

3. Ковалева, Р. Фольклорный процесс / Р. Ковалева // Elib.bsu.by [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/1533171/%D0%9A%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B0%20%D0%A0.%20%D0%A4%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%86%D0%B5%D1%81%D1%81%20.pdf>. – Дата доступа : 08.04.2020.
4. Корман, Б. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б. Корман // Страницы истории русской литературы. – М. : Сов. Энциклопедия, 1971. – С. 199.
5. Рагойша, В. Паэтычны слоўнік / В. Рагойша [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://b-ok.org/book/3073023/caa560>. – Дата доступа : 08.04.2020.
6. Тмарченко, Н. Теория литературы / Н. Тмарченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://s.11klasov.ru/8092-teorija-literatury-v-2-t-pod-redakciej-tamarchenko-nd.html>. – Дата доступа : 11.04.2020.

*Дмитрий Беззубенко*

**ЗНАЧЕНИЕ ХОРЕОГРАФИИ  
В ФОРМИРОВАНИИ ОБРАЗА  
ДРАМАТИЧЕСКОГО  
СПЕКТАКЛЯ**

*Автор статьи рассматривает значение хореографии в драматическом спектакле, которая неразрывно связана с содержанием и спецификой драматической постановки. Драматический спектакль XXI в. практически невозможно представить без пластического решения. Именно хореография дает возможность режиссеру связать прошлое и настоящее, усилить эмоциональное составляющее отдельной сцены или всего спектакля в целом.*

*Dmitry Bezzubenko*

**MEANING OF CHOREOGRAPHY  
IN FORMING AN IMAGE  
DRAMA PERFORMANCE**

*The author of the article considers the significance of choreography in a drama performance, which is inextricably linked with the content and specifics of the drama. The dramatic performance of the 21st century is almost impossible to imagine without a plastic solution. It is the choreography that enables the director to connect the past and present, to strengthen the emotional component of a single scene or the whole performance as a whole.*

Для формирования и раскрытия всей глубины образа, а также его художественной структуры, в драматическом спектакле огромное значение уделяется его пластическому воплощению, хореографии. Важно не забывать о том, что такие два понятия как пластика и самостоятельная хореографическая композиция (хореография) в контексте именно драматического спектакля являются тождественными понятиями. Использование хореографии не вместо, а вместе с основными выразительными средствами, которые используются в драматическом спектакле, безусловно, превозносят для зрительского восприятия не только сценическое действие, но и позволяют «увидеть» обнаженное нутро и эмоциональную сферу актера, что способствует раскрытию образа.

Пластика в драматическом спектакле является неотъемлемой частью происходящего на сцене действия. Каждый новый спектакль имеет свои особенности, присущие только ему. Движения, позы, жесты, которые связаны между собой единой стилистической лексикой, в которых прослеживается художественный образ, исполняющийся «живым телом» драматического артиста. Хореография, созданная для спектакля, действие которого происходит в драматическом театре, неразрывно связана с содержанием и спецификой драматической постановки, что коренным образом отличает ее, хореографию, от хореографии оперных и балетных постановок [1].

Говоря о постановке спектакля на сцене драматического театра, которая может быть реализована на начальном этапе без хореографа, нужно отметить, что отсутствие балетмейстера не означает отсутствие хореографических композиций, пластического решения спектакля или отдельных сцен. Связывать это с невозможностью его приглашения не стоит, это, скорее всего, задача режиссера-постановщика, который будет самостоятельно заниматься пластикой актера для нужной эмоции и детального понимания образа, а на определенном этапе в процесс включится хореограф. Это и есть одна из определенных специфик работы, которая свойственна и присуща только созданию драматического спектакля. Желание постановщика, которое заключается в воплощении своей мысли с помощью не только сценического текста, но и с добавлением оригинальной танцевальной лексики или пластики, заставляет актера забирать инициативу на себя, что приводит порой к очень неожиданному раскрытию художественного образа. Постоянно говоря о значении хореографа и хореографии в драматическом спектакле, предлагаю обратить внимание на то, что основная их роль – это дополнение спектакля, в котором была поставлена задача раскрыть художественный замысел и образ словом. Желание «нагрузить» каждое театральное слово телесной рефлексией – это и есть та основная ценность и значимость хореографии в формировании и дальнейшей интерпретации художественного образа в драматическом спектакле.

Подчиненный или неподчиненный разуму организм, отсутствие гармонии между внешним и внутренним состоянием и миром заставляет актера порой думать только телом, через импровизацию, становиться носителем смыслов и образа. Ритмически организованное или не организованное тело порождает неожиданные телесные оси, демонстрируя совершенно нетронутый монолог, имеющий иной смысл и дающий обещание нового [3]. Движение театрального искусства в этом совершенно новом для него «ЗТ»-направлении – текст, тело, танец – дает возможность художнику реализовать самые нелепые и абсурдные идеи, раскрыв истинно и верно образ театрального персонажа, указав направление нужной трактовки образа. Такая тенденция прослеживается на многих театральных площадках мира.

На сегодняшний день значение хореографии в формировании образа драматического спектакля скорее недооценено, нежели преувеличено. Поэтанная или совместная работа балетмейстера и режиссера в драматическом спектакле, возникшая на постоянной основе или на один спектакль, есть не что иное, как одна из идеальных моделей взаимоотношения при создании художественного произведения, открывающая новые возможности драматического театра, обогащающая традиционный язык драматической сцены и формирующая новые средства художественной выразительности. Довольно часто

в последнее время мы можем наблюдать за тем, что драматическим спектаклям разных режиссеров присуща новая динамика. Точное пластическое и хореографическое решение драматической постановки – это новый вектор, который определяется танцем, позволяя искусству в целом, а в частности театральному, глобализировать и выносить на суд зрителей и критиков все те же современные, актуальные, философские и концептуальные проблемы, но интерпретировать их более внятными и доступным языком, выстраивая параллели, объединяя слово, действие, драму и движение в единое художественное целое.

#### Список литературы:

1. Кристерсон, Х. Танец в спектакле драматического театра / Х. Кристерсон. – Ленинград : Искусство, 1957. – 150 с.
2. Попов, А. Художественная целостность спектакля / А. Попов. – Москва : Б. и., 1959. – 259 с.
3. Хлопова, В. Американский танец XX века : зачем Терпсихора надела кроссовки / В. Хлопова // Театр. – 2015. – № 20. – С. 73.

*Хао Цянь*

#### **КОНСТРУКТИВНО-ДЕКОРАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННЫХ КУКОЛЬНЫХ ТЕАТРОВ КИТАЯ**

*Hao Zhian*

#### **DESIGN AND DECORATIVE FEATURES OF CHINA'S TRADITIONAL PUPPET THEATERS**

*В статье рассматривается конструкция и дизайн кукольных театров Древнего Китая. Автор анализирует также уникальный кукольный театр на воде.*

*The article discusses the construction and design of puppet theaters in ancient China. The author analyzes the unique water puppet theater too.*

Кукольный театр Китая с использованием деревянных фигурок («муоу») имеет длительную историю развития. Сами куклы – «муоу» – происходят от резных фигурок людей, которые использовались в древности в качестве погребального инвентаря. Поэтому последующие театральные представления с применением таких кукол называются «муоуси».

Более чем 1700 лет назад, в период Троецарствия (220–280 гг.) в юаньской драме («цацзюй») стали применять деревянные фигурки для инсценировок легенд, военных действий и преданий. Постепенно сформировались определенные виды муоу, имеющие высокую художественную ценность: куклы-марионетки, управляемые палками и железными спицами, подвесные куклы-марионетки, надеваемые на руку куклы, куклы на воде и др.

По мере развития кукольного театра сцены для их показа претерпевали изменения, усложняясь в конструкции и увеличиваясь в размере. Подвесные марионетки являются традиционными куклами китайской народности хань. Управление ими осуществлялось при помощи веревок. Поэтому для представлений с этими куклами изготавливались театральные шатры из бамбуковых жердочек. В своей конструкции они могли иметь десять, восемнадцать или двадцать четыре таких жердочки [1, с. 59–83]. Сначала кукольные театральные шатры представляли собой каркас с восьмью бамбуковыми жердочками с четырех сторон. Затем в противоположных углах установили еще по две жердочки и повесили занавес. Кукольная сцена с восемнадцатью жердочками представляла собой конструкцию с шестью колоннами. Кроме основных жердочек на сцене подвешивались две короткие бамбуковые трости: одна – для кукол, вторая – для гонга. Такая кукольная сцена была самым распространенным вариантом в течение долгого времени. Кукольная сцена с четырнадцатью бамбуковыми жердочками была распространена на юге Китая.

Деревянные куклы, которые управляются при помощи железных спиц, называются «тесянь муоу». Они получили наибольшее распространение в провинции Гуандун. На представлениях также использовались куклы, которыми управляли при помощи железной проволоки. В самом начале своего развития (до XIX века) театральная сцена для таких кукол была небольшого размера, а кукловод сидел рядом и управлял марионетками. По мере развития кукольного театра, кукловоды меняли свое местоположение и управляли куклами стоя. Соответственно, увеличилась высота кукольных подмостков (около метра над землей). Во время представления в центре кукольной театральной сцены вывешивалась бамбуковая штора или узорная занавеска, которая закрывала артиста. С двух сторон сцены устанавливалась ширма, которая образовывала пространство для игры кукол. В верхней части сцены вывешивалась доска с названием театральной труппы.

Деревянные куклы-марионетки, управляемые палками, были полыми внутри. У кукол открывались глаза и рот, а к нижней части шеи присоединялась деревянная или бамбуковая жердь. Кукловод управлял куклой при помощи двух рычагов.

Театральная сцена для таких кукол также была разделена на две части: зону кукол и зону кукловода. Поскольку для показа представлений данные куклы поднимались достаточно высоко, сцена строилась в виде терема. В нижней части сцены располагался занавес для отделения активного пространства кукловода, верхняя часть была плотно закрыта тканью и формировала пространство для игры кукол.

Куклы на руку «будай муоу», известные также под названием «чжанчжун муоу», управлялись непосредственно рукой кукловода, который мог обеспечить ритмичность и силу движения кукол. Для подобных представлений применяли совершенно разные кукольные сцены – на одного человека, на несколько человек, многоэтажные и др. Кукольные сцены на одного человека обычно представляли собой маленькие деревянные сцены, которые поддерживались деревянными опорами и закрывались занавесом, где находился кукловод.

Кукольные сцены на несколько кукловодов строились высотой 130 см и глубиной 100 см. Кукловод находился в замкнутом пространстве и поднимал куклу вверх для показа представления. Многоэтажные театры-шатры (типичное китайское архитектурное сооружение с колоннами и верхними воротами) имели в своей верхней части конструкцию в виде беседки. Многоэтажные сцены делились на простые и сложные сцены. В конструкции простых сцен использовались бамбуковые жерди и подпорки для навеса, которые покрывались парусиновой тканью.