

парными надписями, кессонный потолок с символом тайцзи, красно-золотистое колористическое решение сценического пространства, ажурные решетки на боковых дверях и краю сцены.

Цюаньчжоу была единственной провинцией Китая, которая могла гордиться наличием кукольного театра. Поэтому для развития искусства марионеток и сохранения традиций кукольного театра в Китае государство решило построить новый – Большой – театр. В 2000 г. городскими властями был разработан проект будущего театра; в 2012 г. приступили к его строительству, а в 2015 г. он был введен в эксплуатацию [2, с. 25]. В настоящее время данный театр является лучшим среди немногочисленных кукольных театров в Китае. Создание нового театра с большими постановочными возможностями стимулировало развитие данного вида искусства: появляются новые виды представлений, применяются разнообразные театральные приемы, которые демонстрируют модернизацию и совершенствование национального театрального процесса Китая. Новое здание Большого кукольного театра решено в виде распахнутых парусов, выполненных из красного кирпича. Фасад здания оформлен белокаменной резьбой и статуями марионеток: Чжун Куя (один из главных богов даосского пантеона, охраняющий от несчастья, приносящий богатство, удачу), полководца «хуа-лянь» (мужское амплуа в китайской опере), Сунь Укуна (китайский литературный персонаж, известный по роману Ву Чэнэнь «Путешествие на Запад») и других. Основание здания украшено масштабным барельефом, изображающим сцену из спектакля «Воды горы Цзиньшань» – первого представления, показанного театром марионеток за рубежом в рамках осуществления взаимного обмена между театрами. Заместитель руководителя театральной труппы господин Ся в своем интервью отметил: «Весь Кукольный театр Цюаньчжоу словно корабль, приготовившийся поднять паруса и пуститься в дальнее странствие по мировому океану искусства. Можно сказать, это самый лучший кукольный театр Китая и даже всего мира» [1].

Театр разделен на основное театральное здание (большой и малый залы) и многофункциональный комплекс (помещения для репетиций, офисы). Дворик, окружающий оба здания, служит площадкой для кукольных представлений на воде. Общая площадь большого зала составляет 3000 м² на 475 мест. Сцена 14х9м оформлена в традициях западноевропейской архитектурной практике: прямоугольная форма с небольшим просцениумом; публичное пространство с единым уровнем уклона пола для удобного обзора сцены; деревянные стеновые панели с вмонтированными светодиодными светильниками. Отметим, что в зале применены приемы создания качественной акустики: конусообразное пространство зала, многоуровневый потолок, вертикальные деревянные панели на стенах, мягкая обивка кресел. Данные приемы также обусловлены европейским влиянием. Малый зал вмещает 130 зрителей и предназначен для менее масштабных представлений. Специфическим образом сконструированы кресла в зале: у них складывается спинка, в отличие от более привычных, традиционных для европейцев вариантов, в которых откидывается сидение. Подобная конструкция предоставляет зрителям большой обзор, а артистам – возможность применять публичное пространство для показа представлений. Обращает на себя внимание верхняя часть сцены, за которой скрываются актеры марионеточного театра: она декорирована изображением традиционной китайской архитектуры со скатной крышей, имитирующей керамическую черепицу, и центральной надписью в прямоугольной рамке. В этом проявляется соединение китайских и европейских художественных традиций в визуальном решении данного кукольного театра. Если экстерьер здания демонстрирует доминирование европейских традиций, то в интерьере наблюдается соединение национальных и зарубежных художественных приемов. Наиболее известными представлениями данного театра являются «Лу Цюньи» (2015), «Пламя Гор» (2018), «Колокольчик и Пинккио» (2018), «Песня мамы» (2018), «Бабочка за железным окном» (2018), «Три поросенка» (2019) и др.

Таким образом, в области современной театральной архитектуры Китая важное место занимают здания для кукольных представлений. В современной театральной практике Китая наблюдается взаимодействие национальных и европейских художественных традиций, которое проявляется также и в архитектурно-декоративном решении зданий для кукольных представлений. Закрытый тип театрального сооружения, прямоугольная форма сценического и публичного пространства, равномерный уклон пола в зрительном зале, а также применение ряда приемов создания качественной акустики, все это демонстрирует применение европейской художественной практики для решения китайских театральных зданий для кукольных спектаклей.

Список литературы:

1. Е, Шувен. Реконструкция малого зала театра кукол / Шувен Е // Вечерний Цюаньчжоу. – 2014. – 27 декабря: Электронный ресурс. – Режим доступа: http://szb.qzwb.com/qzwb/html/2014-12/27/content_72421.htm
2. Кукольный театр Цюаньчжоу. Состоялась церемония закладки первого камня театра кукол Цюаньчжоу // Китайская кукольная тень. – Пекин: Издательство «Китайское общество теневого кукольного искусства». 2012. – № 3. – 48 с.
3. Чжэн, Цзе. Кукольный театр – праздник в «Замке» / Цзе Чжэн // Новости китайской культуры. – 2013. – Июль. – С. 3

Anastasia Loyko-Michudo

ТРАКТОВКА ОБРАЗА КУПАЛЫ В БЕЛОРУССКОМ ИСКУССТВЕ

В статье рассматриваются особенности воплощения образа мифологического божества Купалы. Автор анализирует его различные интерпретации в таких видах искусства, как музыка, ткачество и вышивка, вытинанка, графика, живопись Беларуси.

Anastasia Loyko-Michudo

INTERPRETATION OF THE KUPALA IMAGE IN BELARUSIAN ART

The article discusses the embodiment of the mythological deity Kupala image features. The author analyzes his various interpretations in such forms of art as music, weaving and embroidery, vyтинанка, graphics, painting of Belarus.

Наименее изученным образом праздника летнего солнцестояния в Беларуси является образ Купалы. В научной литературе существует несколько гипотез о его происхождении. Так, российский лингвист А. Соболевский утверждал, что Купала являлся языческим божеством, данные о котором отсутствовали в письменных источниках, но сохранились в народной традиции. Отголоски этих верований лучше всего сохранились на Полесье и Могилевщине, где обязательной участницей купальского обрядового комплекса являлась т.н. «дзеўка-Купала» – самая красивая девушка деревни, чей костюм состоял лишь из зелени, цветов и венка. Ее роль заключалась в предсказании будущего [2, с. 750]. Кандидат филологических наук В. Литвинко считает, что Купала – это очеловеченный образ «живого» огня, персонифицированный в женской ипостаси. Ее дочерью является Купалинка [6, с. 116]. Доктор филологических наук А. Лис, указывает на то, что Купала и Купалинка (или Купалка) – это один персонаж обрядового комплекса, образ которого полисемантичен [5, с. 85–87]. Российские писатели Е. Грушко и Ю. Медведев в своем энциклопедическом издании «Словарь славянской

мифологии» пишут, что Купала был почитаемым языческим богом «<...> лета, полевых плодов и летних цветов», причем называют его не Купала, а Купало и описывают его в мужском роде, а не женском [3, с. 174].

Исходя из анализа мнений разных исследователей, мы считаем, что Купала является древней языческой богиней плодородия. Имена Купало, Купалинка или Купалка представляют собой варианты одного имени, различия в котором связаны с региональными и диалектическими особенностями его произношения. Поскольку данный образ встречается только в обрядовом комплексе праздника летнего солнцестояния, мы относим его к уникальным образам.

Отметим, что в текстах народных песен образ Купалы представлен в нескольких значениях. В одних данный образ мифологизирован (наделен необычной внешностью, появляется из неведомых стран, исполняет опекунскую роль по отношению к девушкам). Но чаще всего Купала представляет собой персонификацию божества в обрядовом действии, когда в еероли вступает реальная участница праздника. Возможно, это связано с постепенным отдалением от древнего восприятия праздника летнего солнцестояния: образ Купалы как божества со временем теряет свою актуальность и мифологические черты, используя лишь в театрализованных играх, обрядах и гаданиях праздника летнего солнцестояния.

Оригинальной интерпретацией купальской тематики в целом и образа Купалы в частности является песня «Купалиначка» ВИА «Харлі», работающего в смешанном жанре «поп-диско-фан-рок» (альбом «Родныя мясьціны», 2004 г., автор – лидер группы Е. Чальшев). Мелодия, написанная в минорной тональности (h-moll), начинается квинтовым скачком вверх с последующим нисходящим возвращением к тонике. Постоянное повторение данного мотива наводит на мысль о движении по кругу, т.е. купальскому хороводу. Припев также построен на интонациях куплета, но несколько варьированных, что придает этой части произведения более светлую, легкую окраску. Следует отметить, что, несмотря на название песни, непосредственно упоминание Купалинки присутствует лишь в припеве в строчках «Купалиначка, Купалиначка, Купалинка //, Кліча што да сябе». При этом в произведении можно обнаружить образ девушки, на что указывают слова «Ночкай збірала вяночак //, Цёмнай шукала цябе». Это позволяет нам предположить, что повторяющийся музыкальный мотив может быть интерпретирован как лейтмотив Купалы в образе девушки – участницы праздничного хоровода, т.е. персонификации божества в человеческом облике. В песне несколько раз упоминается образ-атрибут мифологического цветка папоротника.

Данный образ часто использовался в произведениях народного художественного ткачества и вышивки. Сравнивая вышитые рушники и тканые покрывала таких мастериц прошлого века, как А. Покровская (Старое Село Витебского р-на), А. Мацкевич (Переспа Сенненского р-на), Н. Валькович (Лидский район), В. Киеня (Киявичи Копыльского р-на Минской обл.), чьи работы в прошлом веке изучал доктор искусствоведения М. Кацер, можно выделить общие для интерпретации рассматриваемого нами образа черты.



Рисунок 1 – Е. Червонцева. Купалинка (2001)

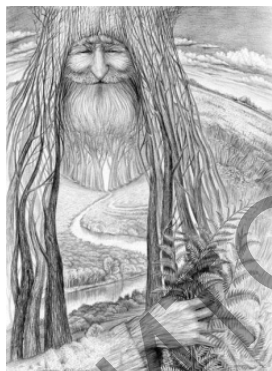


Рисунок 2 – Ю. Подвербный. Купала (2008). Бумага, карандаш

В целом, образ Купалы представлен в виде изображения танцующей женской фигуры, на что указывают повернутые в одну или разные стороны ноги, упирающиеся в бок или согнутые в локтях руки, цепочка фигур, изображенных взявшимися за руки (объединенных в хоровод). Образ Купалы часто сопровождается другими купальскими образами-атрибутами: купальскими травами (с тремя цветами), купальским венком, цветком папоротника. В книге «Белорусский орнамент: Ткачество. Вышивка» М. Кацер приводит фрагменты бесед с некоторыми из вышеупомянутых мастериц, из которых можно сделать вывод, что их работы иллюстрировали собой именно образ танцующих девушек, которым на празднике отводилась роль Купалинки, т.е. не самого божества, а его персонификации [4, с. 91–92].

Вытинанка Е. Червонцевой «Купалинка (июль)» из серии «12 месяцев» (рис. 1) 2001 г. представляет собой изображение молодой женщины в праздничном национальном костюме. В разведенных руках она держит два растения, отличающиеся друг от друга своей формой. Они могут являться как интерпретацией мифологического цветка папоротника, так и купальских трав в целом, которые собирали на празднике в медицинских, магических или обрядовых (для гадания) целях. Предмет, расположенный за ее головой, трактуется нами как венок, являющийся главным атрибутом праздника летнего солнцестояния. Довольно символично и цветовое решение данного полихромного произведения: мастер использует сочетания белого, черного и красного, составляющих классическую триаду в мифопоэтической модели мира белорусов-язычников [1, с. 45]. При этом следует оговорить, что использование данных цветов характерно для всех представителей молодецненской школы вытинанки. Образ Купалы в данном произведении можно рассматривать двояко: с одной стороны – как изображение антропоморфного божества, а с другой – как его персонификацию (ранее оговаривалось, что на празднике Купалу представляла самая красивая девушка). В обоих случаях доминирующий образ мифологического персонажа изображен в окружении образов-атрибутов купальского праздника (купальские травы, венок, цветок папоротника).

В мужской ипостаси Купала представлен на одноименной графической картине Ю. Подвербного (2008). Художник объясняет это своим личным восприятием Купалья: по его словам в художественной литературе часто встречается описание данного праздника под названием Иван Купала (пример – повесть Н. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала»). Следовательно, по мнению Ю. Подвербного, поскольку данный мифологический персонаж носит мужское имя, он должен персонифицироваться в образе мужчины, а не женщины. При этом Купала интерпретируется художником как образ, связанный с природой, поскольку является ее частью (рис. 2). Только морщинистая рука с папоротником и древнее лицо старца указывают на его антропоморфность, в остальном же данный образ биоморфен. Ю. Подвербный не рисует тела мифологического персонажа, его место занимает поля, река и растущие по ее берегам деревья. Купала как будто материализуется из пейзажа, а охватывая своим присутствием всю землю. Данный образ настолько заинтересовал художника, что в 2015 г. Он создает вариант этого произведения в технике акварельной живописи. Использование мягкой колористической гаммы позволяет рассмотреть такую важную деталь, как небольшой красный цветок среди листьев папоротника в руке Купалы, остающуюся практически незаметной в ахроматической работе. Анализируя оба этих

произведения, можно утверждать, что образ Купалы интерпретируется здесь как мифологическое божество языческого праздника, главным атрибутом на котором выступал мифологический цветок папоротника [7].

Итак, Купала является языческой богиней плодородия, образ которой связан с праздником летнего солнцестояния в Беларуси и является уникальным, поскольку не встречается вне данного праздника. С течением времени образ Купалы как божества персонафицируется в образе красивой девушки – участницы обряда. В искусстве Беларуси образ Купалы находит свое воплощение в народной и авторской песне, вышивке и ткачестве, вытинанке, графике и живописи. При этом каждый мастер, композитор или художник по-своему интерпретирует его, наделяя различными чертами, придавая ему значение мифологического божества или же реальной участницы праздника летнего солнцестояния. Практически во всех произведениях образ Купалы представлен в женской ипостаси, исключением являются лишь картины Ю. Подвербного, на которых языческое божество изображено в мужском облике. Чаще всего образ Купалы сопровождает такой образ-атрибут праздника летнего солнцестояния, как цветок папоротника (во всех рассмотренных произведениях), также встречаются образы венка (песня, вышивка, вытинанка) и купальских трав (вышивка и вытинанка). Это позволяет нам утверждать, что воплощение мифологического образа Купалы в различных видах искусства Беларуси имеет общие черты, характерные именно для данного уникального образа праздника летнего солнцестояния.

Список литературы

1. Беларуская міфалогія : Энцыклапед. слоўн. / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с. : іл.
2. Беларускі фальклор : Энцыклапедыя : У 2 т. / рэд.кал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2005–2006. – Т. 1 – 2005. – 768 с. : іл.
3. Грушко, Е. А. Словарь славянской мифологии / Е. А. Грушко, Ю. М. Медведев. – Н. Новгород : Русский купец, Братья славяне, 1995. – 368 с.
4. Кацар, М. С. Беларускі арнамент : Ткацтва. Вышыўка / М. С. Кацар; пер. з рус. мовы, літ. апрац. і навук. рэд. Я. М. Сахуты. – 2-е выд. – Мінск : Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі, 2009. – 224 с. : іл.
5. Ліс, А. С. Беларуская календарна-абрадавая песня ў кантэксце фальклорных традыцый славян / А. С. Ліс. – Мінск : Беларус. навука, 2008. – 296 с.
6. Ліцьвінка, В. Д. Святы і абрады беларусаў / В. Д. Ліцьвінка. – 2-е выд. – Мінск : Беларусь, 1998. – 190 с. : іл.
7. Лойко-Мичудо, А. В. Интерпретация сюжетов и образов купальского праздника в скульптуре и графике Беларуси / А. В. Лойко-Мичудо // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : сб. науч. ст. / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол. : Т. Г. Барановская (гл. ред.) [и др.] : В 2. ч. – Гродно : ГрГУ, 2018. – Ч. 1. – С. 108–114.

Ли Цаньсюй

ИСТОКИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА В КИТАЕ

Li Cansu

ORIGINS OF DRAMA THEATER IN CHINA

В статье речь идёт об истоках драматического театра в Китае. Автор даёт определение понятия «драматический театр», описывает основные периоды становления разговорной драмы в театральном искусстве Китая.

In this article we are talking about the origins of the drama theatre in China. The author defines the concept of «drama theater», describes the main periods of formation of conversational drama in the theatrical art of China.

Сам термин «драма» пришёл к нам из древнегреческого языка и в буквальном переводе обозначает «деяние», «действие». Драма принадлежит одновременно двум видам искусства – литературе и театру. Но особой отличительной чертой является то, что драма предназначается для исполнения на сцене. Текст в ней разбит на действия или явления и представлен в виде реплик персонажей и авторских ремарок. Драма существовала у различных народов с древних времён. Независимо друг от друга каждый народ создавал свои драматические традиции. Такие традиции были и у народов Китая [1].

Традиционная китайская драма относится скорее к музыкальным, чем к разговорным видам искусства, потому что на протяжении всего своего развития она была тесно связана с развитием национальной музыки. Ее составными элементами в равной степени являлись и диалог, и пение, и музыка. Поэтичность китайского языка в представлениях традиционной китайской драмы сочеталась с сюжетами, заимствованными из легенд и исторических хроник. Такие представления носили скорее условный характер, так как время и место действия трактовались достаточно вольно, из декораций часто использовался только задник, а необходимый реквизит зачастую отсутствовал.

Истоки китайской драмы, как и у других народов мира, лежат в ритуальном танце. Но в отличие от других народов мира, в Китае они также связаны с выступлениями придворных шутов.

После падения династии Хань (206 до н.э. 220 н.э.) распространение получает декламация, сопровождаемая пением, танцем и шутовскими репризами, в эпоху Северной династии Ци (550–577 н.э.) появляются первые танцевальные драмы. К I веку до н.э. популярными становятся представления акробатов цзаци (смешанные искусства). Позднее этот вид искусства был назван байси (сто представлений). Он сохранился в пекинской опере и играет важную роль даже в наши дни. С этих пор слово становится общим понятием для любой драмы. Цзинси – это значит «столичная драма» или «пекинская опера».

Другим видом театрального представления, получившего особое развитие в эпоху династии Хань, стал театр марионеток. Пение и танцы в рамках драматического сюжета или без него популярны в эпоху династии Тан (618–906). Затем в 11 в. Появляется новый музыкальный стиль в представлениях чтецов-декламаторов (чжунгундяо), когда в одном произведении используется несколько мелодий различного тона. Это новшество оказало влияние практически на все последующие драматические школы. Наконец, в северном Китае в эпоху династии Юань (1260–1368) впервые расцветает театр в полном значении этого слова – цзаци (смешанная драма) [2].

Кроме диалога, в драме используются музыка, пение, танец и т.д. Но основным повествовательным средством является диалог или монолог актера на сцене без музыкального сопровождения. Текст пьесы или сценарий является первоисточником для постановки драматического спектакля, будь то драма, трагедия или комедия. Для создания сценической версии пьесы необходимы также режиссеры, актеры, художники-декораторы, композиторы, осветители, реквизиторы, костюмеры, рабочие театральных цехов, а также критики и зрители. Китайская драма рождается в ответ на потребности социальных перемен и существует уже сотни лет. За этот долгий период в более чем 100 лет драма в Китае становится более востребованной, а ее формы постепенно диверсифицируются.

В 1906 году под влиянием японской драмы «Новая фракция» японские студенты Цзэн Сяогу и Ли Шу организовали Общество Спринг Лю. В 1907 году они исполнили «Травиату» и «Черных рабов» в Токио, Япония. В том же году Ван Чжуншэн и др.