюмах. Акробатические номера с переодеваниями восходят к старинным традиционным мистериям, связанным с облачением в наряды, напоминающие животных, например, *уфан шицзы-у* («Танец львов пяти сторон света»), *сянжэнь чжиси* («Представление человека-слона»), *цилинъци* («Ловкость цилиня» – сказочного зверя в виде однорогого оленя,

покрытого чешуей). В настоящее время эти номера стали неотъемлемой частью акробатического арсенала китайского акробатического театра. В современных акробатических сценических представлениях «Танец льва» является наиболее типичным акробатическим номером в ростовом костюме (приложение, рис. 3.1.14). «В “Танце льва” используются разнообразные позы человеческого тела и согласованные действия пары артистов, исполняющих роль львиной головы и львиного хвоста. Интенсивность, амплитуда движений, скорость, выносливость и другие характеристики в динамических и статических позах соединяются в “Танце льва”, создавая прекрасный образ, передающий бесстрашие, дерзость, озорство, живость этого зверя» [175, с. 46]. Акробатические, пластические и координационные навыки артистов, работающих в парных ростовых костюмах, повлияли на возникновение в спектаклях китайского акробатического театра разнообразных фантастических существ, сделав акробатическое шоу визуально насыщенным и в некотором плане сновидческим.

Достаточно часто китайский акробатический театр включает в число своих трюков и разнообразные элементы **жонглирования**, сочетая телесную ловкость с ловкостью манипуляций различными предметами. Мастерство жонглирования развилось из традиционных акробатических номеров «Прыжки с шарами» и «Танцы с тарелками». Разного рода предметы реквизита, такие как блюда, подносы, зонтики, веера, глиняные кувшины для воды и др., взятые из повседневной жизни, становились реквизитом сценического представления. В соответствии с конкретным способом использования реквизита жонглирование можно разделить на жонглирование ногами (антипод), кручение тарелок на палочках, игру с *кунчжу* и др.

В китайской цирковой сценической практике жонглирование с помощью ног – антипод (греч. *anti* – «против», *podos* – «нога») –

в процессе длительного развития приобрело многообразные формы, далеко выходящие за пределы исключительно жанра жонглирования. «Во-первых, специальная демонстрация ловкости ног, когда артист двумя ногами подбрасывает предметы, цветные зонтики, веера. Во-вторых, силовой антипод – техника жонглирования тяжелыми предметами. Например, “Отбрасывание большого сосуда” – это трюки с использованием большого глиняного чана для воды, который ставится на ступни, и вдобавок с 3-4 людьми, которые садятся внутрь этого сосуда. В-третьих, удержание ногами предметов, когда ноги артиста являются несущей опорой. Например, “Удержание вольно стоящей лестницы” – номер, в котором два артиста удерживают ногами лестницу, а артист, находящийся на самом ее верху, демонстрирует всевозможные позы. В-четвертых, антипод – это разновидность эквилибра, сочетающая умение подбрасывать ногами людей» [175, с. 14].

В современном акробатическом представлении жонглирование зонтиками усложняется гимнастическими и атлетическими элементами. Например, акробатическое шоу «Любовь бумажного зонтика» Акробатического театра Объединения театрального искусства провинции Чжэцзян завершается парным акробатическим жонглированием (приложение, рис. 3.1.15). Артист, находящийся в опоре, держит партнершу за талию и поднимает ее над головой. Девушка одной ногой становится на макушку партнера, вторую ногу развернув в шпагат. Носком свободной ноги она непринужденно и изящно подбрасывает и ловит зонтик. Артист, обеспечивая сохранение устойчивости и равновесия, совершает вращение, а артистка продолжает подбрасывать зонтик. Сила и стабильность движений партнера, ловкие и изящные движения партнерши передают сдержанность мужчины и нежность женщины, а бумажный зонтик выступает метафорой любви.

В таком виде жонглирования, как вращение тарелок на тростях, исполнитель держит несколько длинных тонких бамбуковых палочек в каждой руке, на вершине которых помещаются вращающиеся блюда. Вращая их, артист одновременно выполняет стойку на одной руке вверх ногами, «Захват цветка зубами, изогнувшись назад» и другие акробатические элементы. В акробатическом театре вращение тарелок из сольного номера превратилось в массовое представление. В спектакле «Национальный аромат Шелкового пути», поставленном в Акробатическом театре «Тяньцяо», мастерство вращения тарелок на тростях соединено с акробатическими элементами: стойкой на руках вверх ногами, парными прыжками и перебрасываниями. Один из наиболее сложных элементов – «Вращение тарелок макушка к макушке», в котором артист головой становится на макушку другого актера, и оба вращают блюда на тростях, сохраняя равновесие (приложение, рис. 3.1.16).

Игра в кунчжу возникла из традиционных видов игровых состязаний северных народов Китая в эпоху династий Мин и Цин и постепенно переместилась на акробатическую сцену. Кунчжу – это деревянный предмет, имеющий круглые донья и двояковогнутый с боков. Игра в кунчжу заключается во вращении, подбрасывании и подхватывании кунчжу с помощью веревки с ручками на обоих концах. В настоящее время игра в кунчжу в акробатическом театре превратилась в массовый номер. «Бойкая хуадань» из акробатического спектакля «Национальный аромат Шелкового пути» – наиболее типичный и знаковый акробатический номер коллективной игры в кунчжу (приложение, рис. 3.1.17). Программа исчерпывающе демонстрирует все возможные элементы игры в кунчжу: подбрасывание, подхватывание, отбрасывание в сторону, обкручивание, обвязывание, перехватывание, сбрасывание, эстафету и др. Па-

параллельно с перебрасыванием, кунчжу выполняются акробатические действия: сальто назад с четырехъярусной пирамиды с приземлением и подхватыванием кунчжу (приложение, рис. 3.1.17, а); непрерывное сальто с подбрасыванием кунчжу (приложение, рис. 3.1.17, б); пируэт с кунчжу, где артист выполняет 20 оборотов, не давая кунчжу упасть (приложение, рис. 3.1.17, в, г), и другие элементы.

Из-за специфического реквизита и сложных трюков разные виды жонглирования часто используются для обозначения особых перипетий сюжета и эмоций персонажей. Кроме того, такого рода номера кажутся легкими и непринужденными, демонстрируют ловкость и уверенность артистов, создают яркие образы и по этой причине часто передают чудесную гармоничную атмосферу в сценическом представлении.

Все описанные выше различные виды акробатических номеров с их разнообразными приемами и техниками в китайском акробатическом театре становятся важным средством воплощения сюжета и передачи образов персонажей. Именно интеграция технического пластического мастерства и драматургической основы формируют современный китайский акробатический театр. Акробатический театр использует выразительные средства акробатики, которые интегрируются с каждым отдельным типом сюжета, чтобы по форме соответствовать цели повествования и таким образом выразить содержание акробатической драмы.

3.2. Синтез традиций и инноваций в использовании средств художественной выразительности китайского акробатического театра

По тематике репертуар китайского акробатического театра можно разделить на следующие типы сюжетов: исторические (также революционные, военные), сказочно-фантастические, фольклорные, любовные и поэтические сюжеты. При выборе темы исторических сюжетов за основу берутся исторические события, имевшие место в Китае с древних времен до XX в., отражающие фактические события прошлого. Подобные сюжеты позволяют воспроизвести величие древней традиционной культуры и знаковые эпизоды исторического прошлого Китая, грандиозные военные сцены и символические для граждан страны этапы революционной борьбы. В качестве литературного источника сказочно-фантастических сюжетов берутся произведения, созданные в фантазийном стиле. Мифы и легенды являются основой фольклорных сюжетов китайского акробатического театра, которая ярко проявляет национальное коллективное сознание китайского народа. Акробатический театр, используя в качестве первоисточника распространенные в устной форме истории и предания народа хань и малых народностей, посредством вымышленных фабул и действующих лиц отражает бытующие в Китае представления о морали, религиозные идеи, концепции философского мировоззрения, эстетические взгляды. Любовные сюжеты китайского акробатического театра берутся как из известных классических литературных источников, так и из современных произведений. Специфическим типом сюжетов китайского акробатического театра являются

спектакли на основе древнекитайских поэтических произведений. Эта разновидность сюжетов акробатического театра сочетает в себе утонченность, торжественность, мягкость, красоту и простоту стиля китайских поэтических текстов, а также пластическую абстрактность, многозначность и символизм акробатических пластических действий.

Исторические, революционные и военные сюжеты реализуются в акробатическом театре через эквилибристические и атлетические акробатические номера, демонстрирующие силу и мужество бойцов. Акробатические элементы в таких представлениях возникают в соответствии с логикой и драматургией сюжета. В акробатическом спектакле «Битва за Шанхай» (2019) Шанхайской акробатической труппы с помощью силовых приемов создаются сложные пластические позы, фиксирующие внутреннее напряжение героев перед опасной военной операцией. Групповые силовые приемы иллюстрируют напряжение в стане врага, тем самым сообщая зрителю о предстоящих трудностях прорыва окружения (приложение, рис. 3.2.1). На фоне яркого света прожекторов и одухотворенной патетической музыки артист в технике *ганьшань лицзи* (силовые трюки на перше) телом создает на шесте знамя, укрепляя в солдатах волю к победе.

Акробатическая техника предоставляет прекрасные выразительные возможности для реализации батальных сцен. Номера акробатического эквилибра в акробатическом спектакле «Битва за Шанхай» становятся пластическим решением эпизода, в котором Народно-освободительная армия Китая (НОАК) захватывает командные высоты противника. Огневая высота визуализирована с помощью расположенных в центре сцены веревочных лестниц, а сцену боя исполнители реализуют через комбинации акробатических трюков, создавая героические об-

разы солдат, которые вступают в бой и ценой своей жизни одерживают победу в сражении. Посредством трюка *хуало* («Скольжение вниз») при выполнении балансирования на качающейся лестнице показывается, как падают солдаты, сраженные пулями. С помощью комбинации силовых приемов в паре на лестнице демонстрируется картина боя между солдатами. Трюки «Разворот тела на канате», «Полет в прыжке с лестницы на лестницу» выразительно передают уклонение солдат от интенсивной стрельбы противника в сцене атаки (приложение, рис. 3.2.2).

В акробатическом спектакле «Переправа разведчиков через реку Янцзы» (2017) Нанкинской акробатической труппы артисты демонстрируют мастерство акробатического эквилибра на высоких опорах, одновременно сохраняя равновесие и раскачиваясь из стороны в сторону, чтобы изобразить сцену ночной разведки бойцов НОАК, избегающих огня неприятельского патруля (приложение, рис. 3.2.3). В акробатическом спектакле «Река Цзиньша» (2017) Художественного акробатического театра Чэнду центральным эпизодом представления становится сцена переправы через реку. Артисты на неровных и неравномерно расположенных столбах демонстрируют такие трюки прыжковой акробатики, как «Непрерывное продвижение прыжками», «Прыжковый шаг», «Трехметровый прыжок через столб» и многие другие приемы, изображая сплоченность и единство солдат НОАК при форсировании реки дождливой темной ночью. Виртуозный акробатический уровень актеров создает героический образ Народно-освободительной армии Китая (приложение, рис. 3.2.4).

В *сказочно-фантастических сюжетах* набор акробатических трюков практически неограничен (силовая и прыжковая акробатика, акробатический эквилибр, акробатика с элемента-

ми жонглирования), так как пластика акробатов сама по себе волшебна и невообразима. Акробаты часто демонстрируют такие трюки, как «Сальто назад на закрепленном перше», «Подвешивание вниз головой на подъемном крюке», «Полет в прыжке с шеста на шест» и другие элементы акробатики, передавая живость и проворство обезьян («Путешествие на Запад», 2011, Акробатический театр Гуанчжоу), мастерство странствующих рыцарей во владении боевыми искусствами («Смеющаяся гордость рек и озер», 2015, Художественный акробатический театр Гуанчжоу), многообразные чары духов и привидений («Последний сон Ляо Чжая», 2015, Акробатическая труппа Шаньдун). Использование подобных акробатических навыков помогает представить грандиозные сцены, изображающие перипетии сюжета в каждой из пьес, и передать обстоятельства, ставшие темой сюжета, таким образом облегчая зрителям понимание фабулы постановки и погружая его в сказочную атмосферу.

Так как сказочно-фантастические сюжеты представлений китайского акробатического театра часто содержат сцены боя, в пластику артистов включают такие приемы прыжковой акробатики, как сальто, «Летающий прыжок», «Атака тигра» и другие навыки, в которых прыжки соединяются с элементами боевых искусств. Поскольку движения в прыжковой акробатике и основные элементы ушу очень близки, это дает возможность лучше продемонстрировать подробности сюжета. Благодаря такому изобилию приемов комбинированной техники движений воссоздается требуемая по сюжету напряженность полных опасности сражений и битв.

Акробатика с элементами жонглирования в фантастических и сказочных сюжетах акробатического театра выступает символическим и метафорическим средством визуализации колдовства и магии. Например, в акробатическом спектакле «Путеше-

ствие на Запад» кунчжу используется как намек на колдовство, которое тревожит Сунь Укуна. В то же время акробатические трюки, совершаемые актерами, исполняющими роль Гуаньинь, попытавшейся пленить Сунь Укуна при помощи магического обруча, создают образ наложения заклинания. В качестве примера можно привести эпизод из акробатического спектакля «Смеющаяся гордость рек и озер», в котором используется групповой антипод с жонглированием зонтиками, показывающий магические способности, которыми обладает андрогинный персонаж по имени Восток Непобедимый.

В спектаклях на *фольклорные сюжеты* акробатический театр так же, как и в фантастических сюжетах, оказывается практически не скованным в арсенале акробатических трюков и использует самые разные акробатические навыки и приемы, чтобы подчеркнуть атмосферу, ритм представления и эмоции действующих лиц. В сюжете каждого спектакля в начальных эпизодах используются такие номера, как «Вращение тарелок на тростях», «Антипод с зонтиками», «Антипод с барабанами», что подчеркивает мирную, счастливую и спокойную жизнь народа. В «Забавах ста птиц», первом действии акробатической драмы «Оперение ста птиц» (2018) Акробатического театра Гуанси, используются групповые номера «Вращение тарелок на тростях», «Стойка на одной руке на голове партнера», чтобы изобразить сцену чистой и не тронутой человеком природы.

Средствами акробатики в фольклорных сюжетах органично воплощаются кульминационные события сюжетного повествования. Акробатика дает возможность для реализации драматического напряжения, нагнетания конфликта через усложнение трюка и его разрешение через выполнение наиболее сложного пластического элемента. Например, в третьем действии «Битва» акробатической драмы «Хуа Мулань» (2011) Чунцинской акро-

батической труппы используются навыки силовой групповой акробатики, чтобы проиллюстрировать противостояние китайских воинов и армии гуннов (приложение, рис. 3.2.5). Выстраивание двадцатью акробатами трехъярусной стены (исполнители стоят на поясице и плечах друг друга) символизирует сплочение некогда раздробленного войска и одновременно визуализирует нарастающую непреступную силу, способную стать на пути врага и остановить его.

В *любовных сюжетах* акробатический театр естественным образом сосредотачивается на парных акробатических номерах, способных выразить многообразие чувств и физически продемонстрировать близость и притяжение двух людей. Для изображения любовных перипетий обычно используются номера, построенные на искусстве жонглирования («Антипод с зонтиками»), навыках воздушной акробатики («Дуэт на шелковых полотнах»), пластических навыках (номер «Каучук» в комбинированном исполнении с участием мужчины и женщины).

В традиционном номере «Антипод с зонтиками» в качестве реквизита используется китайский бумажный зонтик, который в народной культуре Китая рассматривается как символ любви. Бумажный зонтик является не только предметом повседневного пользования для защиты от солнца и дождя, но и незаменимой вещью, используемой в свадебном этикете и брачных обычаях. Поэтому мастерство жонглирования зонтиками часто находит применение в сюжетах о любви. Парное акробатическое жонглирование зонтиком воплощает вспыхивающее чувство влюбленности (раскрытие зонтика), флирт (перебрасывание зонтика), чувство окрыленности любовью (полет зонтика), а через совместные акробатические элементы удается передать влечение, страсть, волнение и другие стадии взаимоотношений (приложение, рис. 3.2.6).

Воздушные парные акробатические номера, такие как, например, «Дуэт на шелковых полотнах», также прекрасно иллюстрируют любовные переживания. С помощью движений на высоте демонстрируется эмоциональное слияние мужчины и женщины в объятиях друг друга, пронизанное как чувственной близостью, так и предельной опасностью, болью разлуки, сочетанием разнообразных чувств, передающих эйфорию и драматизм любви. Например, в кульминации спектакля Далянської акробатической труппы «Прощай, моя наложница» (2012) двое артистов на шелковых полотнах то сближаются, то отдаляются друг от друга, визуализируя трогательную сцену, в которой Юй Цзи и Сян Юя находятся между жизнью и смертью (приложение, рис. 3.2.7).

Парные акробатические пластические номера, такие как, например, «Каучук» (в комбинированном исполнении мужчины и женщины), богатые чувствами, утонченные по форме, плавные, эмоциональные по исполнению, естественным образом изображают нежную близость между влюбленными. Так, в акробатическом спектакле «Из-за любви» (2019) Китайской акробатической труппы главные герои представляют подобный номер, выражая гармоничность чувств между влюбленными, одновременно осмысливая равновесие в любви между ними (приложение, рис. 3.2.8).

Стоит отметить, что в любовных акробатических спектаклях активно используется прием разделения сценического пространства на реальное и метафорическое. С одной стороны сцены актеры играют драматическое проявление чувств и эмоций персонажей, с другой другая группа исполнителей демонстрирует акробатические комбинации («Партнер на макушке», «Эквилибр на опоре») как визуализацию внутреннего состояния персонажей, зачастую экстатического и напряженного. Этот ме-

тод параллельного повествования на сцене помогает подробно проследить развитие и трансформацию эмоций и чувств героев посредством их экстерииоризации в акробатическое действие.

В *поэтических сюжетах* акробатический театр часто использует символическую функцию акробатического действия для опоэтизированного описания регионального природного и культурного колорита. Благодаря такому подходу изображаются дивные картины, описанные в стихотворениях, давая зрителям общее представление и ощущение об эстетической ценности той или иной местности.

Например, в акробатическом спектакле «Дом у моста над текущей рекой» (2016) Акробатического театра Цзянсу в номере «Вращение тарелок на тростях» крутящиеся розовые диски напоминают обдуваемый ветерком цветок лотоса. С помощью исполнения антипода, опорой для которого служит небольшая бутафорская лодка, передается ощущение безмятежной радости молодых девушек, плывущих по озеру. Также в этом акробатическом спектакле при помощи силовых гимнастических приемов воспроизводится изображение арочного моста характерной конструкции некоторых районов Цзяннани. А в акробатической драме «Лодка в полнолуние проходит через Цанчжоу» (2019) Цанчжоуской акробатической труппы при помощи силовых трюков на шесте в соединении с бутафорскими переносными лодками воссоздаются образы рыбаков, которые пускаются в плавание по побережью Великого канала, что отражает занятия населения данного региона.

Таким образом, поэтические акробатические представления стремятся воссоздать местные пейзажи и ощущения от них, вторя описаниям стихотворений, и в то же время посредством физических акробатических навыков создают общую целостную картину уникальных, живописных мест Китая. Соединение раз-

личных видов акробатических навыков демонстрирует художественную форму, изысканную природу и эстетические качества поэтических сюжетов.

Сюжетность сценического представления китайского акробатического театра уводит акробатическое искусство Китая от чистой демонстрации гимнастических умений и навыков. Их внедрение в тематический спектакль позволяет проявить в акробатике не только физический компонент, но и раскрыть ее выразительный аспект, содержательное значение, эмоциональное наполнение, идейную составляющую. Взаимодействие сюжетной основы и разнообразных акробатических техник и приемов происходит на взаимодополняющей основе. С одной стороны, акробатический театр, используя психофизическое разнообразие различных видов, техник и приемов акробатики, получает выразительные средства для воплощения неограниченного количества сюжетов. С другой стороны, акробатическое искусство, попадая в сферу акробатического театра с ее постановочной спецификой и драматургическими требованиями сюжетного повествования и индивидуализации персонажей, получает мощный импульс для развития и совершенствования, разработки новых уникальных пластических приемов.

Сценический язык китайского акробатического театра базируется не только на акробатических навыках. Выразительность акробатического представления также обуславливается разнообразием сценографического (декорации, освещение, костюмы, грим, спецэффекты) решения. Эти визуальные средства выразительности, являясь равноправным компонентом спектакля акробатического театра, органично дополняют сценическое представление, делая его не только более зрелищным, но и работая на раскрытие сюжета, расширяя выразительные возможности акробатики. Сценографические средства вырази-

тельности в современном акробатическом театре являются важным способом усиления сценической выразительности, а также наиболее существенным, по сравнению с традиционным театром, фактором, формирующим художественную эстетику акробатического представления. Сочетанию акробатического мастерства с декорациями, костюмами, освещением отводится важная роль при создании акробатического представления. Функциональный характер визуальных средств выразительности заключается в том, что они, во-первых, формируют визуальный стиль постановки, во-вторых, способствуют индивидуализации и персонификации образов, в-третьих, содействуют раскрытию сюжета.

«Сценические декорации – первое, на что люди обращают внимание, когда смотрят представление, это наиболее сильный “посредник”, оказывающий художественное воздействие; это серьезное художественное средство, под благотворным влиянием которого мысли и чувства зрителей изменяются в лучшую сторону», – утверждает исследователь театрального искусства Цзя Но [176, с. 213]. Являясь ключевой частью визуального образа сценического представления китайского акробатического театра, декорация создает среду действия, через оформление сцены вводит зрителя в контекст спектакля, тем самым достигая более полного раскрытия темы.

Существенная принципиальная разница между современным сценическим дизайном и традиционной китайской сценографией заключается в том, что китайский акробатический театр отверг условный характер декорации традиционного театра, в котором столы обозначали горы, знамена символизировали повозки, плетки в руках актеров обозначали лошадь, а весло – лодку. Акробатический театр в полной мере использует возможности театральной сцены для создания масштабного, мно-

гоуровневого, объемного объективного пространства. В соответствии с формой проявления и сюжетным содержанием акробатических спектаклей декорации можно разделить на три разновидности: декорации-репродукции, реконструирующие историческое и культурное прошлое или повседневную реальность; метафорические декорации, выражающие какую-то идею; декорации комбинированного типа, объединяющие черты декораций-репродукций и метафорических декораций.

Декорации-репродукции являются часто встречающимся на сцене китайского акробатического театра типом декораций. Их главная цель – реалистически правдивое воспроизведение окружающего пространства. При таком выстраивании модели реальности воссоздается сценическая обстановка, максимально приближенная к реальности и соответствующая теме спектакля. Декорации-репродукции в максимальной степени реконструируют свой прототип или максимально приближаются к оригинальному пространству.

Поскольку дизайн декораций-репродукций чаще всего вдохновлен реальным окружением, они в большей степени помогают описывать исторические эпохи и бытовые детали региональных мест и культур. Такого рода декорации используются в сюжетах на исторические и поэтические темы. Например, декорационный задник третьего действия «Видение о Дуньхуане» акробатического спектакля «Радуга Шелкового пути» воссоздает элемент буддийской культуры: скульптуру тысячерукой и тысячеглазой богини Гуаньинь из пещеры каменных изваяний Могао в Дуньхуане (приложение, рис. 3.2.9). На ее фоне группа акробатов выполняет элементы силовой акробатики, а пара гимнасток на шелковых полотнах воспроизводят изображения с фресок Дуньхуана. В спектакле «Мечта о возвращении в страну Чжуншань» «поочередно возникают сценические декорации и

реквизит, дизайн которых повторяет многочисленные драгоценные жертвенные сосуды, и ценную утварь страны Чжуншань, в том числе “бронзовые ритуальные предметы в виде иероглифа 山 [шань]”, “двукрылые мифические животные”, “стол на опоре в виде четырех драконов и четырех фениксов” и др., заставляющие зрителей восхищаться ценными памятниками культуры» [177] (приложение, рис. 3.2.10).

Поэтические акробатические спектакли также часто обращаются к сценографической реконструкции конкретного места действия, с одной стороны, отсылая зрителей к возвышенным описаниям поэтического первоисточника, с другой – создавая визуальную сценическую обстановку, достоверно соответствующую деталям местности, описанной в стихах. Поэтический спектакль «Дом у моста над текущей рекой» (2016) Акробатического театра Цзянсу начинается с демонстрации типичного пейзажа региона Цзяннань. В пространстве сцены последовательно появляются бамбуковая роща, дом, арочный мост и другие декорации, изображающие утонченную простоту старины, богатство форм ландшафта и архитектуры данной местности, а синяя световая заливка, имитирующая водный пейзаж, максимально близко воспроизводит характерную колористику местности, богатой водоемами (приложение, рис. 3.2.11). Декорации-репродукции погружают зрителя в пространство поэтического пейзажа, позволяя насладиться его красотой.

Метафорические декорации – это вид сценических декораций, которые с помощью стиля *сеи* (живопись идей – название одного из двух основных направлений китайской традиционной живописи; свободный стиль), аллюзий и метафор стремятся проявить содержательную сторону спектакля. Опираясь на символичность, метафорические декорации дают толчок зрительским ассоциациям, тем самым предоставляя публике

пространство для субъективного взгляда. Метафорические декорации не копируют действительность, а стремятся проявить сокрытые значения и смыслы. Пространственное решение в метафорических декорациях не следует объективной логике, подчеркивают эстетическую субъективность, делают акцент на их идейном содержании и подтексте.

Поскольку в метафорических декорациях для глубокого погружения в тему и идею сюжета постоянно используют знаковые образы, то такое сценическое оформление часто применяют в спектаклях с фантастическим или сказочным сюжетом. Подобный тип декораций используется в акробатической драме «Путешествие на Запад». В прологе на черном занавесе в золотисто-желтом луче света возникает большая бутафорская ладонь Будды с главным героем на ней (приложение, рис. 3.2.12). Вся обстановка ассоциируется у зрителя с будто бы скрытым за темным пологом позади ладони телом Будды, который управляет Сунь Укунем. Рука символизирует божественное предначертание судьбы: все в руках Бога. В третьем действии акробатического спектакля «Путешествие на Запад» – «Паутинная пещера» (в романе – грот оборотней-пауков-красавиц) – в качестве фонового полога висит паутина гигантского паука, подсвеченная темно-синим светом. В этом эпизоде артисты в роли танского монаха Сюаньцзана и паука-оборотня исполняют акробатический воздушный парный номер на шелковых полотнах, который визуализирует борьбу Сюаньцзана с пауком (приложение, рис. 3.2.13). Паутина означает в этом эпизоде не только логово духов-оборотней, но и попытку философа-мудреца разобраться в устройстве мира, а борьба воспринимается как усилие в стремлении осознания. В четвертом действии «Огненная гора» используется декорация, выполненная в технике китайской традиционной монохроматической живописи (рисунок тушью)

с упрощенным изображением внешних очертаний высокой горы, чтобы обозначить фон, на котором разворачиваются действия сюжета – яростная борьба Сунь Укуна и быкоголового предводителя демонов Ньюмо-вана на Огненной горе (приложение, рис. 3.2.14). Гора выступает здесь символом тяжелого пути к религиозно-философскому знанию, частью которого и является финальная битва. Следует отметить, что все вышеупомянутые и многие другие символические коннотации присутствуют в самом произведении «Путешествие на Запад» и во многом лишь визуализируют хорошо известные зрителю смысловые метафоры.

Комбинированные декорации – вид сценического оформления, сочетающий приемы как декорации-репродукции, так и метафорической декорации. Комбинированные декорации включают как изысканную простоту стиля *сеи*, так и детализированность и правдоподобие реалистического стиля. Их интеграция осуществляется за счет современных технологий и новых материалов для изготовления декораций. Такой эклектичный подход формирует сбалансированное художественное сценическое пространство, подходящее под различные типы сюжетов.

Например, в первой сцене «Танцующий Чанъань» акробатического спектакля «Радуга Шелкового пути» на сцену перенесена часть императорского дворца династии Тан. Выстроен внутренний интерьер дворца, колонны с рельефным изображением извивающегося дракона как типичный элемент императорской архитектуры танской эпохи. А на фоновом занавесе используются видеоизображения, воссоздающие внешнее очертание здания дворца. В спектакле используется соединение символического и реального, чтобы описать внутренние виды главного зала императорского дворца в городе Чанъань и од-

новременно продемонстрировать его величие, а через него и идею процветания страны эпохи династии Тан (приложение, рис. 3.2.15).

Современный китайский акробатический театр претерпел существенные изменения в эволюции технологии оснащения. Новые медиа получают широкое распространение в акробатических сценических представлениях и постепенно становятся важным визуальным выразительным средством акробатического театра. «С начала XXI века началась интеграция китайской акробатики и современных высоких технологий. Главным проявлением этого процесса стало постепенное изменение оформления акробатической сцены, широкое использование мультимедийных технологий в представлениях, разрушающие прежнее, исчерпавшие себя традиционные способы сценического оформления, чтобы зрители оценили чувство новизны, которое несет в себе современное искусство сценографии» [178, с. 32].

Видеоизображение на LED-экране в акробатическом театре осуществляет преобразование статического изображения в динамическое, способствует интенсификации смен сценических картин и динамизации действия. Видеотехнологии применяются в оформлении исторических и поэтических сюжетов, помогая акробатическим представлением максимально детально передать достоверную историческую обстановку, близкую реальным событиям. «LED-видеоизображения фокусируются на нескольких методах производства, таких как оформление видео, постпродакшн (постпроизводство), синтез анимации. Применение высокотехнологичных способов построения изображения превращает сценическое искусство в новую эстетику сценического изображения» [179, с. 139]. В акробатическом театре используются видео- и голографические проекции на тканевых и водяных экранах для демонстрации трехмерных простран-

ственных изображений. Проекционные технологии органично используются в спектаклях на фантастические, романтические и фольклорные сюжеты, помогая создать зрелищное представление, всецело захватывающее зрителей и погружающее их в атмосферу действия. В акробатической драме «Путешествие на Запад» используется технология экранной проекции для создания трехмерного изображения Будды, появляющегося в финале спектакля, когда четверо путешественников получают сутры, что символизирует заключение духовного договора между человеком и Богом (приложение, рис. 3.2.16). В фольклорном акробатическом шоу на воде «Камень дракона» применяется трехмерная голографическая проекция (виртуальное изображение) [180, с. 123], воспроизводящая на сцене три трехмерных цветных динамических образа: белый дракон Шэньлун, кружащий вокруг Драконьего камня, и два каменных дракона, пристально наблюдающие за превращением Драконьего камня (приложение, рис. 3.2.17). Видео- и проекционные технологии в акробатическом театре позволяют создать исключительные сценические визуальные эффекты, значительно обогащая арсенал средств художественной выразительности, бесконечно расширяя конфигурацию сценического пространства.

Сценическое освещение в китайском акробатическом театре – также важное средство художественной выразительности, формирующее сценическое пространство. Цветовое освещение в акробатических постановках выполняет несколько функций: во-первых, используется для передачи эмоционального состояния и атмосферы представления; во-вторых, содействует расширению выразительных возможностей акробатического трюка. «В процессе наслаждения акробатическим выступлением зрители могут ассоциировать некоторые эпизоды или объекты с определенными цветами или их изменениями, тем самым про-

двигаясь внутрь той сценической обстановки, которую создали артисты, что делает спектакль еще более зрелищным и художественно экспрессивным» [181, с. 96].

Как и в искусстве Китая в целом, каждый цвет в акробатическом представлении имеет свою символику. «Например, черный цвет дает людям психологический намек на ужас и грех; белый цвет означает святость, свет и невинность; желтый цвет дает психологический намек на теплоту и зрелость; зеленый цвет указывает на весну и жизненную силу; синий цвет легко вызывает печаль, депрессию и часто используется в трагедиях, чтобы подчеркнуть печальную атмосферу; красный цвет оказывает сильное воздействие и дает людям психологический намек на страсть и импульсивность» [182, с. 185]. Более того, составные и переходные цвета, образованные в результате наложения основных оттенков освещения, также способны создавать богатую сценическую атмосферу. Например, освещение, состоящее из красного, оранжевого, желтого цветов, создает теплую, праздничную обстановку, в то время как освещение, в составе которого красный, синий, фиолетовый и темно-зеленый цвета, обычно демонстрирует прохладную, отчужденную сценическую атмосферу.

Цветовое решение освещения акробатического спектакля взаимосвязано с сюжетом, способствует его раскрытию. Так, желто-белый луч, используемый в восьмом эпизоде «Рассвет между жизнью и смертью» исторического акробатического спектакля «Битва за Шанхай», имитирует утреннюю зарю и резко контрастирует с холодным сине-белым освещением, воспроизводящим удушающую мрачную атмосферу предшествующего ночного эпизода «Переправа в дождливую ночь». А в акробатическом спектакле Шэньянской акробатической труппы «Блистательный Китай» свет имитирует смену времен года. Из-

менение цветов освещения превращает всю сценическую обстановку в динамичный трехмерный пейзаж.

В акробатических постановках цветовое освещение используется, чтобы выразить основные характеристики конкретной локации, описанной в сюжете. Например, в акробатическом спектакле «Последний сон Ляо Чжая» для окрашивания пространства используется освещение холодных оттенков красного и фиолетового цветов, которые передают жуткие ощущения сумрачного пространства в «бездне загробного мира». Кроме того, в акробатических спектаклях посредством сочетания цветового освещения и декораций передаются пространственные характеристики природной среды. Так, в четвертом действии акробатического спектакля «Смеющаяся гордость рек и озер» – «Встреча на зеленом бамбуковом холме» – поединок во время тайной встречи мастеров боевых искусств в бамбуковой роще освещается софитами темно-синего цвета, создающими общую атмосферу таинственности. Столбы белого света, проецируемые под разными углами, создают образ бамбуковых стеблей. Подвижные световые лучи придают динамику действиям артистов, а возникающие теневые эффекты придают инфернальность образам воинов. Стробирование и резкие остановки света превращают бой в ожившую мультипликацию с дискретными движениями и концентрированными статичными позами. Освещение создает резкие контрасты, что позволяет различить основных и второстепенных персонажей. Оно работает как на уточнение сюжета, так и на подчеркивание акробатического мастерства актеров (приложение, рис. 3.2.18).

Таким образом, сценическое освещение в акробатическом театре улучшает внятность сценического представления, направляет взгляд зрителя и выделяет главное в действии. Освещение помогает акробатическому представлению создавать

различные концепции пространства-времени, отображать сюжетные линии, подчеркивать образы персонажей.

Сценические костюмы также являются важным выразительным средством акробатического театра. Функциональный характер костюма определяется способностью создать выразительный образ. Через выбор цветовой палитры, комбинации украшений, тканей, материалов и других деталей создается уникальный облик персонажа, и тем самым доносится тематика, раскрывается связь с определенной эпохой. Дизайн и материалы костюма тесно связаны с сюжетом и акробатической техникой исполнителя, содействуют пониманию зрителями персонажей и обстоятельств сюжета, помогают артистам в демонстрации пластических навыков.

В дизайне костюмов акробатического театра используются цветовая палитра, аксессуары и орнаменты, отражающие характерные особенности персонажей. «Цвет занимает важное место в дизайне костюмов. Насыщенность цвета одежды демонстрирует чувства и качества персонажа, которые хочет выразить исполнитель. Например, красный цвет символизирует свободу и безудержность, синий – терпимость и умеренность, фиолетовый – таинственность и благородство и т. д.» [183, с. 54].

На использование цвета в дизайне костюмов акробатического театра влияет количество исполнителей. При большом количестве артистов в коллективных номерах для достижения целостного художественного эффекта и единообразия используются единые для всех исполнителей цветовые схемы. В отличие от массовых номеров, в сольных номерах при выборе цветов костюмов руководствуются индивидуальными характеристиками персонажей и темой представления. Так, в парных номерах часто используется один и тот же базовый цвет, но в комбинации с дополнительным цветом, который фиксирует

различия. Базовый цвет создает эффект визуальной целостности, а дополнительные цвета подчеркивают контраст действующих лиц, чтобы образ каждого персонажа выглядел индивидуализировано. Обычно второстепенные цвета мужских костюмов в силовых представлениях в основном темные, что отражает силу, хладнокровие и надежность, в то время как добавочные цвета женских костюмов зачастую яркие, что отражает мягкость и красоту.

Акробатический костюм отличается от обычных сценических костюмов тем, что он не только создает образ персонажа, но также должен быть удобным для выполнения акробатом сложных движений.

«Акробатическое сценическое представление делает акцент на телосложении исполнителей. Подбор костюмов должен доводить этот аспект до совершенства, то есть дизайн нарядов должен не только способствовать максимальному отображению красоты тела, но одновременно одежда и тело должны работать как единое целое» [184, с. 253]. Таким образом, костюмы в театре акробатики выполняют следующие функции: во-первых, они усиливают художественный эффект акробатического сценического представления и улучшают выразительность сцены; во-вторых, передают образ персонажей; в-третьих, обеспечивают артистам комфорт и удобство в ношении, чтобы они могли наилучшим образом демонстрировать свои акробатические навыки.

Грим как неотъемлемая часть визуального решения персонажа в представлении акробатического театра отражает внутренний темперамент и создает индивидуальный внешний облик персонажей. Для максимального раскрытия персонажа и преодоления свойственного для традиционного китайского акробатического искусства принципа «один человек – одна способ-

ность» (т. е. один артист обладает навыком только в одном виде акробатики) в акробатических спектаклях применяется типовой грим для нескольких артистов, исполняющих одну роль. Это позволяет сделать персонаж пластически разнообразным, но оставить его целостным в восприятии зрителя. Использование грима в акробатическом театре выполняет следующие функции: во-первых, грим придает акробатическому сценическому выступлению большую визуальную насыщенность; во-вторых, он влияет на создание образа действующего лица и усиливает выразительность внешности персонажа; в-третьих, посредством комбинации грима и поведения персонажа демонстрируются сущностные характеристики акробатических сценических представлений.

Китайский акробатический театр представляет собой уникальный образец национальной культуры, в котором органично соединяются не только театральное и цирковое искусство, также значимым элементом сценического действия является музыка, сопровождающая акробатические трюки и способствующая созданию целостного сценического произведения. Музыка и акробатическое искусство в китайской культуре были тесно взаимосвязаны с древних времен. О синтезе искусств в стародавних акробатических представлениях Китая свидетельствуют археологические находки. Например, на фреске гробницы династии Хань, раскопанной в деревне Бэйчжай около Цзинаня, рядом с акробатами, исполняющими акробатические номера «Жонглирование шарами и мечами» и «Хождение по канату», изображена группа музыкантов, аккомпанирующих представлению на национальных инструментах сяо, шэне и флейте [185, с. 97].

В значительной мере китайская акробатика XX в. выявила сходство с европейским цирковым искусством в плане весьма

внимательного и пристального отношения к музыкальной составляющей представления. Музыкальное сопровождение является неотъемлемой частью представлений акробатического театра Китая. Как отмечает Л. Миловидов, музыка в цирке XX в. занимает важное место: «За исключением номеров разговорного жанра, все цирковое представление сопровождается музыкой. Музыка объединяет все цирковое представление в общее целое, умело подобранная, она дополняет впечатление от программы» [186, с. 67]. Говоря о важности музыки в цирковых представлениях, В. М. Савина называет музыку «душой циркового номера», способной «композиционно, на основе музыкальной драматургии, выстроить номер, организовать темпоритм трюковых комбинаций» [187]. Исследователь подчеркивает, что музыка «создает эмоциональный настрой еще до появления артиста на манеже, утверждает нужную атмосферу, от нее в значительной мере зависит раскрытие образа, который стремится создать исполнитель» [Там же]. Данные положения, высказанные российскими искусствоведами, в полной мере применимы к современному китайскому акробатическому театру, в котором музыка является одним из значимых художественных средств раскрытия сюжета и драматургии спектакля.

Основными музыкальными средствами, способствующими раскрытию сюжетного и драматургического замысла режиссера, в китайском акробатическом театре становятся музыкальный темп, размер, тембр и характер мелодики. Как отмечает В. М. Савина, «темпо-ритм исполнения трюков напрямую зависит от музыкального сопровождения, именно музыкальные темп и ритм определяют характер работы жонглеров, антиподистов и акробатов» [Там же]. Совпадение акустического и пластического компонентов в представлениях китайского акробатического театра способствуют цельности сценического действия

и более полному раскрытию художественных образов. Музыкальный размер в китайских акробатических представлениях так же, как и в европейских, теснейшим образом связан с акробатической техникой и эмоциональным содержанием спектакля. Так, в лирических, возвышенных номерах воздушной акробатики музыка имеет трехдольный размер (3/4, 6/8), что подчеркивает душевный трепет и эмоциональный подъем главных героев. В спектаклях на фантастические и сказочные сюжеты для жизнерадостных эпизодов используется легкая быстрая музыка в размере 4/4, под которую актеры исполняют виртуозные акробатические элементы жонглирования. Сложные трюки, исполняемые в быстром темпе и сопровождаемые энергичной музыкой, приобретают легкость и естественность. Для усиления кульминационных моментов и конфликтов, создания напряженной и тревожной атмосферы в исторических спектаклях, повествующих о революционных и военных событиях, прыжковая и силовая акробатика исполняется под музыку, имеющую маршевый ритмический рисунок. В спектаклях на историческую тематику преобладают спокойные мелодии эпического характера, на фоне которых актеры демонстрируют мастерство пластической акробатики.

В раскрытии драматургии китайского акробатического театра большое значение играют тембры инструментов и громкость звучания, подчеркивающие характер того или иного героя. Традиционно мягкие тембры флейты, пипы и скрипки используются в номерах воздушной акробатики для нежных и элегантных женских образов. Глубокий и насыщенный тембр кларнета, рожка или виолончели используются в номерах силовой акробатики для изображения сильных мужских персонажей, наделенных решительностью и героизмом. Особое музыкально-драматургическое значение в китайских акробатических

спектаклях имеет прием крещендирования (постепенного усиления громкости звучания). Он призван привлечь и активизировать внимание зрителя перед предстоящими сложными трюками (прыжками в воздухе, сложными кувырками и др.). Перед началом конфликтной сцены в акробатических спектаклях нередко используется резкий звук тарелок. Следует отметить параллелизм в усилении звучания и усложнении трюка, приводящий к совпадению звукового и визуального компонента и значительно усиливающий впечатление от производимого акробатического трюка.

В китайском акробатическом театре для иллюстрирования персонажей часто используется характерная музыка, то есть музыкальный материал специально создается под определенное действующее лицо. Благодаря такому музыкальному оформлению создаются яркие, объемные, глубокие образы действующих лиц. Например, в акробатическом спектакле «Разноцветный олень» Художественного ансамбля Дуньхуана (провинция Ганьсу) появление главного героя Шэнь Лу сопровождает яркая музыка, звучит плавная мелодия и равномерный ритм, что согласуется с такими характеристиками Шэнь Лу, как храбрость, мудрость, гуманность и справедливость. При появлении отрицательных персонажей Тяо Да и Змеелова музыка теряет свою яркость, становится мрачной, а ритм – неравномерным, преобладают диссонирующие аккорды, отражающие такие характерные черты этих героев, как хитрость, коварство и алчность. Композитор использует отчетливо контрастный музыкальный материал, чтобы логично подчеркнуть эмоциональное состояние персонажей, направить развитие сюжета в нужное русло и предвосхитить драматический конфликт.

Музыка также играет важную роль в изображении драматических конфликтов акробатических спектаклей. «Музыка часто

может достаточно глубоко передать внутренний мир персонажей. В драматических ситуациях эмоциональное воздействие и напряжение, вызванные острыми драматическими конфликтами, находятся в очень тесной связи с изобразительной способностью музыки» [188, с. 13]. Например, в третьем акте драмы «Разноцветный олень», чтобы изобразить сцену конфликта охотников, преследующих Шэнь Лу, для музыкального сопровождения сцены в лесу используются дробь «барабанов войны» и крики убийства. Постепенно восходящая мелодия и нарастающая громкость в сочетании с интенсивным барабанным боем создают атмосферу опасности и подводят сюжет к эпизоду, когда Шэнь Лу падает в озеро и из последних сил борется за жизнь. Одновременно спецэффекты сценической проекции в сочетании с непрерывными кувырками и кульбитами актеров в воздухе создают напряженное настроение. А когда олень пойман, в музыкальном сопровождении появляется похожий на скерцо фрагмент. Нисходящая гармония и пульсирующий ритм описывают эмоциональное состояние хитрого, коварного и вероломного охотника. Трансформация и контрасты музыки ярко и во всех подробностях отображают психологическую активность персонажей, тем самым создавая фокус драматического конфликта в акробатическом спектакле.

Кроме важного драматургического значения, музыка в китайском акробатическом театре имеет огромное практическое значение, так как позволяет персонажам ощущать темп трюков и держать ритм действия. Как отмечает Люй Баохун: «Медленные плавные мелодии усиливают эмоциональное равновесие актеров, мелодии в быстрых темпах передают эмоциональный подъем героев, героические мелодии подчеркивают мужественный характер определенных персонажей» [189, с. 51].

Музыкальное сопровождение спектаклей китайского акробатического театра основывается на сочетании стилистики за-

падноевропейской симфонической музыки и китайской народной музыки. Уникальные тембры китайских народных ударных инструментов подчеркивают национальный колорит акробатических представлений. Так, например, в акробатическом спектакле «Хуа Мулань» Акробатической труппы Чунцина (композитор Чжоу Хун) используются такие народные ударные инструменты, как барабаны, гонги и цимбалы. Как отмечает Лэй Чэнь: «Поскольку акробатические шоу продолжают обновляться и развиваться, роль ударной музыки в создании атмосферы акробатических шоу становится все более важной. Медленные мерные удары барабана могут подчеркнуть торжественный характер сцены; резкие, быстрые ритмические рисунки передают эмоциональное напряжение; легкие высокие звуки гонга способны усилить оптимистический характер сценического действия и так далее» [190, с. 62].

Акробатический спектакль «Оперение ста птиц» Акробатического театра Гуанси (композитор Мэн Кэ), характеризующийся яркой народной колоритностью, в качестве музыкальной основы использует песни горцев района Хуашань в сопровождении медных барабанов, а также мелодии классических китайских танцев *нин*, *цин*, *юань*, *цюй* (скручивание, наклон, круг, изгиб). Радостный ритм медных барабанов, расслабленный и свободный, постепенно меняется на быстрый, скачкообразный. Усиливается проникновенная сила модуляции из минора в мажор. Сочетание звучания медных барабанов и песен горцев делает сценическое представление последовательным и цельным. Семантико-усилительное развитие ритма подчеркивает красоту и своеобразие традиционной китайской акробатики и хореографии. Композитор обращается и к изобразительным возможностям музыки: мелодия бамбуковой флейты имитирует пение птиц, а следующая за ней четкая мелодия,

сыгранная на пипе, переносит зрителей в изысканную обстановку, изображающую природную сцену утреннего тумана после дождя, тем самым вызывая у зрителей видения прекрасной природы.

В акробатической программе «Коллективная игра в кунчжу “Бойкая хуадань”» из акробатического спектакля «Национальный аромат Шелкового пути» Акробатического театра «Тяньцяо» музыкальная тема (композитор Ду Мин) основана на использовании национальных музыкальных инструментов, таких как пипа, цзинху, баньху, эрху, гучжэн и др., которые стали важными элементами музыкального сопровождения. В главной теме в качестве основного инструмента используется пипа, лирическое и мелодичное звучание которой сочетается с проворными и энергичными трюками артистов, играющих с диаволом. Это сочетание способствует конкретному проявлению китайской эстетической художественной концепции и визуализации таких ее характеристик, как утонченность, мягкость, прямота и сила.

В музыкальном сопровождении акробатического спектакля «Дом у моста над текущей рекой» (композитор Чжао Юэ) Акробатической труппы Цзянсу используются музыкальные элементы регионального стиля местности Цзяннань (правобережье реки Янцзы). В прологе представлены основные мотивы характерной для традиционной китайской этнической музыки пентатоники, которая развивается в музыкальном фрагменте, определяющем спокойный и мягкий эмоциональный настрой всего спектакля. Благодаря сочетанию таких традиционных музыкальных инструментов Цзяннани, как пипа, янцин (китайские цимбалы) и других струнных и духовых инструментов с местным колоритом, возникает гармоничный и плавный пентатонический стиль и размеренный ритм музыкального сопровождения, тем самым создавая деликатную региональную атмосферу.

В акробатическом спектакле «Сны о Чанъане» (композитор Чэн Мин), созданном Сианьской акробатической труппой «Боевое знамя», музыканты бьют в барабан тангу, играют на баньху и соне, а характерный ритм демонстрирует стилевые особенности циньских арий – элемента местной оперы Шэньси. Непринужденная и грубоватая музыка в сочетании со свободным и ярким мастерством артистов переносят зрителей во времена древней столицы Чанъань.

Таким образом, в китайском акробатическом театре музыка выполняет ряд значимых функций, от темпо-ритмической и сигнальной организации действий и акробатических трюков до драматургического отражения эмоций персонажей и создания сценической атмосферы. В сочетании с другими средствами воздействия на зрителя – декорациями, костюмами, гримом – музыка в китайском акробатическом театре занимает центральное место в раскрытии драматургической концепции спектакля.

Выводы по главе 3

1. Следуя идеям «нового цирка» и заимствуя его опыт театральности, китайский акробатический театр сформировал собственные формы сценических представлений: акробатическое шоу и акробатический спектакль. Начав с подражания «новому цирку» в начале XXI в., за десятилетие китайский акробатический театр сформировал свои, отличные от западного «нового цирка» художественные особенности. Благодаря органичному соединению многообразных форм искусства китайский акробатический театр сделал сценические представления тематическими и визуально зрелищными. Акробатический театр стал не просто новым способом демонстрации китайского акробатического искусства, но в большей степени – новым типом взаимо-

действия, сохранения и трансляции традиционных национальных форм китайского искусства.

2. Китайский акробатический театр объединяет в акробатическом трюке практически все цирковые жанры: от гимнастики и атлетики до эквилибристики и жонглирования. В каждом из видов сценической акробатики (пластическая, прыжковая, силовая, воздушная акробатика, акробатический эквилибр, акробатика с элементами жонглирования) выделяются многочисленные формы, образуемые в результате использования разного реквизита или разного количества исполнителей и комбинации навыков. Многочисленные разновидности этих акробатических навыков представляются способом выразить многообразие сюжетов, перипетий, конфликтов и характеров. Видовое разнообразие акробатических номеров в современном акробатическом театре Китая позволяет усилить зрелищность акробатических представлений, обогатить спектр выразительных средств для создания многогранных драматических сценических образов и сюжетов.

3. Многообразные средства визуальной выразительности дают акробатическому театру уникальные драматические возможности. В акробатическом сценическом представлении с помощью визуальных выразительных средств, таких как сценография, костюмы, освещение и грим, процесс создания образов персонажей становится более интенсивным и насыщенным. Использование технических средств визуальной выразительности, таких как видео и проекции, для обогащения изобразительности акробатической сцены усиливает эстетический эффект акробатического театра и создает визуально яркое сценическое произведение. Использование визуальных средств выразительности помогает более точному раскрытию сюжета акробатической постановки.

Музыка создает эмоциональную атмосферу акробатического спектакля, позволяя зрителю погрузиться в сценическое представление, задает исторический контекст, красочно описывая эпоху, в которой происходит действие спектакля, а также передает характеристику места действия благодаря использованию региональных мелодий и инструментов. Музыкальный материал раскрывает характеры действующих лиц, придает им дополнительный объем [4–А; 8–А; 17–А; 21–А].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основные результаты исследования

1. Китайские акробатические представления с точки зрения происхождения, художественной формы и сценической выразительности определяются в видовых границах театрального и циркового искусства. В основе китайских акробатических представлений лежит синтез цирковых акробатических трюков, демонстрирующих физические возможности человеческого тела (ловкость, гибкость, сила, баланс), с драматическим действием, сценическо-декорационным и музыкальным компонентами театрального искусства. В процессе эволюции китайские акробатические представления сформировались как современный полисинтетический сценический феномен, органично встраивающийся в ряд актуальных сценических форм западного театрального искусства, проявляя сходие с ним характеристики: зрелищность, повышенную телесность, техногенность, междисциплинарность, и одновременно демонстрируя глубинную связь с национальной сценической традицией. Китайские акробатические представления следуют традиции драматического театрального искусства и одновременно применяют принципы цирковой эксцентрики. Будучи органичным сочетанием разнообразных художественных элементов, китайские акробатические представления проявляют собственную национальную сценическую уникальность [2–А; 4–А; 13–А; 17–А; 19–А].

2. Возникнув из древнего религиозного ритуала, акробатика в Китае на протяжении тысячелетий развития, с одной стороны, непрерывно совершенствовала свой технический и пластический лексикон, усложняя акробатические трюки и расширяя многообразие их вариаций, с другой – многократно вступала в контакт с различными видами традиционного китайского искусства, создавая уникальные сценические формы. Так, в III–VI вв. акробатические номера вплелись в древнюю культуру празднеств и сформировали особый вид представлений – *байси* (сто игр). В IV–VI вв. акробатика в соединении с древней музыкальной традицией народности хань породила искусство *дацзюй* (ария с танцем). В VII–X вв. итогом соединения акробатики с танцевальным искусством стали хореографические представления *юэу* (музыка и танцы). В XIII–XV вв. в результате интеграции акробатических навыков с формами театрального искусства сформировались юаньская драма и *цзацзюй* (смешанные представления). А в XVIII–XIX вв. акробатика органично влилась в традиционную китайскую музыкальную драму *сицзюй* (представления с музыкальным сопровождением, пением, танцами, акробатическими номерами и пантомимой). Существенную роль в развитии китайских цирковых представлений во второй половине XX в. играло освоение опыта мастеров циркового и театрального искусства СССР [2–А; 6–А; 7–А; 9–А; 11–А; 12–А; 16–А].

3. В конце XX – начале XXI в. происходят процессы взаимодействия традиционного китайского акробатического искусства и инновационной практики западного «нового цирка». Влияние «нового цирка» на сценическую акробатику Китая проявилось в утверждении доминирующей роли режиссера в сценическом представлении, группировке разрозненных акробатических номеров в целостный драматический спектакль, а также в значи-

тельном усилении драматургической роли сценического и музыкального компонента представления, что в итоге и сформировало синтетическое зрелище китайского акробатического театра. Образование сценической формы китайского акробатического театра происходит в 2010-х гг., когда китайские акробатические коллективы отходят от прямого подражания западным цирковым образцам и формируют свой уникальный национальный облик. Впитав театральность, драматичность и технологичность «нового цирка» Западной Европы, США и Канады, китайский акробатический театр делает акцент на традиционной национальной культуре и осуществляет смелые инновационные проекты на пересечении восточной и западной сценических традиций. С одной стороны, современный китайский акробатический театр под влиянием западных идей отказывается от классической китайской исполнительской модели семейного типа или типа «мастер–ученик», а также отходит от замкнутого, типизированного традиционного акробатического репертуара с фиксированным количеством гимнастических элементов в сторону сценического многообразия и визуальной синтетичности. С другой стороны, главным приоритетом современного китайского акробатического театра становится осмысление и реновация культурного наследия прошлого, создание на его основе полнометражных и масштабных акробатических шоу и спектаклей.

На протяжении последнего десятилетия построены специализированные театральные здания, предназначенные для постановок акробатических сценических представлений, основаны более 50 акробатических театров и трупп (например: Акробатический театр Гуанчжоу, Театр акробатического искусства провинции Хунань, Акробатический театр Гуанси, Акробатический театр провинции Цзянсу, Чунцинская акробатическая

труппа, Цанчжоуская акробатическая труппа провинции Хэбэй и др.). Создан разнообразный репертуар: «Хуа Мулань» (2011), «Великий Юй» (2019), «Путешествие на Запад» (2011), «Смеющаяся гордость рек и озер» (2015), «Битва за Шанхай» (2019), «Радуга Шелкового пути» и др., обладающий ярким национальным колоритом, воплощаемым во всех элементах акробатического представления: от ярко национальных мифологических, фольклорных и исторических сюжетов до декоративного оформления, чье визуальное решение зачастую основывается на традиционных китайских художественных техниках и приемах; от танцевальных и музыкальных традиций до культурных обычаев и ритуалов малых народов Китая и его регионов. В период 2010-х – начала 2020-х гг. подросла плеяда синтетических акробатов-исполнителей (У Чжэндань, Вэй Юйхуа, Чжан Цюань, Ни Тунхуэя и др.), режиссеров-постановщиков (Ли Чуньянь, Дун Чжэнчжэнь, Сунь Лили, Чжан Цзиган и др.), композиторов (Ду Мин, Чжоу Хун, Мэн Кэ и др.), работающих над постановками представлений китайского акробатического театра [1–А; 3–А; 6–А; 10–А; 13–А; 14–А; 15–А; 18–А].

4. Китайский акробатический театр демонстрирует многообразие акробатических форм: пластическая, прыжковая, силовая, воздушная акробатика, акробатический эквилибр и акробатика с элементами жонглирования. Акробатические приемы в спектакле позволяют раскрыть образы персонажей, придать характерность и символичность сценическому действию. Пластическая акробатика используется как средство передачи грациозных женских образов, а также транслирует зрителям кодифицированные пластические знаки-символы. Прыжковая акробатика выражает экстатические состояния персонажей. Силовая акробатика передает смелость, силу духа и мужественность героев. Воздушная акробатика появляется в напряжен-

ных, драматических эпизодах и кульминационных частях акробатических спектаклей. Акробатический эквилибр становится главным средством воплощения фантастических и сказочных, сверхъестественных, вымышленных персонажей. Акробатика с элементами жонглирования демонстрирует экспрессивность и конфликтность коммуникации, визуализирует магические взаимодействия.

Вместе с тем посредством акробатики передается драматизм сюжетных коллизий, связанный с тематикой акробатического спектакля. В представлениях на исторические сюжеты о военных и революционных событиях эквилибристические и атлетические акробатические номера демонстрируют силу и мужество солдат в батальных сценах. Сказочные и фольклорные сюжеты органично раскрываются через гиперболизированную пластику силовой и прыжковой акробатики, акробатический эквилибр и акробатику с элементами жонглирования, создавая фантастическую атмосферу мифического прошлого. Любовные сюжеты зачастую реализуются через парные акробатические номера пластической и воздушной акробатики, демонстрирующих страстные и возвышенные взаимоотношения между возлюбленными. Пластическая и визуальная абстрактность, многозначность и символизм акробатических действий становится основой для спектаклей на традиционные китайские поэтические произведения.

Сценография в китайском акробатическом театре принимает на себя активную игровую функцию. Декорация создает место действия в исторических и поэтических представлениях и позволяет визуализировать абстрактные метафорические понятия в спектаклях с фантастическими или сказочными сюжетами. Освещение выражает эмоциональное состояние героя, позволяет более эффектно подчеркнуть пластику и динамику акробатического трюка. Сценический костюм раскрывает образ

персонажа, отражает эпоху и подчеркивает акробатические возможности исполнителя. Грим служит художественным выражением внутреннего образа персонажа.

В китайском акробатическом театре музыка выполняет ряд важных функций. К практической функции относится организация темпо-ритмического пространства спектакля, что позволяет артистам своевременно выполнять трюки. К драматургическим функциям относятся:

1) эмоциональная (передача настроения героя представления, создание общей атмосферы действия);

2) иллюстративная (визуализация музыкальными средствами эпох, локаций и действий);

3) сигнально-драматургическая (подчеркивание динамическими средствами ключевых моментов сюжета).

В настоящее время китайский акробатический театр оказывает значительное влияние на развитие циркового и театрального искусства во всем мире. Несмотря на очевидную ориентацию на западные образцы, современный акробатический театр Китая смог сохранить и приумножить черты национальной самобытности, обогатив тем самым многонациональную палитру современной мировой культуры [2–А; 4–А; 5–А; 8–А; 13–А; 17–А; 19–А; 20–А; 21–А].

Рекомендации по практическому использованию результатов исследования

Практическая значимость результатов исследования обусловлена связью с актуальными проблемами современного белорусского и китайского искусства. Материалы исследования и полученные результаты позволяют расширить представление о взаимодействии цирковых и театральных средств художественной выразительности в китайских акробатических представле-

ниях. Результаты исследования внедрены в учебный процесс учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» и используются в учебных дисциплинах «История и теория циркового искусства», «Режиссура циркового номера (по жанрам)», «Режиссерское искусство в контексте современных театральных процессов» (акты от 27.12.2022, 11.05.2023, 12.05.2024).

Исследование вводит в научный и культурный обиход новые данные, факты, сведения, выводы и оценки, которые могут быть использованы при написании научных работ по теории и истории искусства, а также могут стать теоретической частью исследований китайского и европейского циркового и театрального искусства. Рассмотренный фактологический материал, основные положения и результаты работы могут быть использованы в образовательном процессе учреждений высшего и среднего специального образования, а также в практической творческой деятельности (постановка отдельных номеров, синтетических представлений, спектаклей).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Библиографический список

1. 傅起凤. 中国杂技史 / 傅起凤, 傅腾龙. – 上海 : 上海人民出版社, 2014. – 312 p. = Фу Цифэн. История китайской акробатики / Фу Цифэн, Фу Тэнлун. – Шанхай : Шанх. нар. издат. дом, 2014. – 312 с.
2. 刘峻骧. 中国杂技史 / 刘峻骧. – 北京 : 文化艺术出版社, 1998. – 155 p. = Лю Цзюньсян. История китайской акробатики / Лю Цзюньсян. – Пекин : Культура и искусство, 1998. – 155 с.
3. 王慧. 杂技 / 王慧. – 安徽 : 黄山书社, 2015. – 116 p. = Ван Хуэй. Китайская акробатика / Ван Хуэй. – Аньхой : Хуаншань, 2015. – 116 с.
4. 赵芳. 中国古代杂技 / 赵芳. – 北京 : 中国商业出版社, 2015. – 182 p. = Чжао Фан. Древняя китайская акробатика / Чжао Фан. – Пекин : China Business Press, 2015. – 182 с.
5. 史仲文. 中国艺术史. 杂技篇 / 史仲文. – 石家庄 : 河北人民出版社, 2006. – 625 p. = Ши Чжунвэнь. История китайского искусства. Акробатика / Ши Чжунвэнь. – Шицзячжуан : Нар. изд-во Хэбэй, 2006. – 625 с.
6. 穆凡中. 勾栏瓦舍 / 穆凡中. – 郑州 : 河南人民出版社, 2006. – 210 p. = Му Фаньчжун. Вашэ гоулань / Му Фаньчжун. – Чжэнчжоу : Нар. изд-во Хэнань, 2006. – 210 с.

7. 杨双印. 吴桥杂技 / 杨双印. – 石家庄 : 花山文艺出版社, 2010. – 133 p. = Ян Шуанъинь. Акробатика Уцяо / Ян Шуанъинь. – Шицзячжуан : Изд-во лит. и искусства Хуашань, 2010. – 133 с.

8. 聂传学. 中国古代杂技发展概略 / 聂传学. – 北京 : 新华出版社, 1992. – 124 p. = Не Чуаньсюэ. Обзор развития древне-китайской акробатики / Не Чуаньсюэ. – Пекин : Синьхуа, 1992. – 154 с.

9. 崔乐泉. 图说中国古代百戏杂技 / 崔乐泉. – 西安 : 世界图书出版公司, 2007. – 223 p. = Цуй Лецюань. Иллюстрированная древняя китайская акробатика «Байси цзацзи» / Цуй Лецюань. – Сиань : World Book Publishing Company, 2007. – 223 с.

10. 魏崇周. 河南杂技文化史 / 魏崇周. – 郑州 : 河南人民出版社, 2016. – 389 p. = Вэй Чунчжоу. История акробатической культуры провинции Хэнань / Вэй Чунчжоу. – Чжэнчжоу : Нар. изд-во Хэнань, 2016. – 389 с.

11. 陈育新. 中国杂技发展研究 / 陈育新. – 成都 : 四川文艺出版社, 2011. – 215 p. = Чэнь Юйсинь. Исследование развития акробатики в Китае / Чэнь Юйсинь. – Чэнду : Сычуан. изд-во лит. и искусства, 2011. – 215 с.

12. 林义泉. 杂技艺术论 / 林义泉. – 武汉 : 武汉出版社, 2003. – 290 p. = Линь Ицюань. Теория акробатического искусства / Линь Ицюань. – Ухань : Ухан. изд-во, 2003. – 290 с.

13. 边发吉. 杂技概论 / 边发吉, 周大明. – 北京: 北京大学出版社, 2007. – 169 p. = Бянь Фацзи. Введение в акробатику / Бянь Фацзи, Чжоу Дамин. – Пекин : Изд-во Пекин. ун-та, 2007. – 169 с.

14. 蓝凡. 杂技: -门挑战 «不可能» 的艺术的哲学维度 / 蓝凡 // 中国艺术报. – 2012. – № 6. – Р. 1–7. = Лан Фан. Акробатика: философское измерение искусства, бросающего вызов «невозмож-

ному» / Лан Фан // Новости китайского искусства. – 2012. – № 6. – С. 1–7.

15. 蓝凡. 作为艺术的杂技的哲学维度 / 蓝凡 // 杂技与魔术. – 2011. – № 6. – Р. 47–48. = Лан Фан. Философское измерение акробатики как искусства / Лан Фан // Акробатика и магия. – 2011. – № 6. – С. 47–48.

16. 翁敏华. 中国杂技及其对戏曲的影响渗透 / 敏华翁 // 文化艺术研究. – 2009. – Vol. 2, № 1. – Р. 138–144. = Вэн Миньхуа. Китайская акробатика и ее влияние на оперу / Вэн Миньхуа // Исследования по культуре и искусству. – 2009. – Т. 2, № 1. – С. 138–144.

17. 吳克明. 雜技藝術論 / 吳克明. – 貴陽 : 貴州人民出版社, 1992. – 499 р. = У Кэмин. Эссе по акробатическому искусству / У Кэмин. – Гуйян : Нар. изд-во Гуйчжоу, 1992. – 499 с.

18. 周贻白. 中国剧场史 / 周贻白. – 北京 : 中国戏剧出版社, 2016. – 412 р. = Чжоу Ибай. История китайского театра / Чжоу Ибай. – Пекин : Кит. театр. изд-во, 2016. – 412 с.

19. 刘徐州. 趣谈中国戏楼 / 刘徐州. – 天津 : 百花文艺出版社, 2004. – 334 р. = Лю Сюйчжоу. Занимательные беседы о китайском театре / Лю Сюйчжоу. – Тяньцзинь : Изд-во лит. и искусства «Байхуа», 2004. – 334 с.

20. 中国演出剧场案例研究汇编 / 中央文化干部管理学院. – 北京 : 文化艺术出版社, 2017. – 254 р. = Сборник тематических исследований по китайскому перформансу / Центр. ин-т кадров и менеджмента в сфере культуры. – Пекин : Культура и искусство, 2017. – 254 с.

21. 王季卿. 中国传统戏场建筑研究 / 王季卿. – 上海 : 同济大学出版社, 2014. – 307 р. = Ван Цзицин. Исследование архитектуры традиционного китайского театра / Ван Цзицин. – Шанхай : Изд-во ун-та Тунцзи, 2014. – 307 с.

22. *Cirque global: Quebec's Expanding Circus Boundaries* / ed.: L. P. Leroux, C. R. Batson. – London : McGill-Queen's University Press, 2016. – 400 p.

23. *Lavers, K. Contemporary circus* / K. Lavers, L. P. Leroux, J. Burt. – London : Routledge, 2019. – 246 p.

24. *The Routledge Circus Studies Reader* / ed.: P. Tait, K. Lavers. – London : Routledge, 2020. – 652 p.

25. *Albrecht, E. The Contemporary Circus: Art of the Spectacular* / E. Albrecht. – Lanham : Scarecrow Press, 2006. – 292 p.

26. *Stephens, L. Rethinking the Political: Art, Work and the Body in the Contemporary Circus* : diss. ... for the degree of Dr. of Philosophy / Lindsay Stephens ; Univ. of Toronto. – 2012. – 337 p.

27. *Баринов, В. А. Эстетические эмоции в художественно-образной структуре циркового искусства* : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Баринов Вячеслав Александрович ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2009. – 141 л.

28. *Немчинский, М. И. Цирк в зеркале сцены* / М. И. Немчинский. – М. : Сов. Россия, 1983. – 132 с.

29. *Немчинский, М. И. Цирк России наперегонки со временем. Модели цирковых спектаклей 1920–1990 гг.* / М. И. Немчинский. – М. : ГИТИС, 2001. – 462 с.

30. *Сергунин, В. Н. Актуальные проблемы создания образа на манеже советского цирка (на примере номеров спортивно-акробатических жанров)* : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Сергунин Владимир Николаевич. – М., 1986. – 177 л.

31. *Клепацкая, О. С. Цирк как феномен русской культуры первой трети XX века* : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Клепацкая Ольга Сергеевна ; Вят. гос. гуманитар. ун-т. – Киров, 2009. – 146 л.

32. Зискинд, Е. М. Режиссер в советском цирке : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.00 / Зискинд Евгений Моисеевич ; Ин-т истории искусств. – М., 1970. – 220 л.

33. Кох, З. Б. Вся жизнь в цирке / З. Б. Кох. – М. : Искусство, 1963. – 102 с.

34. Местечкин, М. С. В театре и в цирке / М. С. Местечкин. – М. : Искусство, 1976. – 304 с.

35. Макаров, С. М. Театрализация цирка / С. М. Макаров. – М. : Ленанд, 2020. – 288 с.

36. Сергеев, А. В. Циркизация театра. От традиционализма к футуризму / А. В. Сергеев. – СПб. : Е. А. Алексеева, 2008. – 157 с.

37. Макаров, С. М. Китайская премудрость русского цирка: взаимовлияние китайского и русского цирка / С. М. Макаров. – М. : Красанд, 2009. – 218 с.

38. Макаров, С. М. Влияние китайских артистов на развитие российского цирка / С. М. Макаров // Театр. Эстрада. Цирк : [сб. ст.] / Акад. циркового искусства [и др.] ; отв. ред. С. М. Макаров. – М., 2006. – С. 233–240.

39. Баринов, В. А. Трюк в цирке / В. А. Баринов. – М. : [б. и.], 2006. – 264 с.

40. Белохвостов, Б. Н. Вольтижная акробатика / Б. Н. Белохвостов. – М. : Ленанд, 2008. – 303 с.

41. Гусев, Н. П. Эффективные средства совершенствования технического мастерства в групповой акробатике : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Гусев Николай Петрович ; Всесоюз. науч.-исслед. ин-т физ. культуры. – М., 1990. – 186 л.

42. Дмитриев, Ю. А. Прекрасное искусство цирка / Ю. А. Дмитриев. – М. : Искусство, 1996. – 526 с.

43. Пятаева, О. В. Многонациональный цирк России XX столетия : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Пятаева

Ольга Викторовна; С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. – СПб., 2009. – 197 л.

44. *Bouissac, P.* Timeless Circus in Times of Change / P. Bouissac // *Circus And Society : Virtual Symposium* (Dec., 1–3, 2006) / Open Semiotics Resource Center. – 11 p. – URL: <https://semioticon.com/virtuals/circus/timeless.pdf> (date of access: 04.12.2018).

45. *Kreusch, E. L.* Contemporary Circus Mobilities / E. L. Kreusch // *Performance Matters*. – 2018. – Vol. 4, № 1/2. – P. 93–98.

46. *Selwood, S.* Developing New Circus in the UK / S. Selwood, A. Muir, D. Moody // *Cultural Trends*. – 1995. – Vol. 7, iss. 28. – P. 49–62.

47. *Cruz, C. A.* Contemporary Circus Dramaturgy: an Interview with Louis Patrick Leroux / C. A. Cruz // *Theatre Topics*. – 2014. – Vol. 24, № 3. – P. 269–273.

48. *Arrighi, G.* The Circus and Modernity: a Commitment to «the Newer» and «the Newest» / G. Arrighi // *Early Popular Visual Culture*. – 2012. – Vol. 10, № 2. – P. 169–185.

49. *Burt, J.* Re-imagining the Development of Circus Artists for the Twenty-first Century / J. Burt, K. Lavers // *Theatre, Dance and Performance Training*. – 2017. – Vol. 8, № 2. – P. 143–155.

50. *Tait, P.* Contemporary Circus Celebrated / P. Tait // *New Theatre Quarterly*. – 2011. – Vol. 27, № 2. – P. 189–192.

51. *Sugarman, R.* The New Circus: the Next Generation / R. Sugarman // *Journal of American & Comparative Cultures*. – 2002. – № 3–4. – P. 438–441.

52. *Kelly, V.* Circus and Stage: the Theatrical Adventures of Rose Edouin and G. B. W. Lewis / V. Kelly. – Melbourne: Monash University Publishing, 2013. – 200 p.

53. *Баринов, В. А.* Цирковой номер: визуальный эффект и демократизм / В. А. Баринов // *Вестник Российского философского общества*. – 2011. – № 1. – С. 137–139.

54. Худякова, М. И. Современный процесс театрализации цирка на примере спектаклей швейцарского режиссера Даниэле Финци Паски / М. И. Худякова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 7 (57), ч. 2. – С. 191–197.

55. Патц, А. А. Джеймс Тьерре: синтез театра и цирка. Новый цирк или театр-цирк? / А. А. Патц // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2012. – № 3. – С. 91–112.

56. Пятаева, О. В. Синтетизм цирковой режиссуры / О. В. Пятаева // Научное мнение. – 2013. – № 6. – С. 69–74.

57. Николаева, Ю. Г. Особенности современных эстрадно-цирковых театрализованных представлений для детей в Беларуси / Ю. Г. Николаева // Матэрыялы XX Міжнародных Кірыла-Мяфодзіеўскіх чытанняў, прысвечаных Дням славянскага пісьменства і культуры, Мінск, 20–23 мая 2014 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал.: В. Р. Языковіч [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 172–176.

58. Николаева, Ю. Г. Принципы использования метода театрализации в цирке / Ю. Г. Николаева // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. : XI Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 4 мая 2017 г. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; ред.: Ю. П. Бондарь [и др.]. – Минск, 2017. – С. 418–422.

59. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія як феномен тэатральнага мастацтва Беларусі XX – пачатку XXI ст. : аўтарэф. дыс. ... д-ра мастацтвазнаўства : 17.00.01 / Ярмалінская Вераніка Мікалаеўна ; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літ. – Мінск, 2018. – 56 с.

60. Ярмолинская, В. Н. Тенденции развития современного театрального искусства Беларуси: драматургия, режиссура, сценография / В. Н. Ярмолинская // Традыцыі і сучасны стан куль-

туры і мастацтва : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф. (28–29 лістап. 2013 г., г. Мінск) : у 2 ч. / [уклад.: Н. С. Бункевіч і інш.]. – Мінск, 2014. – Ч. 1. – С. 269–274.

61. *Ярмалінская, В. М.* Стварэнне тэатральнасці пры дапамозе візуальных вобразаў і знакавых структур у мастацтве сцэнаграфіі драматычнага спектакля канца XX – пачатку XXI ст. / В. М. Ярмалінская // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* : [зб. арт.] / Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літ., Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – 2018. – Вып. 24. – С. 222–228.

62. *Ярмалінская, В. М.* Архітэктоніка сучаснага балетнага спектакля: тэорыя і практыка сцэнаграфіі, сінтэз мастацтваў / В. М. Ярмалінская // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* : [зб. арт.] / Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літ., Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – 2023. – Вып. 33. – С. 191–200.

63. *Ярмалінская, В. М.* Тэатральны касцюм – адзін з галоўных складнікаў мастацтва сцэнаграфіі / В. М. Ярмалінская // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* : [зб. арт.] / Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літ., Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – 2019. – Вып. 26. – С. 168–172.

64. *Ярмалінская, В. М.* Сцэнічная прастора: тэорыя і гісторыя мастацтва сцэнаграфіі / В. М. Ярмалінская // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* : [зб. арт.] / Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літ., Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – 2023. – Вып. 34. – С. 390–401.

65. *Алекснина, И. А.* Актуальные тенденции развития театра Беларуси на современном этапе / И. А. Алекснина // Научный поиск в сфере современной культуры и искусства : материалы науч. конф. проф.-преподават. состава Белорус. гос. ун-та культуры и искусств (Минск, 26 нояб. 2020 г.) / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2021. – С. 128–132.

66. *Алекснина, И. А.* Актуальные проблемы белорусской режиссуры / И. А. Алекснина // Культура Беларуси: реалии современности : VIII Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. Году малой родины в Респ. Беларусь (Минск, 10 окт. 2019 г.) : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2019. – С. 19–24.

67. *Алекснина, И. А.* Личность режиссера и ее влияние на развитие театрального искусства Беларуси сегодня / И. А. Алекснина // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэрыялы навук. канф. праф.-выкладчыц. складу Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў (Мінск, 23 лістап. 2017 г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2019. – С. 11–15.

68. *Алекснина, И. А.* Сценический процесс: к проблеме современного исследования истории и теории театрального искусства Беларуси / И. А. Алекснина // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2018. – [Вып. 12]. – С. 32–36.

69. *Сорвина, М. Ю.* Цирк в отечественном игровом кино (1910–1989): влияние выразительных средств цирка на кинематограф : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Сорвина Марианна Юрьевна ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. – М., 2010. – 218 л.

70. *Ван Сяодань.* Хореографическое и цирковое искусство в художественной культуре Китая: особенности взаимодействия / Ван Сяодань. – Минск : РИВШ, 2012. – 185 с.

71. Ван Сяодань. Развитие творческого сотрудничества китайских и советских артистов цирка в 1950–1960-е годы / Ван Сяодань // Культура: открытый формат – 2011 (библиотекосведение, библиографоведение и книговедение, искусствосведение, культурология, социокультурная деятельность) : сб. науч. работ / науч. ред. М. А. Можейко. – Минск, 2011. – С. 91–93.

72. Карчевская, Н. В. Особенности внутривидового синтеза музыкального материала и пластического текста в современных хореографических произведениях / Н. В. Карчевская // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2013. – Вып. 7. – С. 98–102.

73. Карчевская, Н. В. Проблемы синтеза традиций и новаций в современном хореографическом искусстве Беларуси / Н. В. Карчевская // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2014. – [Вып. 8]. – С. 101–104.

74. Карчевская, Н. В. Эстрадный танец в Беларуси / Н. В. Карчевская. – Минск : Энциклопедикс, 2015. – 272 с.

75. Прокопцова, В. П. Компаративное искусствосведение как научная и учебная дисциплина в зеркале интеграционных процессов современной художественной культуры / В. П. Прокопцова // Исствосведение: наука, образование, культура в евразийском пространстве : материалы науч.-практ. конф. – круглого стола 28–29 нояб. 2013 г. : сб. науч. ст. / С.-Петерб. науч. центр Рос. акад. наук. [и др.] ; под общ. науч. ред. М. Ю. Спириной. – СПб., 2014. – С. 171–181.

76. 郭轶. 升起我们的 «太阳». 加盟加拿大太阳马戏团的思考 / 郭轶 // 杂技与魔术. – 2002. – № 5. – Р. 35–36. = Го И. Восходящее наше «Солнце». Размышления об участии в шоу канадского «Цирка дю солей» / Го И // Акробатика и магия. – 2002. – № 5. – С. 35–36.

77. 徐志杰. «太阳马戏» 团20岁了 / 徐志杰 // 杂技与魔术. – 2004. – № 3. – Р. 12–14. = Сюй Чжицзе. «Цирку дю солей» исполняется 20 лет / Сюй Чжицзе // Акробатика и магия. – 2004. – № 3. – С. 12–14.

78. 姜鹏. «太阳马戏团»: 他们再创了马戏 / 姜鹏 // 经营者. – 2008. – № 11. – Р. 60–61. = Цзян Пэн. «Цирк дю солей»: они заново изобрели цирк / Цзян Пэн // Executive. – 2008. – № 11. – С. 60–61.

79. 曹晓宁. 解密 «太阳马戏团» / 曹晓宁, 高雳霆 // 杂技与魔术. – 2007. – № 3. – Р. 36–38. = Цао Сяонин. Рассекреченный «Цирк дю солей» / Цао Сяонин, Гао Литин // Акробатика и магия. – 2007. – № 3. – С. 36–38.

80. 熊双美子. 从 «新马戏» 的 «新» 字开始说起 / 熊双美子 // 杂技与魔术. – 2018. – № 4. – Р. 49–50. = Сюн Шуанмейцзы. Начнем разговор о «новом цирке» со слова «новый» / Сюн Шуанмейцзы // Акробатика и магия. – 2018. – № 4. – С. 49–50.

81. 汪骏. 新马戏对中国杂技发展的启示 / 汪骏 // 杂技与魔术. – 2019. – № 2. – Р. 50–51. = Ван Цзюнь. Откровения о продвижении китайской акробатики внутри «нового цирка» / Ван Цзюнь // Акробатика и магия. – 2019. – № 2. – С. 50–51.

82. 董迎春. 新马戏创作与后戏剧勘探以中国首部新杂艺实验剧«Touch-奇遇之旅»为例 / 董迎春, 覃才 // 四川戏剧. – 2018. – № 11. – Р. 77–81. = Дун Инчунь. Создание «нового цирка» и посттеатральные исследования: на примере первого в Китае нового экспериментального варьете «Прикосновение – путешествие приключений» / Дун Инчунь, Тань Цай // Сычуаньская драма. – 2018. – № 11. – С. 77–81.

83. 黄国庆. 环游意大利 / 黄国庆 // 杂技与魔术. – 1997. – № 2. – Р. 14–17. = *Хуан Гоцин*. Путешествие по Италии / Хуан Гоцин // Акробатика и магия. – 1997. – № 2. – С. 14–17.

84. 田润民. 精品是立团之本 / 田润民 // 杂技与魔术. – 2010. – № 3. – Р. 42. = *Тянь Жуньминь*. Шедевр – основа труппы / Тянь Жуньминь // Акробатика и магия. – 2010. – № 3. – С. 42.

85. 文书萍. 太阳马戏团2007年新剧目 / 文书萍 // 杂技与魔术. – 2007. – № 4. – Р. 30–31. = *Вэнь Шупин*. Новое шоу «Цирка дю солей» 2007 года / Вэнь Шупин // Акробатика и магия. – 2007. – № 4. – С. 30–31.

86. 郭云鹏. 杂技主题晚会研究 / 郭云鹏[等] // 杂技与魔术. – 2015. – № 1. – Р. 31–32. = Исследование акробатических тематических вечеров / Го Юньпэн [и др.] // Акробатика и магия. – 2015. – № 1. – С. 31–32.

87. 高伟. 刍议向太阳马戏团学什么 / 高伟 // 杂技与魔术. – 2015. – № 4. – Р. 39–40. = *Гао Вэй*. Мое скромное мнение о том, чему можно научиться у «Цирка дю солей» / Гао Вэй // Акробатика и магия. – 2015. – № 4. – С. 39–40.

88. 杨速炎. 蓝海战略:太阳马戏团崛起的秘笈 / 杨速炎 // 改革与开放. – 2007. – № 9. – Р. 47–48. = *Ян Суянь*. Стратегия голубого океана: секрет взлета «Цирка дю солей» / Ян Суянь // Реформа и открытость. – 2007. – № 9. – С. 47–48

89. 于平. 中国杂技艺术的发生、演进、类分与美化 / 于平 // 艺术百家. – 2011. – № 2. – Р. 10–14. = *Юй Пин*. Возникновение, эволюция, классификация и эстетизация китайского акробатического искусства / Юй Пин // Сто школ искусств. – 2011. – № 2. – С. 10–14.

90. 崔江伟.谈传统杂技与现代杂技的接轨 / 崔江伟 // 歌海. – 2018. – № 3. – Р. 57–59. = *Цуй Цзянвэй*. Об интеграции традиционной и современной акробатики / Цуй Цзянвэй // Море песен. – 2018. – № 3. – С. 57–59.

91. 刘斯奇. 当代中国杂技艺术现状扫描 / 刘斯奇 // 电影评价. – 2007 – № 22. – С. 106–109. = *Лю Сыци*. Обзор текущего состояния современной китайской акробатики / Лю Сыци // Обзоры фильмов. – 2007 – № 22. – С. 106–109.

92. 徐衡. 浅谈杂技节目的创新 / 徐衡 // 杂技与魔术. – 2005. – № 5. – Р. 55–56. = *Сюй Хэн*. Краткое обсуждение инноваций в акробатике / Сюй Хэн // Акробатика и магия. – 2005. – № 5. – С. 55–56.

93. 黄介农. 关于杂技剧现象的思考 / 黄介农 // 杂技与魔术. – 2009. – № 2. – Р. 32–33. = *Хуан Цзенун*. Размышление о феномене акробатической драмы / Хуан Цзенун // Акробатика и магия. – 2009. – № 2. – С. 32–33.

94. 宋延安. 光影思维在杂技剧中的运用 / 宋延安 // 杂技与魔术. – 2020. – № 3. – Р. 52–53. = *Сун Янань*. Размышление о применении света и тени в акробатической драме / Сун Янань // Акробатика и магия. – 2020. – № 3. – С. 52–53.

95. 熊双美子. 浅论我国杂技发展的现状与对策 / 熊双美子 // 杂技与魔术. – 2016. – № 1. – Р. 46–47. = *Сюн Шуанмэйцзы*. О современном состоянии и контрмерах развитию акробатики в Китае / Сюн Шуанмэйцзы // Акробатика и магия. – 2016. – № 1. – С. 46–47.

96. 杂技主题晚会研究(续) / 郭云鹏[等] // 杂技与魔术. – 2015. – № 4. – Р. 32–33. = Исследование акробатических тематических вечеров (продолжение) / Го Юньпэн [и др.] // Акробатика и магия. – 2015. – № 4. – С. 32–33.

97. 边发吉. 代杂技艺术的特点与发展 / 边发吉 // 艺术评论. – 2011. – № 1. – Р. 4–7. = *Бянь Фацзи*. Особенности и развитие современного акробатического искусства / Бянь Фацзи // Искусствоведение. – 2011. – № 1. – С. 4–7.

98. 马明德. 士兵的荣耀. 杂技舞台剧《破晓》赏析 / 马明德 // 杂技与魔术. – 2014. – № 4. – Р. 18–19. = *Ма Миндэ*. Слава солдат. Рецензия на акробатический спектакль на военную тематику «Рассвет» / Ма Миндэ // Акробатика и магия. – 2014. – № 4. – С. 18–19.

99. 冷风. 新时代杂技艺术的审美重建 / 冷风 // 杂技与魔术. – 2020. – № 1. – Р. 51–53. = *Лэн Фэн*. Эстетическая реконструкция акробатического искусства в новую эпоху / Лэн Фэн // Акробатика и магия. – 2020. – № 1. – С. 51–53.

100. 王玉干. 对杂技剧目化发展的思考 / 王玉干, 金重庆 // 杂技与魔术. – 2020. – № 1. – Р. 53–54. = *Ван Юйгань*. Размышления о развитии акробатического репертуара / Ван Юйгань, Цзинь Чунцин // Акробатика и магия. – 2020. – № 1. – С. 53–54.

101. 张彤. «技»与«剧»要和谐共生. 杂技剧《霸王别姬》观感 / 张彤 // 杂技与魔术. – 2015. – № 5. – Р. 41–42. = *Чжан Тун*. «Техническое мастерство» и «драма» должны гармонично сосуществовать. Впечатления от акробатической драмы «Прощай, моя наложница» / Чжан Тун // Акробатика и магия. – 2015. – № 5. – С. 41–42.

102. *Ван Сяодань*. Взаимодействие хореографического и циркового искусства в художественной культуре Китая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Ван Сяодань ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2012. – 23 с.

103. 夏菊花. 当代中国杂技 / 夏菊花. – 北京 : 当代中国出版社, 1997. – 448 р. = *Ся Цзюйхуа*. Современная китайская акробатика / Ся Цзюйхуа. – Пекин : Современ. кит. пресса, 1997. – 448 с.

104. 宁福根. 打造快乐杂技: 谈中国杂技和国际马戏的精神文化互补 / 宁福根, 黄介农 // 艺术评论. – 2011. – № 11. – Р. 40–43. = Нин Фугэнь. Создание счастливой акробатики: о духовной и культурной взаимодополняемости между китайской акробатикой и международным цирком / Нин Фугэнь, Хуан Цзенун // Art Review. – 2011. – № 11. – С. 40–43.

105. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит, 1990. – 543 с.

106. Боров, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Боров. – М. : Высш. шк., 2002. – 511 с.

107. 高伟. 当代杂技漫评 / 高伟. – 北京 : 中国文联出版社, 2020. – 205 р. = Гао Вэй. Обзор современной акробатики / Гао Вэй. – Пекин : Изд-во Кит. федерации лит. и худож. кружков, 2020. – 205 с.

108. Ерохина, Т. И. Феномен иммерсивного театра в современной отечественной культуре / Т. И. Ерохина, Е. С. Кукушкина // Верхневолжский филологический вестник. – 2019. – № 1 (16). – С. 214–222.

109. Урсегова, Н. А. Театр танца как синтез хореографического и актерского искусства / Н. А. Урсегова, А. Л. Руднева // Colloquium-journal. – 2019. – № 3 (27), т. 3. – С. 50–52.

110. Годер, Д. Художники, визионеры, циркачи: очерки визуального театра / Д. Годер. – М. : Новое лит. обозрение, 2012. – 240 с.

111. 付秀玉. 天工人巧日争新. 解读新杂技剧场«青春还有另外个名字» / 付秀玉 // 杂技与魔术. – 2022. – № 2. – Р. 30–32. = Фу Сюйюй. Мастера Поднебесной каждый день стремятся к инновациям. Интерпретация нового акробатического театра

«У молодежи есть другое имя» / Фу Суюй // Акробатика и магия. – 2022 – № 2. – С. 30–32.

112. *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice (Performance Interventions)* / ed.: A. Birch, J. Tompkins. – London : Palgrave Macmillan, 2012 – 268 p.

113. *Immersive Theatre: Engaging the Audience* / ed. J. Machamer. – Chicago : Common Ground Publishing, 2018. – 148 p.

114. *Murray, S. Physical Theatres: a Critical Introduction* / S. Murray, J. Keefe. – New York : Routledge, 2007. – 248 p.

115. *Пави, П. Словарь театра* / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 481 с.

116. *Театральные термины и понятия: материалы к словарю* / А. П. Варламова [и др.] ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб. : РИИИ, 2020. – Вып. 4 / И. И. Бойкова [и др.]. – 185 с.

117. *Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : в 2 т.* / Г. А. Товстоногов ; сост. Ю. С. Рыбаков. – 2-е изд., доп. и испр. – Л. : Искусство, Ленинград. отд-ние, 1984. – Т. 1 : О профессии режиссера. – 304 с.

118. *Барбой, Ю. М. К теории театра* / Ю. М. Барбой. – СПб. : СПбГАТИ, 2008. – 239 с.

119. *Введение в театроведение* / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. – СПб. : СПбГАТИ, 2011. – 366 с.

120. *Lucie, S. Acting Objects: Staging New Materialism, Post-humanism and the Ecocritical Crisis in Contempor Cocritical Crisis in Contemporary Performance* : diss. ... for the degree of Dr. of Philosophy / Sarah Lucie ; The City Univ. of New York. – New York, 2020. – 320 p.

121. *Казмин, Н. Пластический театр и средства его художественной выразительности* / Н. Казмин. – Саарбрюккен : LAP Lambert Academic Publishing, 2014. – 152 с.

122. Юшкова, Е. В. Пластический театр XX века в России : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Юшкова Елена Владимировна; Ярославл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. – Ярославль, 2004. – 23 с.

123. Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture / ed. by E. L. Davis. – London : Routledge, 2005. – 824 p.

124. 董迎春. «南派»杂技的剧场探索以杂技剧«小桥流水人家»为例 / 董迎春, 覃才 // 四川戏剧. – 2020 – № 3. – Р. 46–49. = Дун Инчунь. Театральное освоение акробатики «южного стиля» на примере акробатической драмы «Мостики и текущая вода» / Дун Инчунь, Тань Цай // Сычуаньская драма. – 2020 – № 3. – С. 46–49.

125. Медведевко, В. В. Иммерсивное театральное искусство как технология социально-культурной деятельности / В. В. Медведевко, Г. А. Тумашова, М. А. Тумашов // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – № 4 (83). – С. 263–266.

125. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман ; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. – М. : ABCdesign, 2013. – 311 с.

126. 董迎春. 现代杂技 : 从杂技性到杂技剧 / 董迎春 // 杂技与魔术. – 2022. – № 3. – Р. 22–24. = Дун Инчунь. Современная акробатика: от акробатики к акробатической драме / Дун Инчунь // Акробатика и магия. – 2022. – № 3. – С. 22–24.

127. 阮元. 十三经注疏 / 阮元. – 北京 : 北京大学出版社, 2000. – 127 р. = Жуань Юань. Комментарии к «Тринадцатикнижию» / Жуань Юань. – Пекин : Изд-во Пекин. ун-та, 2000. – 127 с.

128. 郭净. 中国面具文化 / 郭净. – 上海 : 上海人民出版社, 1992. – 565 р. = Го Цзин. Культура китайских масок / Го Цзин. – Шанхай : Шанх. нар. изд-во, 1992. – 565 с.

129. 朱熹. 诗经 : 诗经集传 / 朱熹. – 上海 : 上海古籍出版社, 1987. – 127 p. = Чжу Цзя. Книга песен : сб. стихотворений / Чжу Цзя. – Шанхай : Шанх. изд-во древ. лит., 1987. – 127 с.

130. 吉发涵. 庙会的由来及其发展演变 / 吉发涵 // 民俗研究. – 1994. – № 1. – Р. 48–54. = Цзи Фахань. Происхождение и эволюция храмовых ярмарок / Цзи Фахань // Фольклористика. – 1994. – № 1. – С. 48–54.

131. 李纯. 中国古代杂技和音乐 / 李纯 // 音乐研究. – 1982. – № 1. – Р. 46–52. = Ли Чуньи. Древняя китайская акробатика и музыка / Ли Чуньи // Музыкальные исследования. – 1982. – № 1. – С. 46–52.

132. 罗兹墨菲. 亚洲史 / 罗兹墨菲. – 4th ed. – 北京 : 商务印书馆, 2005. – 633 p. = Мерфи, Р. История Азии / Р. Мерфи. – 4-е изд. – Пекин : Commercial Press, 2005. – 633 с.

133. 刘希里. 汉代百戏考略 / 刘希里 // 兰台世界. – 2010. – № 1. – Р. 79–80. = Лю Сили. Краткий обзор опер династии Хань / Лю Сили // Lantai World. – 2010. – № 1. – С. 79–80.

134. 班固. 汉书 / 班固. – 北京 : 中华书局出版社, 1962. – 4332 p. = Бань Гу. Ханьшу / Бань Гу. – Пекин : Чжунхуа шуцзюй чубань, 1962. – 4273 с.

135. 魏收. 魏书 / 魏收. – 北京 : 中华书局, 1974年. – 3402 p. = Вэй Шоу. Вэй Шу / Вэй Шоу. – Пекин : Чжунхуа шуцзюй чубань, 1974. – 3402 с.

136. 魏征. 唐 / 魏征[等 撰]. – 北京 : 中华书局, 1973. – 1904 p. = Вэй Чжэн. Династия Тан / Вэй Чжэн [и др.]. – Пекин : Чжунхуа шуцзюй чубань, 1973. – 1904 с.

137. 文艳蓉. 唐代教坊四部考 / 文艳蓉 // 乐府学. – 2010. – № 6. – Р. 112–119. = Вэнь Яньжун. Исследование Цзяофан вре-

мен династии Тан / Вэнь Яньжун // Yuefu Studies. – 2010. – № 6. – С. 112–119.

138. 中国古典戏曲论著集成 : in 10 vol. – 北京 : 中国戏剧出版社, 1959–1980. – Vol. 1. – 1959. – 285 p. = Сборник трудов о китайской классической опере : в 10 т. – Пекин : Кит. театр. изд-во, 1959–1980. – Т. 1. – 1959. – 285 с.

139. 旧唐书 / 刘煦[等撰]. – 北京 : 中华书局, 1975. – 5407 p. = Таншу [Старая книга Тан] / Лю Сюй [и др.]. – Пекин : Чжунхуа шуцзюй чубань, 1975. – 5407 с.

140. 赵传仁. 中国书名释义大辞典 / 赵传仁, 鲍延毅. – 济南 : 山东友谊出版社, 2007. – 1279 p. = Чжао Чуаньжэн. Словарь толкований китайских названий / Чжао Чуаньжэн, Бао Яньи. – Цзинань : Шаньдун. дружба, 2007. – 1279 с.

141. 崔金生. 新风霞走红«万盛轩» / 崔金生 // 北京档案. – 2008. – № 8. = Цуй Цзиньшэн. Счастливая судьба Синь Фэнся в театре «Ваньшэнсюань» / Цуй Цзиньшэн // Архивные документы Пекина. – 2008. – № 8.

142. Прощание с традиционным цирком: современная трансформация идей, стоящих за противодействием выступлениям животных // Sohu.com. – URL: https://www.sohu.com/a/207107574_260616. – Дата публ.: 28.11.2017. – Текст на кит. яз.

143. A Brief Introduction of Contemporary Circus / text by S. Robinson ; ref. J. Ellingsworth // ART.ZIP. – URL: <https://www.artzip.org/introduction-contemporary-circu> (date of access: 24.03.2020).

144. 闫飞. 告别玲玲 / 闫飞, 宓鲁 // 杂技与魔术. – 2017. – № 3. – Р. 25–27. = Ян Фэй. Прощай, Лин Лин / Ян Фэй, Ми Лу // Акробатика и магия. – 2017. – № 3. – С. 25–27.

145. 韩文桥. 世界上最伟大的马戏是如何打造的 / 韩文桥 // 杂技与魔术. – 2010. – № 5. – Р. 27–29. = Хань Вэньцяо. Как со-

здавался величайший в мире цирк / Хань Вэньцяо // Акробатика и магия. – 2010. – № 5. – С. 27–29.

146. History // Cirque du Soleil. – URL: <https://www.cirquedusoleil.com/about-us/history> (date of access: 11.04.2020).

147. 李晓元. 传统马戏与新马戏的辨识 / 李晓元 // 杂技与魔术. – 2019. – № 2. – Р. 45–46. = Ли Сяюань. Определение традиционного цирка и «нового цирка» / Ли Сяюань // Акробатика и магия. – 2019. – № 2. – С. 45–46.

148. Кашуба, В. Г. Феномен «нового цирка»: анализ инноваций / В. Г. Кашуба // Национальные культуры в межкультурной коммуникации. Новая парадигма охраны культурного и природного наследия : сб. науч. ст. по материалам IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 11–12 апр. 2019 г. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: Т. С. Супранкова [и др.]. – Минск, 2019. – С. 364–371.

149. Бардиан, Ф. Г. Советский цирк на пяти континентах / Ф. Г. Бардиан. – М. : Искусство, 1977. – 206 с.

150. Leroux, L. P. Contemporary Circus Research in Quebec: Building and Negotiating and Emerging Interdisciplinary Field / L. P. Leroux // Theatre Research in Canada. – 2014. – Vol. 35, iss. 2. – Р. 263–279.

151. Чирков, И. В. Метод театрализации в создании циркового номера и представления / И. В. Чирков // Инновации в технологиях и образовании : сб. ст. участников XII Междунар. науч.-практ. конф., Белово, 21–22 марта 2019 г. / Кузбас. гос. техн. ун-т им. Т. Ф. Горбачева [и др.] ; отв. ред. Л. И. Законнова. – Кемерово, 2019. – Ч. 4. – С. 262–265.

152. Calver, J. Creativity in the Business of Circus / J. Calver // Leisure Studies. – 2020. – Vol. 39, iss. 3. – Р. 307–321.

153. Rantisi, N. M. Circus in Action: Exploring the Role of a Translation Zone in the Cirque du Soleil's Creative Practices /

N. M. Rantisi, D. Leslie // *Economic Geography*. – 2015. – Vol. 91, iss. 2. – P. 147–164.

154. Солнцев, И. С. Современная постановочная цирковая режиссура в контексте синтеза различных форм зрелищно-массовых искусств / И. С. Солнцев // *Человек и культура*. – 2019. – № 1. – С. 87–100.

155. 蔡昆霖. 法国这玩艺! 音乐舞蹈戏剧 / 蔡昆霖, 戴君安, 梁蓉. – 北京: 东大图书股份有限公司, 2008. – 285 p. = *Цай Кунь-линь*. Франция, это нечто! Музыка, танец и драма / Цай Кунь-линь, Дай Цзюньань, Лян Жун. – Пекин: Dongda Book Co., Ltd, 2008. – 285 с.

156. Ми Лу. Вспоминая Доминика Моклера, основателя французского циркового фестиваля «Мир будущего» / Ми Лу // CFLAC Corporation. – URL: https://www.cflac.org.cn/xw/bwyc/201704/t20170412_360717.html. – Дата публ.: 12.04.2017. – Текст на кит. яз.

157. 黄国庆. 环游意大利 – 福建省杂技团赴意300天纪行 / 黄国庆 // *杂技与魔术*. – 1996. – № 5. – P. 20–22, 26. = *Хуан Гоцин*. Путешествие по Италии – 300-дневная поездка акробатической труппы провинции Фуцзянь в Италию / Хуан Гоцин // *Акробатика и магия*. – 1996. – № 5. – С. 20–22, 26.

158. 宓鲁. «天下谁人不识君?» 忆老莫 / 宓鲁 // *杂技与魔术*. – 2017. – № 1. – P. 23–25. = *Ми Лу*. «Кто в мире тебя не знает?» Вспоминая Лао Мо / Ми Лу // *Акробатика и магия*. – 2017. – № 1. – С. 23–25.

159. 曹晓宁. 在«主题杂技»与«太阳马戏团»之后的中国杂技 / 曹晓宁, 高雳霆 // *杂技与魔术*. – 2007. – № 2. – P. 21–25. = *Цао Сяонин*. Китайское акробатическое искусство после «тематической акробатики» и «Цирка дю солей» / Цао Сяонин, Гао Литин // *Акробатика и магия*. – 2007. – № 2. – С. 21–25.

160. Пекинская эстакада изначально была мостом Тяньцзы, на котором Пу И отдал дань уважения королеве и стал простолюдином. – URL: <https://web.archive.org/web/20131230233427/http://www.022net.com/2011/8-3/446851132944598-2.html>. – Дата публ.: 03.08.2011. – Текст на кит. яз.

161. Цирковая труппа провинции Хунань : [офиц. сайт]. – Чанша, 2017–2021. – URL: <http://www.hunanzj.com/menu.html> (дата обращения: 18.02.2021).

162. Самый красивый акробатический спектакль // Сяосян чэньбао. – URL: <http://www.xxcb.cn/wap/culture/wenyipian/2014-12-15/8951343.html>. – Дата публ.: 15.12.2014. – Текст на кит. яз.

163. *Инь Хуапин*. Завершено строительство театра акробатики Гуанси / Инь Хуапин // Cctv.com. – URL: <http://news.cntv.cn/20120719/103749.shtml>. – Дата публ.: 19.07.2012. – Текст на кит. яз.

164. Акробатическая труппа Цзянсу открывает первый поэтический и песенный акробатический театр «Маленький мост, текущая вода, люди» // Фонд социального и культурного развития Китая. – URL: <http://www.cfdsc.com.cn/09062600> (дата обращения: 27.06.2020). – Текст на кит. яз.

165. Ли Чуньянь: неутомимая путешественница по дороге танцевального искусства // Ассоциация танцоров провинции Цзянсу. – URL: http://www.jswyw.com/org/xiehui/wd/mjmz/202012/t20201209_6906008.shtml. – Дата публ.: 16.01.2020. – Текст на кит. яз.

166. *Лу Цзиньпин*. Дун Чжэнчжэнь: мысли и практика создания акробатических драм / Лу Цзиньпин // Академия литературы и искусства. – URL: https://www.alac.org.cn/project/news_details_23_51013.html. – Дата публ.: 28.10.2021. – Текст на кит. яз.

167. Нести любовь до конца с усердным и честным сердцем // Guangxi Cultural Industry Group Co., Ltd. – URL: <http://www.gxcig.com>

cn/index.php?a=shows&catid=7&id=1059.shtml (дата обращения: 23.05.2023). – Текст на кит. яз.

168. 唐莹. 杂技美学 / 唐莹. – 北京 : 科学出版社, 2007. – 412 p. = Тан Ин. Эстетика акробатики / Тан Ин. – Пекин : Наука, 2007. – 412 с.

169. 傅起凤. 滚杯与滚灯 / 傅起凤 // 杂技与魔术. – 2007. – № 2. – Р. 34–36. = Фу Цифэн. Вращающиеся кубки и вращающиеся светильники / Фу Цифэн // Акробатика и магия. – 2007. – № 2. – С. 34–36.

170. 从《揽梦擎天-摇摆高拐》和《俏花旦-集体空竹》看创新杂技节目的知识产权保护 / 中国杂技团有限公司 // 杂技与魔术. – 2011. – № 3. – Р. 38–39. = Проблема защиты прав интеллектуальной собственности в инновационной акробатике на примере «Dreaming and Sky-Swinging High» и «Pretty girls – group diabolo» / China Acrobatic Troupe Co., Ltd. // Акробатика и магия. – 2011. – № 3. – С. 38–39.

171. Хоу Яньнин. «Swinging High»: захватывающие дух акробатические номера / Хоу Яньнин // China News. – URL: <http://www.chinanews.com/cul/2011/10-23/3407878.shtml>. – Дата публ.: 23.10.2011. – Текст на кит. яз.

172. 焦凡洪. 幽默是心灵的微笑-前进杂技团杂技《软钢丝-熊猫贝贝》赏析 / 焦凡洪 // 杂技与魔术. – 2003. – № 5. – Р. 16. = Цзяо Фаньхун. Юмор – это улыбка души. Художественный анализ акробатического номера «Свободная проволока – Панда Бэйбэй» в исполнении акробатической труппы «Цяньцзинь» / Цзяо Фаньхун // Акробатика и магия. – 2003. – № 5. – С. 16.

173. 傅起凤. 车技今昔 / 傅起凤 // 杂技与魔术. – 2005. – № 2. – Р. 24. = Фу Цифэн. Акробатика на велосипеде: настоящее и прошлое / Фу Цифэн // Акробатика и магия. – 2005. – № 2. – С. 24.

174. 国际舞龙舞狮竞赛规则、裁判法 / 国际龙狮运动联合会审定. – 北京 : 人民体育出版社, 2011. – 214 p. = Правила и методы судейства международных соревнований по танцу дракона и льва / Междунар. федерация танца дракона и льва. – Пекин : Нар. спорт, 2011. – 214 с.

175. 起凤. 踢弄与蹬技 / 起凤 // 杂技与魔术. – 2004. – № 4. – Р. 14. = Ци Фэн. Подбрасывание и жонглирование ногами / Ци Фэн // Акробатика и магия. – 2004. – № 4. – С. 14.

176. 贾诺. 重视舞台美术这门学科 / 贾诺 // 时代报告. – 2011. – № 8. – Р. 213–214. = Цзя Но. Обратите внимание на сценическое искусство / Цзя Но // Times Report. – 2011. – № 8. – С. 213–214.

177. Масштабная акробатическая драма «Мечта о возвращении в страну Чжуншань» поставлена снова // Sohu.com. – URL: https://www.sohu.com/a/304884284_503033. – Дата публ.: 30.03.2019. – Текст на кит. яз.

178. 李丹. 浅谈杂技与现代高科技的融合 / 李丹, 熊波 // 杂技与魔术. – 2013. – № 4. – Р. 31–32. = Ли Дань. Об интеграции акробатики и современных высоких технологий / Ли Дань, Сюн Бо // Акробатика и магия. – 2013. – № 4. – С. 31–32.

179. 方志凌. 新技术在舞台美术中的应用研究 / 方志凌 // 学习与实践. – 2010. – № 8. – Р. 137–140. = Фан Чжилин. Исследование применения новых технологий в сценическом искусстве / Фан Чжилин // Обучение и практика. – 2010. – № 8. – С. 137–140.

180. 刘赛航. 浅析全息投影技术在舞台艺术中的特性 / 刘赛航 // 艺术科技. – 2017. – № 1. – Р. 123. = Лю Сайхан. Краткий анализ особенностей технологии голографической проекции в сценическом искусстве / Лю Сайхан // Искусство и технологии. – 2017. – № 1. – С. 123.

181. 郭准生. 色与光的舞动. 谈杂技节目对灯光的要求 / 郭准生 // 美与时代. – 2010. – Iss. 8. – P. 95–97. = Го Чжуньшэн. Танец цвета и света. О требованиях к освещению акробатических представлений / Го Чжуньшэн // Красота и время. – 2010. – Вып. 8. – С. 95–97.

182. 章滇予. 舞台灯光设计中的色彩运用 / 章滇予 // 艺术教育. – 2013. – № 7. – P. 184–185. = Чжан Дяньюй. Использование цвета в дизайне сценического освещения / Чжан Дяньюй // Художественное образование. – 2013. – № 7. – С. 184–185.

183. 傅志超. 色彩在舞台美术设计中的运用 / 傅志超 // 大舞台. – 2014. – № 8. – P. 53–54. = Фу Чжичао. Использование цвета в арт-дизайне сцены / Фу Чжичао // Большая сцена. – 2014. – № 8. – С. 53–54.

184. 陈淑萍. 浅析杂技服装与生活服装的区别 / 陈淑萍 // 中国新技术新产品. – 2010. – № 14. – P. 253. = Чэнь Шупин. Краткий анализ отличий между акробатическим костюмом и повседневной одеждой / Чэнь Шупин // Новые технологии и новая продукция Китая. – 2010. – № 14. – С. 253.

185. 吕宝宏. 浅谈杂技音乐 / 吕宝宏 // 艺术百家. – 2004. – № 2. – P. 97–98. = Люй Баохун. Краткий обзор музыки акробатических представлений / Люй Баохун // Художественные исследования. – 2004. – № 2. – С. 97–98.

186. Миловидов, Л. Музыка в цирке / Л. Миловидов // Советская музыка. – 1949. – № 4. – С. 67–69.

187. Савина, В. М. Музыка в цирке / В. М. Савина // В мире цирка и эстрады. – URL: <http://www.ruscircus.ru/science/music.shtml> (дата обращения: 09.12.2022).

188. 石润乔. 从先锋戏剧《青鸟》看音乐与戏剧的关系 / 石润乔 // 戏剧之家. – 2015. – № 11. – P. 13. = Ши Жуньцяо. Взаимо-

связь музыки и драмы в авангардной драме «Синяя птица» / Ши Жуньцяо // Драматический театр. – 2015. – № 11. – С. 13.

189. 吕宝宏. 对音乐在杂技艺术中作用的再认识 / 吕宝宏 // 剧影月报. – 2013. – № 2. – С. 50–51. = Люй Баохун. Переосмысление роли музыки в акробатическом искусстве / Люй Баохун // Драматический ежемесячник. – 2013. – № 2. – С. 50–51.

190. 陈磊. 打击音乐在现代杂技节目中的作用 / 磊陈 // 杂技与魔术. – 2021. – № 5. – Р. 62. = Лэй Чэнь. Роль ударных инструментов в современных акробатических программах / Лэй Чэнь // Акробатика и магия. – 2021. – № 5. – С. 62.

Список публикаций автора

Статьи в научных рецензируемых журналах

1–А. Сун Чао. Специфика влияния западного «нового цирка» на формирование китайского акробатического театра / Сун Чао // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2021. – № 3. – С. 108–114.

2–А. Сун Чао. Этапы формирования китайского акробатического театра: от акробатического трюка к театральному представлению / Сун Чао // Вестник Института современных знаний. – 2021. – № 3. – С. 58–62.

3–А. Сун Чао. Современный китайский акробатический театр: утверждение национальной эстетики / Сун Чао // Вестник Института современных знаний. – 2021. – № 4. – С. 60–64.

4–А. Сун Чао. Музыкально-драматическая основа представлений китайского акробатического театра / Сун Чао // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2023. – № 1. – С. 70–75.

5–А. Сун Чао. Акробатика и сценография как выразительные средства современного китайского акробатического театра / Сун Чао // Искусство и культура. – 2023. – № 2. – С. 16–20.

Статьи и материалы в научных зарубежных изданиях

6–А. Сун Чао. Проявление старых и новых образов акробатического искусства в китайском акробатическом театре / Сун Чао // Актуальные вопросы гуманитарных, социальных и естественных наук : в 5 ч. : сб. науч. ст. Междунар. науч.-практ. конф., Гжель, 20 нояб. 2019 г. / отв. ред. Н. В. Осипова. – Гжель, 2020. – Ч. 5. – С. 197–199.

7–А. Сун Чао. Ритуальные и религиозные истоки китайского акробатического театра / Сун Чао // Science and Education in the Modern World: Challenges of the XXI Century: материалы IX Междунар. науч.-практ. конф., Нур-Султан (Астана), 15 сент. 2021 г. / сост.: Е. Ешим, Е. Абиев. – Нур-Султан, 2021. – С. 3–6.

8–А. Сун Чао. Взаимодействие выразительных средств сценографии и музыки в китайском акробатическом театре / Сун Чао // Science and Education in the Modern World: Challenges of the XXI Century : материалы XII Междунар. науч.-практ. конф., Нур-Султан (Астана), 10–15 февр. 2023 г. / сост.: Е. Ешим, Е. Абиев. – Нур-Султан, 2023. – С. 18–19.

Статьи в научных сборниках

9–А. Сун Чао. Национальный китайский акробатический театр: исторический аспект / Сун Чао // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антрапалага З. Мажэйкі) : зб. навук. пр. / Беларус. дзярж. ун-т культу-

ры і мастацтваў ; рэдкал.: В. Р. Языковіч [і інш.]. – Мінск, 2019. – Вып. 13. – С. 40–41.

10–А. Сун Чао. Китайский акробатический театр XXI века: интеграции и инновации / Сун Чао // Картина мира через призму китайской и белорусской культур : сб. ст. междунар. науч.-практ. конф., Минск, 6 дек. 2019 г. / Белорус. гос. эконом. ун-т ; редкол.: М. В. Мишкевич [и др.]. – Минск, 2020. – С. 106–111.

11–А. Сун Чао. Особенности формирования традиционной китайской акробатической сценической формы «байси цзацзи» / Сун Чао // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполага З. Мажэйкі) : зб. навук. пр. / Беларус. дзярж ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: Э. К. Дарашэвіч [і інш.]. – Мінск, 2020. – Вып. 14. – С. 33–35.

12–А. Сун Чао. Акробатика в традиционных сценических представлениях Древнего Китая / Сун Чао // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : сб. науч. ст. / Гродн. гос. ун-т им. Янки Купалы ; редкол.: Т. Г. Барановская, Г. В. Заднепровская, А. И. Бурчик. – Гродно, 2021. – С. 103–108.

13–А. Сун Чао. Взаимовлияние акробатического и хореографического искусства в современной сценической практике Китая / Сун Чао // Актуальные векторы белорусско-китайского торгово-экономического сотрудничества : сб. ст. междунар. науч.-практ. конф., Минск, 11 дек. 2020 г. / редкол.: М. В. Мишкевич [и др.]. – Минск, 2021. – С. 223–229.

14–А. Сун Чао. Современный китайский акробатический театр: основные сценические формы и особенности развития / Сун Чао // Актуальные векторы белорусско-китайского торгово-экономического сотрудничества : сб. ст. междунар. науч.-практ. конф., Минск, 17 дек. 2021 г. / редкол.: Ю. А. Шаврук [и др.]. – Минск, 2022. – С. 158–162.

15–А. Сун Чао. Современный китайский акробатический театр: основные направления реформирования / Сун Чао // Пути Поднебесной : сб. науч. тр. / редкол.: А. Н. Гордей [и др.]. – Минск, 2022. – Вып. VIII, ч. 2. – С. 116–119.

Материалы научных конференций

16–А. Сун Чао. Развитие и распространение китайского акробатического искусства / Сун Чао // Новые горизонты – 2020 : сб. материалов VII Белорус.-Кит. молодеж. инновац. форума, Минск, 17 нояб. 2020 г. / Белорус. нац. техн. ун-т, Ин-т Конфуция по науке и технике БНТУ. – Минск, 2020. – С. 52–54.

17–А. Сун Чао. Синтетическая специфика китайского акробатического искусства / Сун Чао // Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества : материалы XXIII Междунар. науч.-практ. конф., г. Минск, 3 дек. 2020 г. / Ин-т соврем. знаний им. А. М. Широкова [и др.]. – Минск, 2021. – С. 59–60.

18–А. Сун Чао. Современный китайский акробатический театр: развитие и инновации / Сун Чао // II Китайско-Белорусский молодежный конкурс научно-исследовательских и инновационных проектов : сб. материалов конкурса, Минск, 20–21 мая 2021 г. / Белорус. нац. техн. ун-т, Ин-т Конфуция по науке и технике БНТУ. – Минск, 2021. – С. 231.

19–А. Сун Чао. Сочетание театральных элементов и китайских традиционных акробатических выступлений на сцене / Сун Чао // Барышевские чтения : материалы Междунар. заоч. науч. конф. БГУКИ, Минск, 29 апр. 2021 г. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: Е. Е. Корсакова [и др.]. – Минск, 2021. – С. 148–152.

20–А. Сун Чао. Особенности функционирования сценографии в китайском акробатическом театре / Сун Чао // Новые горизонты – 2022 : сб. материалов IX Белорус.-Кит. молодеж. инновац. форума, 10–11 нояб. 2022 г. : в 2 т. / Белорус. нац. техн. ун-т, Ин-т Конфуция по науке и технике БНТУ. – Минск, 2022. – Т. 2. – С. 102–103.

21–А. Сун Чао. Видовое разнообразие акробатических трюков в современном китайском акробатическом театре / Сун Чао // Барышевские чтения : материалы II Междунар. науч. конф. БГУКИ, Минск, 28 апр. 2022 г. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: Е. Е. Корсакова [и др.]. – Минск, 2023. – С. 206–212.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 2.1.1. Ханьский рисунок,
изображающий состязания по борьбе

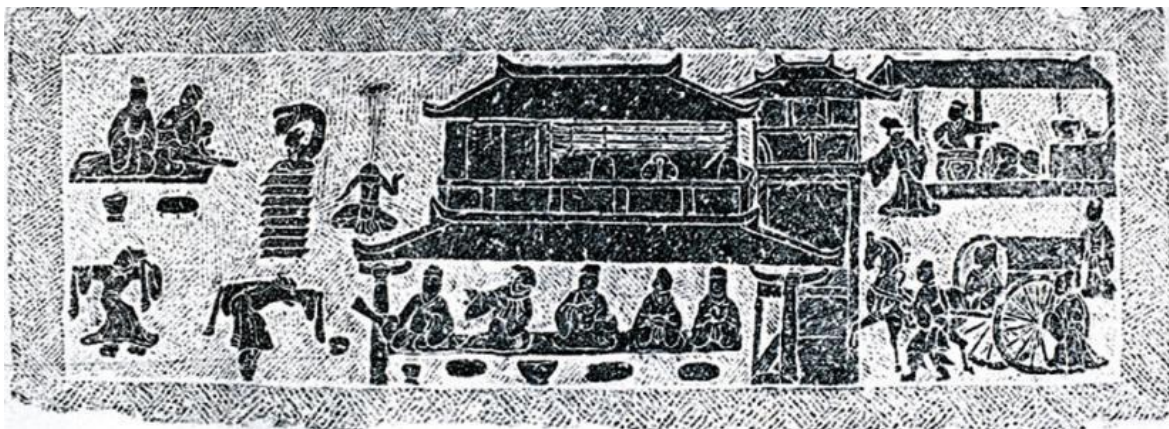


Рис. 2.1.2. Представление эпохи династии Хань.
Мозаичная картина эпохи Хань (литография).
Город Дэян, провинция Сычуань, Китай



Рис. 2.1.3. «Парфянская стойка на пяти столах», жонглирование шарами.
Мозаичная картина эпохи Хань (литография).
Город Дэян, провинция Сычуань, Китай

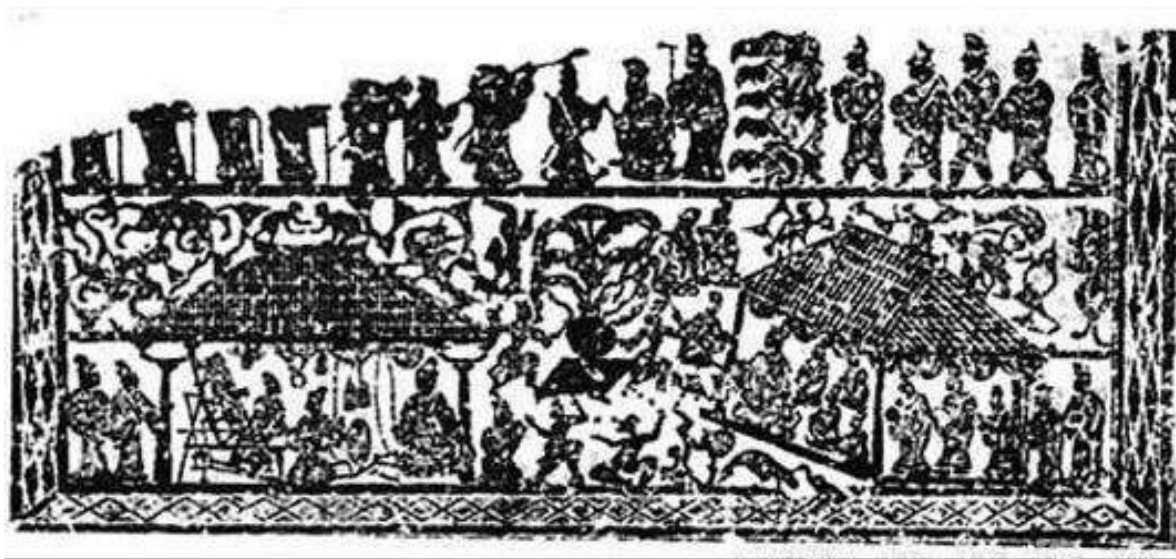


Рис. 2.1.4. Сцены представлений *байси* эпохи династии Хань.
Каменный барельеф могилы времен династии Хань (литография).
Деревня Хунлоу, провинция Цзянсу, Китай



Рис. 2.1.5. Конный номер «Акробатика на лошадях» в *байси*.
Каменный барельеф могилы времен династии Хань (литография).
Уезд Инань, провинция Шаньдун, Китай



Рис. 2.1.6. Конный номер «Акробатика на лошадях» в *байси*.
Каменный барельеф могилы времен династии Хань (литография).
Уезд Инань, провинция Шаньдун, Китай



Рис. 2.1.7. Номер «Шест на лбу». Каменный барельеф
могилы времен династии Хань (литография).
Уезд Инань, провинция Шаньдун, Китай



Рис. 2.1.8. Изображение тибетского «Танца льва» эпохи династии Тан.
Фреска из развалин дворца царства Гугэ

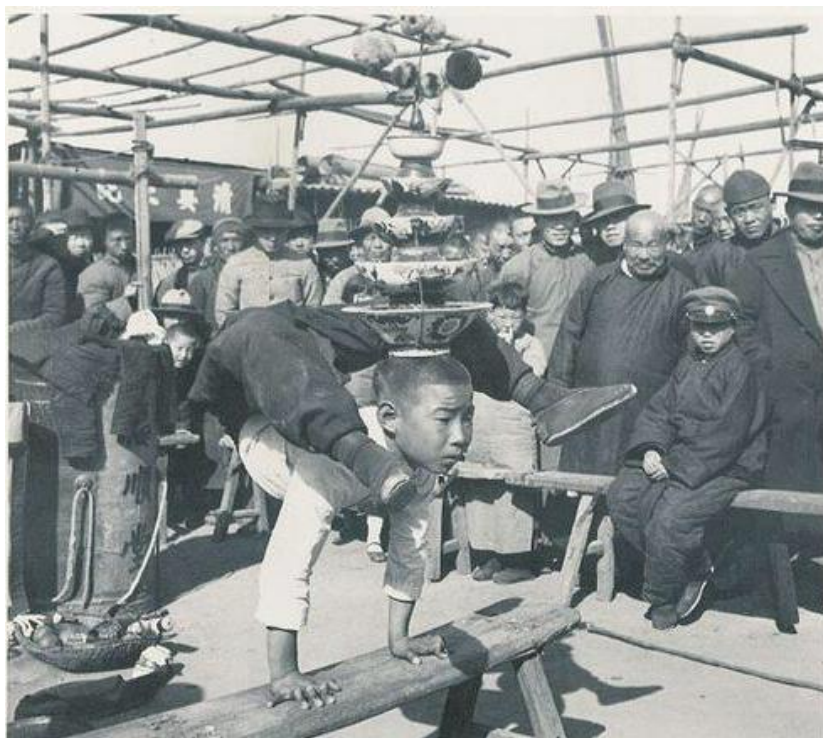


Рис. 2.1.9. Акробатическое представление *ляоди*, номер с пиалами.
Мост Тяньцяо, Старый Пекин (1930-е гг.)



Рис. 2.1.10. Театр «Ваньшэнсюань» на улице Тяньцяо, Пекин (1980-е гг.)



Рис. 2.2.1. Эпизод циркового гастрольного шоу «Dralion»
«Цирка дю солей» (1999–2015 гг.)



Рис. 2.2.2. Доминик Моклер с китайскими акробатами (2001 г.)



Рис. 2.3.1. Акробатический театр «Тяньцяо» в Пекине (фото 2000-х гг.)



Рис. 2.3.2. Ги Карон руководит репетициями актерского состава
«Волшебная музыкальная шкатулка» (2010 г.)



Рис. 2.3.3. Вэй Юйхуа и У Чжэндань в номере «Pas de deux акробатика –
Восточный лебедь» из акробатического спектакля «Лебединое озеро»
(2002). Труппа Акробатического театра Гуанчжоу, режиссер Чжан Цзиган

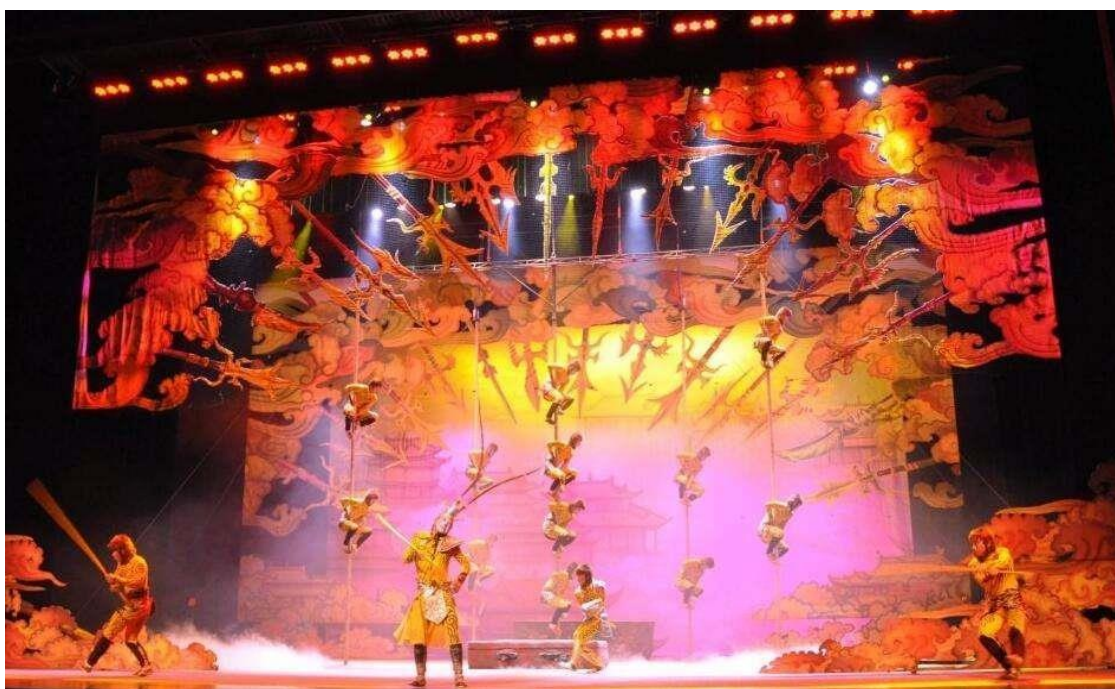


Рис. 2.3.4. Фантастическая акробатическая драма
«Путешествие на Запад» (2011). Акробатический театр Гуанчжоу,
режиссеры Чэнь Вэйя и Фу Чжитао



Рис. 2.3.5. Фантастический спектакль «Смеющаяся гордость рек и озер»
(2015). Акробатический театр Гуанчжоу, режиссер Шэнь Чэнь



Рис. 2.3.6. Акробатический спектакль «Путешествие мечты» (2015).
Театр акробатического искусства провинции Хунань,
режиссер и хореограф Ли Хвай Мин

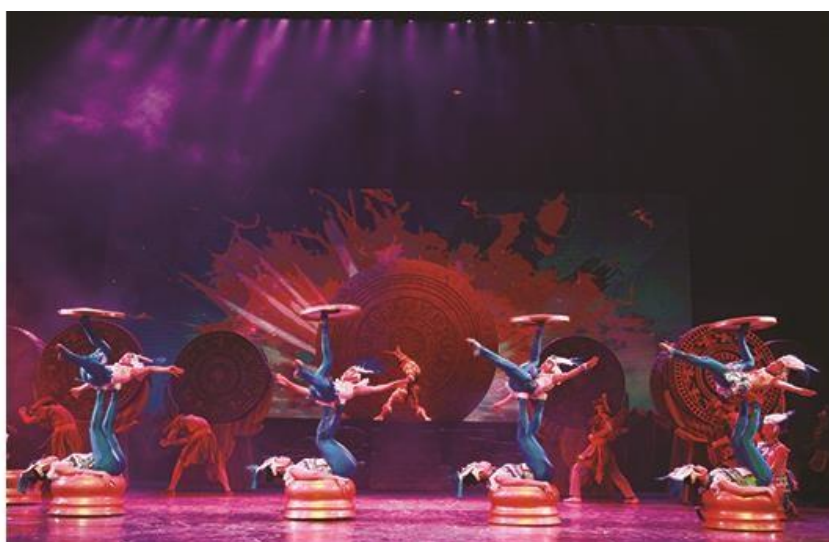


Рис. 2.3.7. Фольклорная акробатическая драма «Оперение ста птиц»
(2018). Акробатический театр Гуанси, режиссер Бянь Фацзи



Рис. 2.3.8. Поэтический акробатический спектакль «Дом у моста над текущей рекой» (2016). Акробатический театр провинции Цзянсу, режиссер Хэ Сяобинь

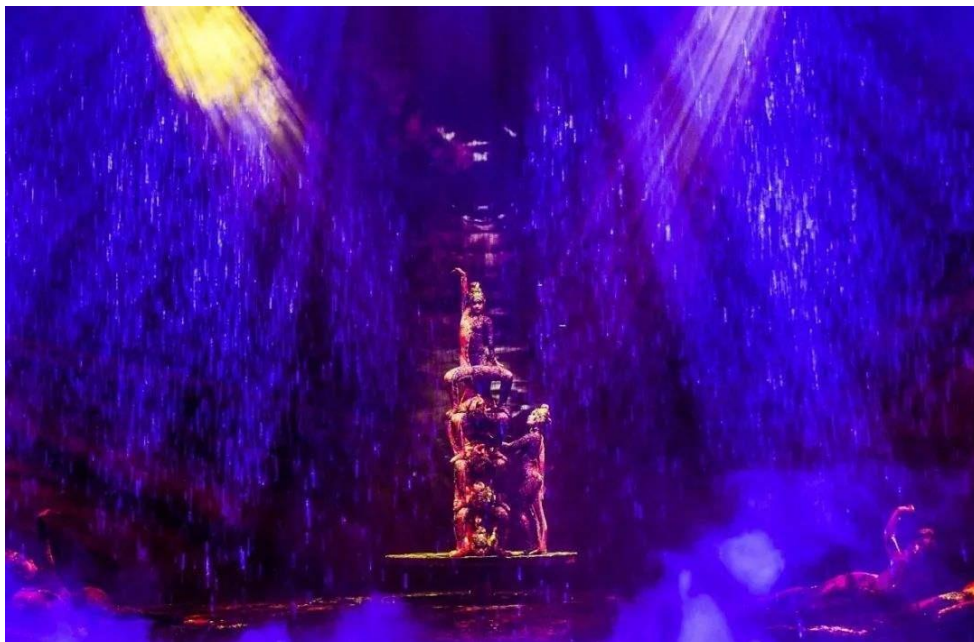


Рис. 2.3.9. Фольклорное водное шоу «Камень Дракона» (2019). Международный акробатический Большой театр «Шуйсю» (город Пуян, провинция Хэнань), режиссер Дин Чуньин



Рис. 2.3.10. Рельеф на внешней стене
Большого акробатического театра «Цзянху»
(уезд Уцяо, провинция Хэбэй)



Рис. 2.3.11. Акробатический спектакль «Мечта о возвращении
в страну Чжуншань» (2018). Акробатический театр «Тяньюань»
провинции Хэбэй, режиссер Ху Яли



Рис. 2.3.12. Акробатический спектакль «Последний сон Ляо Чжая» (2015).
Акробатическая труппа «Шаньдун», режиссер Шэнь Чэнь



Рис. 2.3.13. Акробатический спектакль «Великий Юй» (2019).
Чунцинская акробатическая труппа, режиссер Тан Жунхуа



Рис. 2.3.14. Акробатический спектакль «Вспоминая Цзяннань» (2019).
Ханчжоуская акробатическая труппа, режиссер Дуань Цзяньпин



Рис. 3.1.1. Номер *гуньбэй* из акробатического спектакля «Тень луны на горе Гуаньшань» (2018). Акробатический театр Цжэцзянского объединения исполнительских искусств, режиссер У Ханпин



Рис. 3.1.2. Номер *яохуа* в исполнении гимнастов Художественного акробатического театра провинции Хунань (2014). Режиссер Чжао Шуану



Рис. 3.1.3. Пластическая акробатика.
Многофигурная композиция «Лестница»

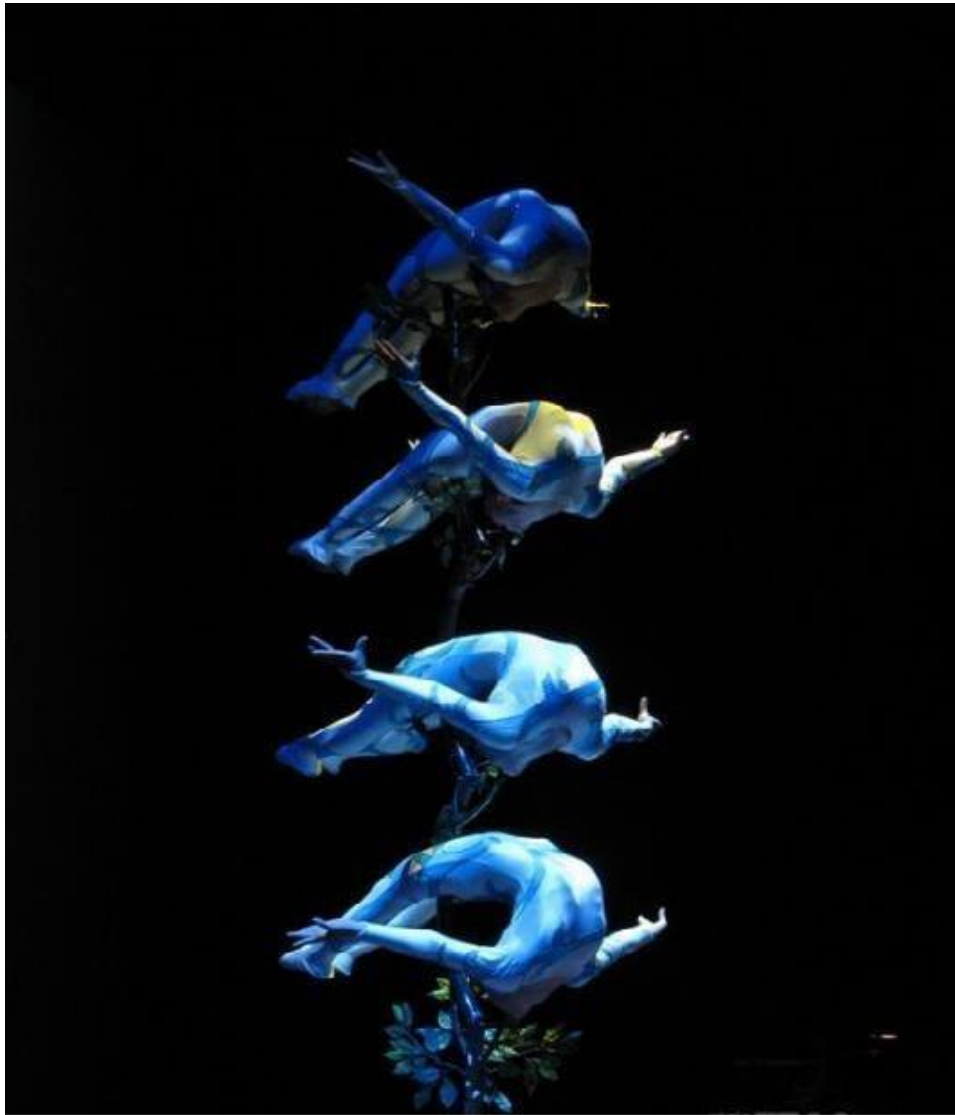


Рис. 3.1.4. Пластическая акробатика.
Многофигурная композиция «Живая башня из “ласточек”»



Рис. 3.1.5. Пластическая акробатика.
Многофигурная композиция «Бумажные узоры для окон *чуанхуа*»



Рис. 3.1.6. Прыжковый акробатический номер «Священная битва»
из акробатического спектакля «Сокровища Земли и Неба» (2014).
Пекинский акробатический театр «Тяньди»,
режиссеры Сунь Лили и Хэ Сяобинь



Рис. 3.1.7. Силовой акробатический номер «Танцующее знамя» из акробатического спектакля «Мечта о возвращении в страну Чжуншань» (2018). Акробатический театр «Тяньюань» провинции Хэбэй, режиссер Ху Яли



Рис. 3.1.8. Силовые трюки на шесте из акробатического шоу «Девятый вал» (2018). Китайская акробатическая труппа, режиссер Чжан Цзиган, художник по реквизиту Ван Цзяньминь



Рис. 3.1.9.
Воздушная акробатика.
Дуэт акробатов
на шелковых полотнах
«Между небом и землей»
(2017). Уханьская
акробатическая труппа



Рис. 3.1.10.
Номера воздушной
акробатики «Высокие
качающиеся подпорки»,
«Мечты поддерживающих
небеса» из акробатического
спектакля «Сокровища Земли
и Неба» (2014). Пекинский
акробатический театр «Тяньди»,
режиссеры Сунь Лили,
Хэ Сяобинь, художник-
постановщик Ван Цзяньминь



Рис. 3.1.11. Акробатический эквилибр в программе «Космическая погоня за мечтой» (2019). Театр акробатических искусств Гуанчжоу, режиссер Ли Чуньянь

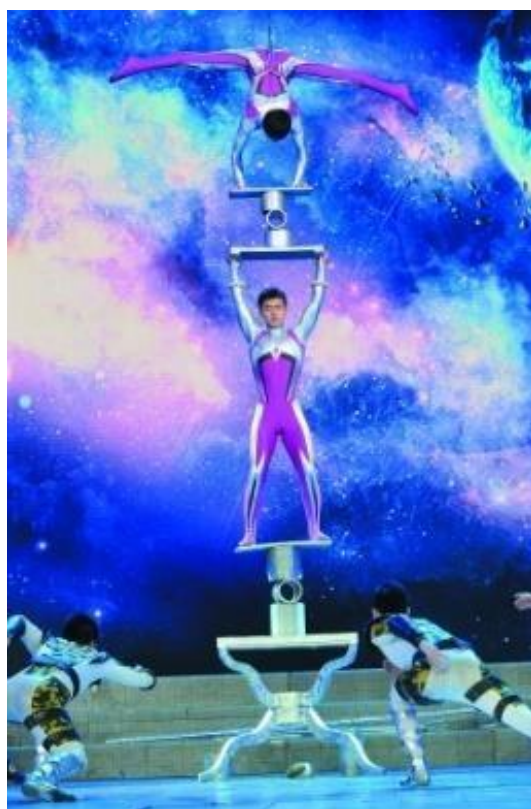


Рис. 3.1.12. Акробатический эквилибр «Качающиеся цилиндры» (2011). Акробатическая труппа Китайской железной дороги, режиссер Ян Сяоян



Рис. 3.1.13. Акробатический эквилибр в программе «Взобравшись высоко, смотреть вдаль» (2015). Акробатический театр Чжэцзянского объединения исполнительских искусств, режиссер У Ханпин



Рис. 3.1.14. Акробатический эквилибр в ростовых костюмах. Акробатический спектакль «Легенда о пробудившемся льве» (2019), режиссер Ху Яли



Рис. 3.1.15. Акробатика с элементами жонглирования в акробатическом шоу «Любовь бумажного зонтика» (2017). Акробатический театр Объединения театрального искусства провинции Чжэцзян, режиссер У Ханпин



Рис. 3.1.16. Акробатика с вращением тарелок на тростях в акробатическом спектакле «Национальный аромат Шелкового пути» (2019). Акробатический театр «Тяньцзяо», режиссер Чжэн Бо



a



б



в



г

Рис. 3.1.17. Коллективная игра в кунчжу «Бойкая хуадань»
из акробатического спектакля «Национальный аромат
Шелкового пути» (2019). Акробатический театр «Тяньцяо»,
режиссеры Чжэн Бо и Сунь Лили



Рис. 3.2.1. Силовая акробатика в историческом акробатическом спектакле «Битва за Шанхай» (2019). Шанхайская акробатическая труппа, режиссер Ли Чуньянь



Рис. 3.2.2. Акробатический эквилибр в историческом акробатическом спектакле «Битва за Шанхай» (2019). Шанхайская акробатическая труппа, режиссер Ли Чуньянь



Рис. 3.2.3. Акробатический эквилибр в историческом акробатическом спектакле «Переправа разведчиков через реку Янцзы» (2017).
Нанкинская акробатическая труппа, режиссер Ли Чуньянь



Рис. 3.2.4. Прыжковая акробатика в историческом акробатическом спектакле «Река Цзиньша» (2017). Художественный акробатический театр Чэнду, режиссер Су Дунмэй



Рис. 3.2.5. Силовая групповая акробатика в фольклорном акробатическом спектакле «Хуа Мулань» (2011). Чунцинская акробатическая труппа, режиссер Ван Яфэй



Рис. 3.2.6. Акробатический антипод с зонтиками в романтическом акробатическом спектакле «Хунъян» (2019). Национальный художественный театр Внутренней Монголии, режиссеры Та На и Хэ Янь Минь



Рис. 3.2.7. Воздушная акробатика в романтической Акробатической драме «Прощай, моя наложница» (2012). Даляньская акробатическая труппа, режиссер Ци Чуньшэн



Рис. 3.2.8. Пластическая акробатика в романтическом акробатическом спектакле «Из-за любви» (2019). Китайская акробатическая труппа, режиссер Чжан Цзиган



Рис. 3.2.9. Декорационный задник в виде изображения головы Гуаньинь в историческом акробатическом спектакле «Радуга Шелкового пути» (2018). Акробатическая труппа Шэньси, режиссер Фу Чжитао



Рис. 3.2.10. Реконструкция культурных реликвий страны Чжуншань в декорационном оформлении исторического акробатического спектакля «Мечта о возвращении в страну Чжуншань» (2018). Акробатический театр «Тяньюань» провинции Хэбэй, режиссер Ху Яли



Рис. 3.2.11. Воспроизведение местных пейзажей региона Цзяннань в сценографии поэтического акробатического спектакля «Дом у моста над текущей рекой» (2016). Чжэцзянский акробатический театр, режиссер Хэ Сяобинь



Рис. 3.2.12. «Сунь Укун на ладони Будды» – метафорическая декорация пролога фантастического акробатического спектакля «Путешествие на Запад» (2011). Акробатический художественный театр Гуанчжоу, режиссеры Чэнь Вэйя и Фу Чжитао



Рис. 3.2.13. Метафорическая декорация паутины действия «Паутинная пещера» фантастического акробатического спектакля «Путешествие на Запад» (2011). Акробатический художественный театр Гуанчжоу, режиссеры Чэнь Вэйя и Фу Чжитао



Рис. 3.2.14. Метафорическая декорация действия «Огненная гора» фантастического акробатического спектакля «Путешествие на Запад» (2011). Акробатический художественный театр Гуанчжоу, режиссеры Чэнь Вэйя и Фу Чжитао



Рис. 3.2.15. Комплексные декорации в историческом акробатическом спектакле «Радуга Шелкового пути» (2018). Объединение исполнительских искусств Шэньси, режиссер Фу Чжитао

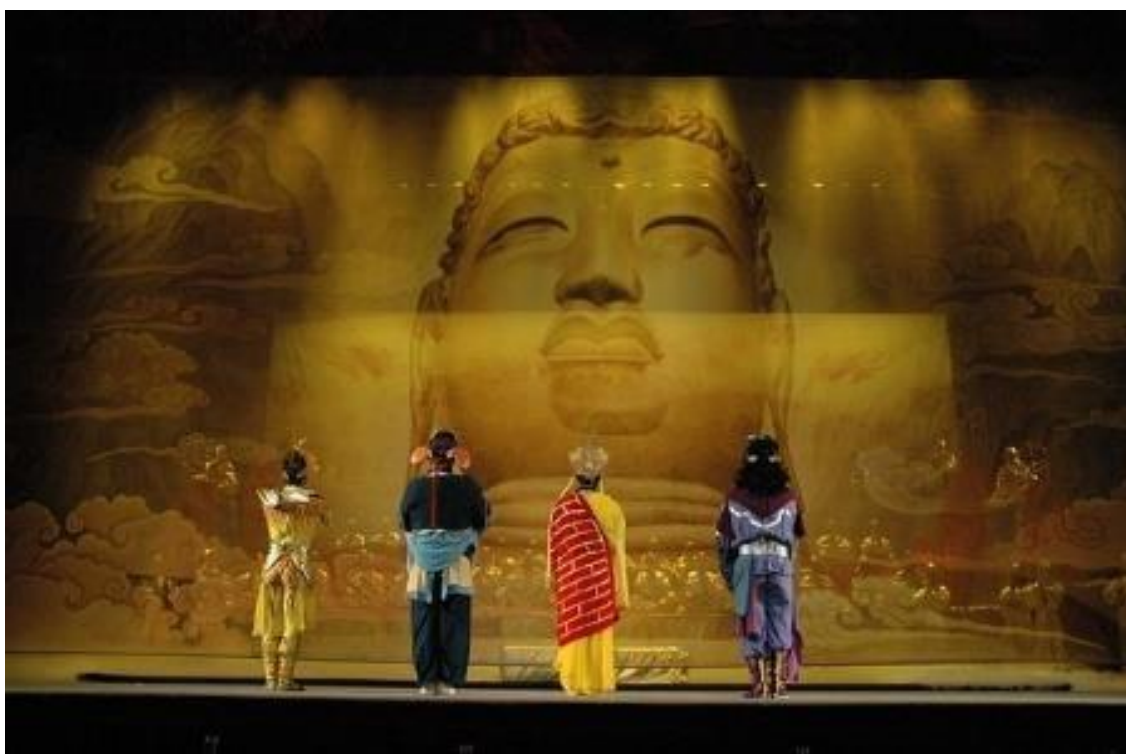


Рис. 3.2.16. Проекционные технологии в акробатическом спектакле «Путешествие на запад» (2011). Акробатический художественный театр Гуанчжоу, режиссеры Чэнь Вэйя и Фу Чжитао



Рис. 3.2.17. Трехмерная голографическая проекция в фантастическом акробатическом спектакле «Световое шоу на воде “Камень дракона”» (2019). Хэнаньский акробатический театр водных представлений «Шуйсю», режиссер Дин Чуньин



Рис. 3.2.18. Освещение в действии «Встреча на зеленом бамбуковом холме» акробатического спектакля «Смеющаяся гордость рек и озер» (2015). Акробатический художественный театр Гуанчжоу, режиссер Шэнь Чэнь

Научное издание

Сун Чао

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЦИРКОВЫХ И ТЕАТРАЛЬНЫХ
СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В КИТАЙСКИХ АКРОБАТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ**

В авторской редакции
Технический редактор Д. А. Исаев
Дизайн обложки Д. А. Исаев

Подписано в печать 05.06.2025. Формат 60×84 ¹/₁₆.

Бумага офисная. Цифровая печать.

Усл. печ. л. 13,83. Уч.-изд. л. 8,41.

Тираж 50 экз. Заказ 918.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.

ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.

Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.