

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КИТАЙСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО И ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА В ПЕРИОД с 907 по 1911 гг.

В позднефеодальный период истории Китая (907–1911 гг.), значительно замедлились темпы развития хореографического и циркового искусства, что было связано с интенсивным развитием нового вида художественного творчества – театра. Поэтому, процветавшие в Танскую эпоху (618–907 гг.) в придворном искусстве танец и акробатика, постепенно утратили свою популярность как самостоятельные виды творчества. В истории художественной культуры Китая хореографическое и цирковое искусство развивались автономно очень небольшой отрезок времени – менее двухсот лет. Как нам представляется,

тяготение к синтетизму как нельзя более полно отражает особенности Восточного восприятия мира, для которого главным является создание наиболее полной художественной модели мироздания, что невозможно ни в каких других формах, нежели синтетические. Эту тенденцию, сохранявшую свою актуальность в течение всего развития художественной культуры, отмечали многие исследователи Восточного искусства. Так, к китайской художественной культуре вполне применим вывод, сделанный М. Котовской в отношении искусства Индии. Исследователь писала, что художественный синтез в Индии «...не сводится к структурной общности различных видов искусства, обнимая, по существу, все аспекты творчества и определяя тем самым многосложную суть процесса создания художественного образа, синтетичного по своей природе. В отличие от обычного синтеза, если можно так выразиться, «концертного типа», в ходе которого одно художественное явление и выразительные средства как бы чередуются друг с другом, в искусстве индийского традиционного театра синтез носит симультанный характер: все художественные средства, все компоненты синтеза сливаются воедино и в одновременном акте творчества создают целостный художественный образ» [3, с. 79].

Процесс взаимодействия хореографического и циркового искусства продолжался в народной среде. Начиная с эпохи Сун, широкое распространение в китайских городах получили «цзочан» – легкие постройки (наподобие балаганов), в которых выступали артисты самых разных жанров [1, с. 90]. Термин «цзочан» как и современный термин «цирк» имел двойное толкование: «дать представление» и «сделать, устроить место для представления». То есть под словом «цзочан» понимали и само представление, зрелище и место, где оно демонстрируется.

Цзочан представлял собой сооружение из досок (иногда укрепленное камнем), куда зрители попадали, внося определенную плату. На уровне земли устраивалась сцена, которая отгораживалась от зрителей гнутыми перилами. За перилами были лавки, установленные на нескольких ярусах. Часть зрителей стояла. Публика в цзочан имела возможность свободно переходить от одной сцены к другой. Поэтому, зайдя в эту постройку, зритель мог увидеть цирковые номера, танцы, небольшие театральные постановки, послушать музыку. Интересно, что если хозяин заведения получал прибыль за счет входной платы, но артисты гарантированного гонорара не имели. Просто был заведен обычай чтобы после каждого исполненного номера, зрители кидали артистам мелкую монету («лин да цянь»). Разные искусства сосуществовали в атмосфере достаточно жесткой конкуренции за внимание зрителя. Утилитарные обстоятельства выступлений артистов детерминировали процесс «миниатюризации» номеров и их особый лаконизм. Как правило, в цзочан не были предусмотрены условия для использования декораций и участия большого числа исполнителей в каждом номере (как это было в прежние эпохи в придворном искусстве). Эти обстоятельства требовали применения приемов быстрой трансформации из образа в образ, с использованием лишь деталей костюма и реквизита, других лаконичных средств сценографии. Если представления придворного искусства были развернутыми, длились по нескольку часов, то в цзочан демонстрируемые произведения должны были быть краткими и броскими: иначе исполнители теряли бы внимание публики, стремящейся к разнообразию впечатлений.

Перемещение культурного центра страны из Кайфына в Ханчжоу (в связи с падением династии Северная Сун и воцарением династии Южная Сун), вызвало и активное строительство цзочан в новой столице. В Ханчжоу было построено семнадцать крупных цзочан [2, с. 84]. В каждой из этих построек представления могли идти одновременно на нескольких сценах. Самой большой была постройка, носившая название «Северные площадки», в которой было тринадцать сцен.

Если в столице и в крупных городах актеры могли показывать свои представления в специально построенных помещениях, то скитаясь по деревням разных провинций огромной страны, они сами готовили сооружение для показа своего искусства. Эти совсем небольшие цзочан строились таким образом: на бамбуковые палки, укрепленные по кругу, натягивали ткань, по бокам закрепляли циновки. Размер круга определялся в соответствии с предполагаемым количеством зрителей. В середине помещения отгораживалась площадка для выступления, а для зрителей устанавливали скамейки. Следует отметить, что в Европе аналогичные сооружения для демонстрации развлекательных представлений – балаганы и цирки-шапито появились значительно позже, в конце XVIII века.

Бесперебойное функционирование цзочан могло осуществляться при условии наличия достаточно большого количества артистов. В Ханчжоу в эпоху династии Южная Сун появились творческие сообщества,

объединявшие артистов разных жанров, носивших наименование «лу ци жэнь» – «люди, бродящие по дорогам» Эти объединения работали по типу цеховых и назывались «фэй лю шэ» – «общество ярких одеяний» [2, с. 90]. Артисты, которые входили в эти объединения делали многое для сохранения старых номеров и создания новых. Каждые полгода они устраивали праздники общества, где показывали друг другу и зрителям свои лучшие произведения. Можно говорить, что эти праздники в некотором роде были прообразами современных фестивалей искусств. Важно отметить, что в эти времена танцовщики и цирковые артисты постоянно учились, заимствовали лучшие достижения друг друга, поскольку они трудились рядом.

В связи с тем, что хореографическое и цирковое искусство более не поддерживалось правящими классами, они несколько замедлили темпы своего развития. В народной среде танцы сохранились лишь как бытовые жанры. Так как исполнение хореографических номеров не приносило серьезного дохода (зрителей танец удивлял не сильно), то они постепенно стали занимать весьма незначительное место в представлениях бродячих трупп, сосредоточивших свое внимание на подготовке цирковых номеров. Танцевальные номера выполняли функцию заполнения пауз между цирковыми номерами. Тяжелые условия труда артистов сказались на художественном уровне представлений, который несколько понизился. Вместе с тем, бродячие труппы вынуждены были осваивать все новые номера, что привело к значительному расширению жанрового разнообразия представлений. Уже в эпоху династии Сун, в летописях упоминалось о более чем ста разновидностях акробатических номеров, о жонглировании бутылками, пиалами, перебрасывании дьябло и флажками, о номерах канатоходцев и т.п. [4, с. 128].

Отметим, что сходность сценических условий для демонстрации хореографических и цирковых произведений, многовековые традиции взаимодействия двух видов искусства во многом определили национальную специфику каждого из видов искусства. Поскольку и танцевальные, и цирковые номера демонстрировались, чаще всего, в условиях кругового обзора зрителями (т.е. зрители сидели со всех сторон от сцены), то огромное внимание уделялось скульптурности всех поз и движений. Поза, движение или трюк должны были восприниматься одинаково четко из любой точки, в которой бы не находился зритель. По этой же причине одним из наиболее распространенных постановочных приемов стал прием «поворот изображения». Чаще всего применялись симметричные композиционные построения. Так как артисты не могли «отвернуться», «спрятаться» от зрителя ни в один момент исполнения номера, то в актерском отношении они не должны были «выпадать» из образа ни на секунду. Поэтому китайским исполнителям была свойственна богатая мимика, филигранность жестов и т.п. У танцовщиков, кроме прочего, выработалась традиция качественного исполнения связующих движений и переходов между рисунками, а у исполнителей цирковых номеров – незаметности, аккуратности не только в исполнении трюков, но и в фазах «подхода» и «отхода» от трюка, причем чаще всего «подход» и «отход» от трюка представлял собой небольшую танцевальную комбинацию. Помимо прочего, влияние цирка проявилось в многообразии хореографических номеров с различными аксессуарами.

Позднее эти «производственные» условия отпали (сценическая площадка в китайском театре постепенно трансформировалась из круговой во фронтальную), однако исторически выработанные в китайской хореографии и цирке приемы исполнительства укоренились и обратились в эстетические признаки национального искусства.

#### **Список литературы:**

1. Дун, Синзю. Китайская танцевальная история. Династии Сун и Юань / Сицзю Дун. – Пекин : Культура и искусство, 1984. – 145 с.
2. Дабин, Е. Исторический обзор развития китайских «увеселительных представлений» / Е. Дабин. – Чжэцзян : Чжэцзянское народное изд-во, 1985. – 169 с.
3. Котовская, М.П. Синтез искусств: зрелищные искусства Индии / М.П. Котовская. – М. : Наука, 1982. – 255 с.
4. Чжао, Вэйпин. Исторический обзор развития жанров «увеселительных представлений» в Китае / Вэйпин Чжао // Китайская консерватория. – 2006. – № 1. – С. 126–129.