

Если в целом буддийский духовный танец – это выраженная пластически гармония тела, ума и речи, то ламаистские мистерии, как образец более универсального смысла и особой интуитивности, – это усмирение и очищение пространства посредством единства ментально-телесно-чувственно-речевых средств. Поэтому для демонстрации «Цям» важнейшее значение имеют несколько факторов: а) цель исполнения; б) место показа; в) особенности исполнителей; г) характер и качество всего представления. Исходя из этих факторов, которые выступают в качестве важнейших требований, складывается суть «Цям». В результате вся ритуальная мистерия превращается в искусство.

В былые времена практика «Цям» была распространена в Тибете. Сегодня же это уникальное действо также существует и в культуре Королевства Бутан, которая до сих пор практически не испытала на себе влияния современных цивилизаций, в Монголии и индийских провинциях Ладакх и Занскар. Стоит отметить, что в настоящее время «Цям» очень популярен, как среди местных жителей, так и среди туристов. При этом данный факт практически не сказывается ни на содержании, ни на выразительных средствах этого ритуально-мистического действа.

Однако существуют потенциальные угрозы для «Цям», которые проявляются в сокращении числа монахов (ведь только они имеют право исполнять эту мистерию) и в уменьшении численности коренного населения отдельных регионов Гималаи. Поэтому многие современные ученые и хореографы полагают, что «Цям» может исчезнуть через несколько десятков лет.

Таким образом, «Цям» представляет собой уникальное ритуально-мистическое действо, которое посредством танцевально-пластических средств выразительности демонстрирует глубокое содержание – избавление мира от зла. Обладая четкой структурой, сложившимися в течение многих веков строгими правилами исполнения (цель, время и место исполнения, танцовщики, хореография, костюмы, грим, бутафория, «спецэффекты»), «Цям» является ярким образцом сохранения и почитания национальных традиций в рамках почитания буддизма.

Список литературы:

1. Авдеев, А. Происхождение театра. Элементы театра в первобытном строе / А. Авдеев. – М.: Искусство, 1959. – 266 с.
2. Владимирцов, В. Тибетские театрализованные представления / В. Владимирцов // Восток. – 1923. – № 3. – С. 99–103.
3. Найдакова, В. Буддийская мистерия Цам в Бурятии / В. Найдакова. – Улан-Удэ: Бурят. инт. обществ. наук СО РАН, 1997. – 39 с. : ил.
4. Рей, Р. Нерушимые истины / Р. Рей / пер. с англ. О. Максименко. – М.: ООО «Астрель», 2004. – 511 с.
5. Сундуй, Д. Хореографическая пластика в буддийско-ламаистских мистериях цам / Д. Сундуй // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам XI междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: Изд. «СибАК», 2014. – № 9 (40). – С. 62–72.

Дмитрий Косьяненко

ГРИМ В СОЗДАНИИ СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ ТЕАТРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И РЕНЕССАНСА

Dmitry Kosyanenko

MAKEUP IN CREATING SUPERNATURAL STAGE IMAGES OF MEDIEVAL AND RENAISSANCE THEATER

Автор статьи рассматривает характерные особенности грима в театрализованных представлениях, а также народной смеховой культуре Средних веков и Ренессанса. Выявлены основные технологии и материалы гриммерного оформления актеров в создании театрализованных культово-обрядовых и сценических персонажей.

The author of this article examines the characteristic features of makeup in folk laughter culture and theatrical performances of the Middle ages and Renaissance. The author identifies the main technologies and materials for dressing up actors in the creation of theatrical cult-ritual and stage characters.

Искусство грима, продолжая традиции античного театра, активно развивалось в праздничной жизни Средних веков и Ренессанса. В крестьянских праздниках и народной смеховой культуре города гриммерное оформление посредством пластического и живописного приемов способствовало перевоплощению человека в сверхъестественное (зооморфное или антропоморфное) существо. Процесс ряженья в полужыческих ритуалах данных эпох вызван сакральным отношением к некоторым животным, непосредственно связанным с культурами умирающих и воскрешающих богов плодородия.

Наследуя традиции античного театра, актеры эпохи Средних веков совершенствуют пластический грим, создавая многоликие выразительные зооморфные личины. Эволюционный процесс сопровождался открытием и применением новых материалов в живописном и скульптурно-объемном приеме гриммерного оформления. Сажа (аморфный углерод) является одним из уникальных материалов, используемых в живописном гриме [3, с. 19]. Выпачканное сажей лицо актера было обозримо с любых дистанций, выделяясь выразительностью, контрастностью изображения. Данный визуальный эффект вызван высоким светопоглощением углерода (95–98%) дневного и искусственного света, теплого и холодного [2]. Сильная контрастность рисунка на лице актера зрительно разрушала контуры головы, лица, создавая абстрагированный образ.

Обсыпание головы и лица актера мукой являлось довольно частым приемом живописного грима в средневековом театре [3, с. 19]. В отличие от сажи, мука отражала дневной свет, оставаясь белой лишь при дневном освещении. Спектакль при свечах способствовал изменению сценического гриммерного оформления в теплый тон. Изначально муку для живописного грима использовали крестьяне в религиозных театрализованных шествиях. В связи с ростом городов и возникновением новых театральных жанров (мистерии, моралите, фарс, карнавал) живописный прием посыпания мукой становится довольно популярным и часто используется в гриммерном оформлении актера. Картина Питера Брейгеля Старшего «Битва Масленицы и Поста» (1559) отображает театрализованное карнавальное представление, проводимое в нидерландских городах со Средневековья. В нижней части картины (слева) изображен актер-потешник в «треуголке» с выбеленным мукой лицом.

В левой руке он держит решетку для жарки, в правой – нож. Рядом изображен актер-забавник, ряженный в одежду скомороха, воплощающий образ расплывшей кумушки в белом чепце. Грамерное оформление участника театрализованного представления демонстрирует применение живописной техники грима с использованием муки (рис. 1).



Рисунок 1 – П. Брейгель Старший. Битва Масленицы и Поста, фрагмент (1559). Вена



Рисунок 2 – Звериние маски «отец» и «сын» (1539). Нюрнберг



Рисунок 3 – П. Брейгель Старший. Сладострастие = Luxuria. Серия «Пороки» (1557)



Рисунок 4 – Адская часть. Миниатюра рукописи Я. Роуфа «Игра в винограднике» (1539). Городская библиотека Вадмана, Санкт-Галлен

Пластический грим активно использовался для создания сценических объемных личин, разделяющихся по изображению зооморфных и антропоморфных персонажей. Применение новых материалов из меха, кожи, дерева, бересты в скульптурно-объемном гриме позволяло создавать сценические маски, закрывающие не только лицо актера, но и всю голову.

Среди обилия зооморфных личин, используемых для гримировки актеров в театрализованных представлениях, часто встречаются маски рогатых животных. Пластика быка выделяется изготовлением длинной конусообразной морды с массивным лобным участком головы, на котором закреплялись согнутые рога. Вероятнее всего, объемная маска имела каркасное строение, обтянутое эластичной кожей животного или холстом. В народных масленичных гуляниях нюрнбергских мясников перевоплощение ряженных в маску быка выражало непосредственную роль причастности его к магии плодородия [1, с. 35]. Демонстрация представления, связанного с убийством и воскрешением, являлось сценарием карнавальная игры. Во Франции центральной фигурой карнавального шествия был актер, ряженный в маску быка [1, с. 35]. Венгерские крестьяне в эпоху Средних веков проводили театрализованные представления, сопровождаемые облачением одного из участников в шкуру и маску быка с рогами, который завершал церемонию, нанося последний удар цепью при молотбе [4, с. 172].

Маска козла (козы), ассоциировавшаяся в Античности с Дионисом-Вакхом, перевоплощается в Средних веках в демона плодородия, способного оказать влияние на богатый урожай и приплод. Изначально личина козла применялась в языческих крестьянских обрядах. Рождественские и масленичные театрализованные шествия не обходились без ряженья одного из участников в шкуру и маску козы. Празднества сопровождалось плясками и песнями «календами», несущими магический смысл.

В средневековых представлениях и игрищах облаченный в образ козы актер участвовал в эпизоде внезапной смерти и оживления, ассоциируя гибель и возрождение духа хлеба. Согласно маргиналиям XIII–XIV вв., личины оленя были особо популярны в театрализованных представлениях Средневековья. Ряженные в оленей актеры составляли свиту плясунам и жонглерам, разыгрывая сцены под аккомпанемент волынки, флейты, барабана [8, с. 218, 219]. Иногда строение маски оленя помимо, ветвистых рогов, содержало подвижную нижнюю челюсть. Согласно записям церковного собора в Осере (Франция, 573 г.), «...рядиться в оленей на 1 января строго возбраняется» [9, с. 309, 310]. Пластичные маски с изображением оленя обрели популярность у немцев, австрийцев, поляков, румын. Сохранились упоминания о театрализованных представлениях в Рейнской области накануне Масленицы, в которых ведущий участник облачался в маску оленя с рогами и костюм, имитирующий данное животное [6, с. 34].

Видимо, ввиду большого объема деталей из коры, бересты личина имела каркасный вид строения. Не исключается вероятность изготовления каркаса путем плетения из тонких веток дерева, тростника. Трудоемкость процесса скульптурно-объемной гримировки усугубляется анатомией черепа животного, имеющего вытянутую морду. Пластическое изготовление личины животного для гримировки актера занимало больше времени, чем маска человека. Пластическую деталь, имитирующую рога животного, потешники могли сконструировать из веток любого листового дерева, композиционно укоротив по длине и вмонтировав в каркас.

Пластический грим в создании масок демонов демонстрирует бесконечное многообразие созданных типажей средневекового театра. Следует отметить, что гримерное оформление личины демона в романском искусстве выделяется зловещими, мрачными персонажами. В эпоху готики характерной изобразительной чертой пластики является комизм, буффонада, фарс. Сохранившиеся рисунки, гравюры, картины представляют наглядный материал гримерного оформления актеров, воплощающий образ демонов в театрализованных представлениях средневековья. Один из рисунков «Книги Шембарта» (Нюрнберг, 1539) изображает семейную пару демонов, гримированных пластическими масками козла с торчащими рогами и вытянутыми в сторону длинными ушами (рис. 2). Вместо морды козла изображен клюв птицы, окрашенный в темный цвет. В оформлении масок существенную роль сыграл живописный прием. Тонированные в зеленый цвет личины символизировали верховного демона и его свиту. Пластический грим закрывал лицо, височную и лобную части головы. Для обретения динамичности актера на сцене личина закреплялась веревками на затылке.

Изобразительные источники подтверждают существование сформировавшихся сценических образов пластического грима демона в средневековом театре. Рисунок П. Брейгеля Старшего «Сладострастие» из серии «Пороки» («Luxuria», 1557 г.,

Брюссель, Королевская библиотека) изображает карнавальное шествие с участием демонов (рис. 3). Пластика головы демона, осыпающего ударами розог епископа, идентична маске птицеголового демона с рисунка «Книги Шембарта».

Необычные театрализованные представления мистерии «Игра в винограднике» (1539) при дворе кафедрального собора в Цюрихе поставил швейцарский драматург Якоб Роуф. Зрителю представили ад в виде гигантского чудовища Левиафана, из пасти которого появлялись загримированные под демонов комедианты [5, с. 103]. Рукопись 1539 г. содержит сведения о гримерном оформлении актеров, облаченных в страшные маски с пластическими змеевидными отростками и вздыбленными прядями волос. Характерной пластикой грима являются высунутые жало, видные длинные языки и застывшая злорадная ухмылка [7, с. 351, 352]. Уникальность скульптурно-объемного грима заключалась в подвижности челюстей и клювов птицеподобных демонов, создающих громкий стук при ударе друг о друга (рис. 4).

Выразительные образы демонических существ, созданные пластическим приемом грима в театральном искусстве Средних веков и Ренессанса, являлись и комичными, и ужасными одновременно. Сценические типажи демонов являлись религиозной пропагандой церкви, напоминающей людям об ужасе загробного мира, сковывали сознание и разум народа трактовкой библейских сюжетов.

В отличие от античного театра, пластический прием грима Средних веков не акцентировал внимание зрителя на мимике в изображении антропоморфных типажей. Примитивная пластика в виде лицевых накладок из кожи, бересты, дерева, текстиля способствовала созданию абстрагированных персонажей обрядовых игр. Скульптурно-объемное изображение в гримерном оформлении надбровных дуг, скуловой, верхней и нижней челюсти, глазных впадин, носа присутствовало схематично либо отсутствовало вообще. Грим человекоподобных ангелов в фарсовых представлениях, карнавальных шествиях (XV–XVI вв.) ограничивался живописным приемом посыпания мукой, нанесения румян на щеки. Парики, созданные из пакли и конопляных волокон, подвергались живописной покраске, сочетаясь в одном тоне с лицом актера [3, с. 19]. Живописный грим превалялся в создании горячо любимых народом человекоподобных сценических образах шута и беса. В изображении демонических существ градация цветового зеленого тона в живописном гриме определяла принадлежность сценических образов к представителям ада.

Гримеры, тяготеющие к народной смеховой культуре Средних веков и Ренессанса, владели технологией пластического грима, позволяющей произвести изменения внешности актера непосредственно на лице. Основным элементом скульптурно-объемного приема грима в создании сценических образов оставалась мобильная лицевая накладка или объемная шлемовидная каркасная маска.

Список литературы:

1. Календарные обычаи и обряды в странах Зарубежной Европы. Конец XIX – начало XX в. Весенние праздники / под ред. С. Токарева. – М.: Наука, 1977. – 358 с.: ил.
2. Классификация пигментов // Xstud.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://xstud.ru/169111/osnovy_poligraficheskogo_proizvodstva/klassifikatsiya_pigmentov. – Дата доступа: 13.03.2020.
3. Сыромятникова, И. Искусство грима и макияжа / И. Сыромятникова. – М.: Изд. дом «РИПОЛ классик», 2005. – 272 с.
4. Фрээр, Дж. Золотая ветвь / Дж. Фрээр. М.: Атеист, 1928. – Вып. 3. – С. 172.
5. Borchardt, H. Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance / H. Borchardt. – Leipzig: J. Weder, 1935. – Abb. 18. – P. 103.
6. Budwin, M. The Origin of the German Carnival Comedy / M. Budwin. – New York: Stechert, 1920. – P. 34.
7. Gauvin, C. Un cycle du theatre religieux anglais du Moyen age / C. Gauvin. – Paris: Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille, 1973. – P. 351, 352.
8. Rlckert, E. Chaucer's World / E. Rlckert. – New York: Columbia Univ. Press, 1948. – P. 218, 219.
9. Verdon, I. Fetes et divertissements en Occident durant le haut Moyen fige / I. Verdon // Journal of Mediaeval History. – Amsterdam. – 1979. – V. 5, N 4. – P. 303–316.

Dэн Цзяоюэ

СПЕЦИФИКА ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ПРАЗДНИКОВ КИТАЯ (на примере музыкально-танцевального оформления праздника Цинмин)

Deng Jiaoyue

THE SPECIFICS OF THE THEATRICALIZATION OF CHINESE HOLIDAYS (on the example of musical and dance decoration of the Qingming festival)

Цель данной статьи – выявление специфических особенностей праздничной театральной культуры Китая на примере музыкально-танцевального оформления праздника Цинмин, широко известного в различных вариантах.

The purpose of this article is – revealing the specific features of the festive theatrical culture of China on the example of Qingming musical and dance design, widely known in various versions.

В Китае много праздников, среди которых – всенародные, которые отмечает вся страна, а также местные. В сентябре 1999 г. Правительство КНР издало указ «О национальных праздниках и днях памяти», которым эти дни объявлялись нерабочими [1, с. 13]. После нескольких изменений в документе, начиная с 2008 г., было определено 7 государственных праздников (Новый год, Праздник весны, Праздник Цинмин, Праздник труда, Праздник «двойной пятёрки», Праздник середины осени, государственный праздник Китая). В Указе также упомянуты международные праздники. Таким образом, сформировались три основных группы официальных праздников: всеобщие, локальные, для этнических меньшинств (таб. 1).