

Министерство культуры Республики Беларусь

Белорусский государственный университет
культуры и искусств

Ло Чаопэн

**ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРА ТЕНЕЙ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ
КИТАЯ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ**

Минск
БГУКИ
2024

УДК 792.96(510+4)
ББК 85.337.6(5Кит)
Л 68

Рецензенты:

В. Н. Ярмолинская, доктор искусствоведения, доцент, заведующий
отделом театрального искусства государственного научного
учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка
и литературы Национальной академии наук Беларуси»;

В. А. Трепенюк, кандидат искусствоведения, доцент кафедры
режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»

Научный редактор

Е. Н. Шаройко, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий
кафедрой 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 05.03.2024 г.)*

Ло Чаопэн

Л68

Эволюция театра теней в художественной культуре Китая и Западной Европы / Ло Чаопэн ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2024. – 226 с.

ISBN 978-985-522-362-8.

Монография посвящена исследованию эволюции театра теней в художественной культуре Китая и Западной Европы в широком историческом контексте. Отражены разные стороны изучаемой темы: определена специфика китайского театра теней как сценического вида искусства, разработана периодизация театра теней Китая, раскрыт генезис театра теней Западной Европы, выявлены особенности претворения традиций национального театра теней в современной художественной культуре Китая и Западной Европы. Текст издания дополнен обширным иллюстративным материалом.

Монография может быть использована в качестве дополнительной литературы в образовательном процессе учреждений среднего специального и высшего образования в сфере культуры и искусства.

**УДК 792.96(510+4)
ББК 85.337.6(5Кит)**

ISBN 978-985-522-362-8

© Ло Чаопэн, 2024

© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
ГЛАВА 1. ТЕАТР ТЕНЕЙ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	9
1.1. Аналитический обзор источников и методология исследования театра теней Китая и Западной Европы.....	9
1.2. Театр теней как вид сценического искусства	28
ГЛАВА 2. ТЕАТР ТЕНЕЙ В КИТАЕ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ: ДИНАМИКА И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ.....	52
2.1. Динамика развития театра теней в Китае.....	52
2.2. Генезис театра теней Западной Европы	74
ГЛАВА 3. ВЛИЯНИЕ ТЕАТРА ТЕНЕЙ НА КИТАЙСКОЕ И ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКА.....	98
3.1. Претворение традиций национального театра теней в современной художественной культуре Китая	98
3.2. Репрезентация театра теней в современном западноевропейском искусстве	121
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	141
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	146
Библиографический список	146
Список публикаций автора	174
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	178
Приложение А. Китайский театр теней.....	178
Приложение Б. История развития театра теней Китая	188

Приложение В. Театр теней Западной Европы	191
Приложение Г. Национальный театр теней в современном искусстве, графическом дизайне, дизайне одежды и интерьера Китая	199
Приложение Д. Shadow art в западноевропейском искусстве	216

ВВЕДЕНИЕ

Театр теней – древнейший и один из наиболее самобытных видов сценического искусства. Его корни уходят в историю и культуру Древнего Востока. Тень – таинственный образ, носящий сакраментальный, сакральный, магический характер. Во многих языках слова «тень» и «душа» идентифицируются, а во многих мифах образ тени становится воплощением образа второго «я» – божественного или inferнального. Театр теней Востока представлен многообразными самобытными традиционными формами, находящимися во взаимосвязи и взаимодействии, что способствует формированию отдельных аутентичных национальных театров теней.

В их ряду театр теней Китая является одним из наиболее развитых и совершенных образцов этого вида сценического искусства. Мастера китайского театра теней вот уже более двух тысяч лет создают уникальные многошарнирные куклы и рассказывают развернутые драматические, эпические и лирические истории. Национальный театр теней концентрирует и отражает традиционную народную культуру Китая. Китайский театр теней объединяет в себе художественные достижения национального кукольного и музыкального театрального искусства, китайской живописи и техники вырезания из бумаги, многообразных региональных музыкальных и певческих традиций. Китайский театр теней органично сочетает в себе разные виды искусства, каждый из которых имеет самостоятельное значение и доносит свои собственные смыслы, соединяя их в единое, целостное сценическое зрелище.

Театр теней Китая воплощает в себе высокие творческие способности китайского народа и отражает духовные, моральные и эстетические идеалы китайской нации. Однако, несмотря на свою бесспорную культурную и художественную ценность,

на современном этапе традиционный театр теней сталкивается в Китае с огромными сложностями, затрудняющими его дальнейшее существование. Увеличение темпов социальной модернизации, динамичная индустриализация Китая, разрушающие традиционный народный быт, доминирование в сфере развлечения и досуга современных мультимедийных средств, кино, телевидения и Интернета негативно сказываются на традиционных формах народного китайского искусства. В то же время растет понимание необходимости целенаправленной защиты традиционного искусства как одного из важных направлений сохранения китайской культуры и самобытности в эпоху глобализации. Традиционная народная культура начинает осмысливаться как источник национальной идентичности и единства, как главное средство развития современного китайского общества с уникальной национальной спецификой.

Традиционный театр теней Китая выступает важнейшим для страны и мира объектом нематериального культурного наследия, сохраняет в себе уникальный национальный образ жизни, эстетическую индивидуальность китайской нации. В 2011 г. китайский театр теней был включен в Список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Это решение стало важной вехой в попытке сохранения традиционного театра теней Китая.

Однако музеефикация традиционного китайского театра теней, ограничивающаяся коллекционированием кукол-марионеток, а также сохранением некоторых технологий их изготовления, кажется недостаточной. Важным является интеграция этого традиционного вида театрального искусства в современное общество не только как музейного экспоната, но как развивающегося здесь и сейчас художественного явления. В этой связи актуализируется вопрос взаимодействия театра теней с другими художественными практиками, заимствование его художественных образов и техник в смежных видах искусства и разных видах дизайна, что способствует более широкому распространению театра теней и привлекает общественное внимание к этому художественному явлению.

Культурный феномен театра теней уже давно вышел за пределы Китая и распространился во многих странах по всему миру. Начиная с XIII в. китайский театр теней последовательно проникал в государства Азии и Европы, где и по сей день продолжает быть важным художественным феноменом.

В Западной Европе театр теней, заимствованный из Китая более трех столетий назад, демонстрирует формирование собственной уникальной художественной эстетики, полный уход от своего восточного первоисточника и одновременно обнаруживает тесную интеграцию с актуальными художественными процессами, происходящими в западном искусстве второй половины XX – первой четверти XXI в. Современный западный театр теней активно взаимодействует с новаторскими художественными формами, ассимилируя практики перформанса и акционизма, влияя на возникновение новых художественных техник и направлений, таких как shadow art, пескография и прочих, становясь основой современных междисциплинарных мультимедийных высокотехнологичных художественных проектов.

В данной монографии эволюция театра теней рассматривается в исторической последовательности, от первичных восточных форм театра теней Индии и Явы, через наиболее влиятельную и высокоразвитую форму театра теней Китая (исследуется ее художественное своеобразие и многовековая эволюция развития), к европейскому театру теней, который перенимает формальные признаки восточного театра теней (экран, кукла, освещенная светом), но в процессе развития планомерно создающего свой собственный вариант теневого представления. Взаимодействие театра теней с различными видами искусства и дизайна в Китае и Западной Европе осмысливается как специфическая черта эволюции театра теней на современном этапе.

Таким образом, специфика данного исследования состоит в том, что оно, с одной стороны, касается функционирования традиционного театра теней как синтетического сценического искусства, а с другой – посвящено проблеме взаимодействия театра теней с современной художественной культурой Китая и Западной Европы. Сам театр теней в Китае и Западной Европе,

а также художественные произведения, созданные под его непосредственным влиянием, являются в настоящее время малоизученной научной областью, что определяет актуальность данного исследования.

Цель исследования – выявить своеобразие развития театра теней в Китае и Западной Европе.

В соответствии с указанной целью были поставлены следующие *задачи*:

– определить специфику театра теней Китая как сценического вида искусства;

– осуществить периодизацию развития театра теней Китая;

– раскрыть генезис театра теней Западной Европы;

– охарактеризовать особенности претворения традиций театра теней в современной художественной культуре Китая и Западной Европы.

Выводы и материалы данного исследования расширяют представления о месте и роли театра теней в художественной культуре Китая и Западной Европы и могут стать основой для дальнейших исследований в области театра теней и театра кукол, а также современного искусства.

Театр теней – древнее искусство, которое по-прежнему остается современным и актуальным в наши дни и требует всестороннего и детального изучения.

ГЛАВА 1

ТЕАТР ТЕНЕЙ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Аналитический обзор источников и методология исследования театра теней Китая и Западной Европы

Под театром теней обычно подразумевают тип представления, сценой для которого является двухмерное пространство плоского белого тканевого экрана, на котором демонстрируются силуэты кукол, фигур, картин или предметов. Их тени, возникающие при помощи источника света (естественного или искусственного), находящегося за экраном, отбрасываются на этот экран. «Таким образом, в театре теней способом выражения художественного образа и средством значительного (мощного) эстетического воздействия на зрителя являются силуэты или тени, проецируемые на экран» [1, с. 27].

Театр теней – особый вид театра кукол, и обычно, не давая четкой дефиниции данного феномена, его онтологию рассматривают именно в контексте кукольных представлений [2, с. 29; 3, с. 121; 4, с. 120]. Театр теней по типу пространственного соотношения куклы и кукловода относят к театру срединных кукол, так как управление куклой происходит на уровне актера-кукловода. Также существуют театр верховых кукол – перчаточных и театр низовых кукол – кукол-марионеток. По типу управления куклы театра теней относят к стержневому и тростевому типу, а в некоторых случаях происходит комбинация этих способов манипуляции [5, с. 34–35].

Некоторые исследователи, констатируя оригинальность явления, отмечают спорность причисления театра теней к театру кукол. Так, исследователь русского театра теней Л. Башинская пишет: «В театре кукол в качестве одного из выразительных средств используется объемная кукла, предстающая перед зрителем непосредственно во всем своем материальном облике. Зрители видят куклу, имеющую определенную физическую форму и размеры, изготовленную из вполне осязаемого материала. Она вполне материальна, и что важно – представляет собой некий заданный образ. Теневая же фигура, являясь визуальным образом, может трансформироваться, причудливо изменяться на экране-сцене на глазах у зрителей. Кроме того, теневое изображение существует только на экране, оно исчезает, как только гаснет свет» [1, с. 28].

Сам театр теней характеризуется разнообразием форм и техник. Так, к театру теней относятся представления, создаваемые при помощи рук, тени от которых падают на плоскость стены, и представления, создаваемые при помощи кукол, тени от которых проецируются на экран. В то же время существуют теневые представления, где тени отбрасывают тела людей или даже тела людей с куклами, а также механизированные представления, где в небольшой коробке тени проецируются без участия кукловода.

Исследователь традиционного восточного театра кукол И. Соломоник в своей работе «Традиционный театр кукол Востока: Основные виды театра плоских фигур» выделяет три основных и самых распространенных вида восточного театра теней, в котором используются плоские куклы, высвечиваемые за экраном [6, с. 6]. С небольшими оговорками, в исторической последовательности возникновения, а также по степени усложнения выразительных средств, в первую очередь движущего компонента, ею выделяются: 1) представления статичных рисованных картин как зачаточная форма театра теней, где плоскостной рисунок выступает в качестве иллюстрации повествования рассказчика; 2) представления динамичных картин, вырезанных из кожи, в которых куклы и фон соединены в

цельное панно, а их движение осуществляется исполнителем-кукловодом; 3) наиболее развитая форма театра теней – представление плоских кукол.

К первой группе относится широкий спектр древних представлений, рожденных на стыке эпического повествования, изобразительного и музыкального искусства. Таковы индийские представления ямапата, индонезийские ваянг бебер, иранский сурет-хан и более поздние их версии иранский шэкр-е ферэнг, китайский фан ян пян, японский камисибай. Ко второй группе относится тайландский нанг яй, камбоджийский пучии нанг сбак тхом, индийский тогалу бомбе атта. Третья группа – яванские представления ваянг пурво, малайские и балийские представления ваянг кулит, индийские представления равана чхайя, турецкий и алжирский карагез, греческий карагиозис, бахрейнский и катарский хайл аз зыль, китайский театр теней пиин си [6].

Театр теней – один из древнейших видов сценического искусства, известного человечеству, насчитывающий тысячи лет. Как и все театральное искусство в целом, театр теней берет истоки в культовых действиях, сакрализованных религиозных ритуалах, жертвоприношениях, анимистических и тотемных культах, погребальных и поминальных обрядах, которые с течением времени секуляризировались и превратились в традиционные народные представления. Его ритуальная природа проявляется «в целом ряде специфических особенностей – времени показа, условиях демонстрации, взаимоотношениях исполнителя и наблюдающих» [7, с. 21].

От ритуальных обрядов театр теней наследует как мистичность и таинственность, особую фантазийность и иллюзорность действия, так и специфическую форму соучастия зрителей в процессе представления – диалоговую форму контакта кукловода-«жреца» и зрителя-«соучастника».

Сама тень с древнейших времен воспринималась людьми мистически, наделялась самостоятельной жизнью, независимой от своего носителя, и представлялась обладательницей различных потусторонних свойств. «Тень всегда наделялась особыми магическими свойствами. Аборигены Индонезии, например, ве-

рили, что если тень человека ударить ножом, то этот человек обязательно умрет» [8, с. 389]. Тень – это не само явление, а его отражение, объект вне объекта, проявленное сокрытое, нечто неуловимое, подверженное трансформации, метаморфозе и изменению. Тень – это и иллюзорность реальности, ее мистическая копия. Теневые фигуры возникают «по другую сторону экрана, представляющего собой все ту же стену, отделяющую царство смерти от мира живых. И в стене этой нет двери – персонажи не выходят к нам, мы видим лишь тень подлинной реальности. Именно тот, заэкранный, для нас – потусторонний мир и есть настоящий, вечный. Нам, смертным, доступны лишь земные его символы» [9, с. 82].

Чжэн Пэнфэй, к примеру, подчеркивает смысловую множественность слова «тень», которое одновременно обозначает «изображение человека или предмета, отраженное в зеркале или воде», «нечеткое изображение» в памяти, «воплощение духовного мира», «внешний вид, очертание», «следы: отпечаток, признак» [10, с. 18]. Трактовка понятия «тень» всегда осмысливается шире пространственно-оптического явления. Тень всегда многограннее своего непосредственного физического значения как темное отражение какого-либо объекта, человека, источник освещения которых находится позади, или же «темное отражение на чем-либо, отбрасываемое предметом, освещенным с противоположной стороны» или «пространство, защищенное чем-либо от лучей солнца» [11, с. 826].

Повсеместно тень наделялась сакральным содержанием. Это проявление сокрытой сущности, истинной (так как появляется только от света) или зловещей (так как она физически черна). «Свет и тень – два пограничных состояния бытия, материи и души в суфийской космогонии. Вне взаимосвязи света и тени бытие превращается в ничто, в бездонный и бесформенный хаос тьмы вне времени и пространства, исчезают Бог и Его Творения» [12, с. 216].

Ученый А. Авдеев делает вполне справедливое предположение о мистическом толковании яванцами слова «тень»: «...у нас есть основания утверждать, что само слово тень (ва-

янг) понималось древними яванцами в ином смысле, совсем не так, как его толковали европейцы» [13, с. 49–50]. Ученый доказуемо утверждает, что тень человека в индонезийской культуре понимается как душа человека, а бесплотная тень без видимого тела (тень от куклы на экране) – это душа умершего. И, как продолжает размышлять исследователь, именно о душах умерших, душах предков идет речь в индонезийских теневых представлениях, и именно это образное значение слова «тень» соответствует содержанию восточных теневых представлений.

Древние ритуальные истоки театра теней обуславливают орнаментальность и декоративность теневых кукол, нарушение их пропорций, отдаленное внешнее сходство с человеком, отсутствие визуальной конкретики. Замкнутый контур силуэта куклы образно выступает формой сосуда,местилища духа, а внутренняя орнаментальность фиксирует нематериальность изображаемого объекта, его потусторонность, не имеющую конкретной формы. В этом заключается только попытка приближения к сущностному, но не его прямое отображение, иллюстрация. Во внешнем виде кукол театра теней присутствует некая символичность, закодированность тайной информации, доступной только посвященным. В музыкальности театра теней также прослеживается влияние религиозной обрядности, где прямой прагматический смысл слов сокрыт под ритмическим, энергетическим, мелодическим слоями.

Следует отдельно отметить и условность самого понятия «театр теней». Это общеупотребляемое определение при его применении в контексте традиционного восточного теневого искусства выявляет свою чрезмерную обобщенность и европоцентристский взгляд на феномен. Такое название предполагает, что именно сама тень от куклы, предмета или человека, проецируемая на экран, и является средством создания художественного образа. Предполагается, что тень создается объектом, расположенным между источником света и экраном, а само изображение, создаваемое тенью, должно быть четким по контуру и резко очерченным. Но в восточной сценической традиции подобного рода «теневые» изображения создаются плот-

ным прилеганием плоской куклы непосредственно к самой поверхности экрана, и в связи с этим зрители наблюдают не столько тень, сколько четко очерченный контур куклы. И. Соломоник для обозначения специфики представлений восточного театра теней предлагает более широкий термин, отражающий изобразительный прием этого вида сценического искусства – силуэтный театр. Она отмечает, что в восточном театре теней «главное условие, неукоснительно соблюдаемое или, во всяком случае, предписанное традиционными правилами кукловождения, – показать на экране четкий силуэт самой куклы, а не ее отражение, или тень. От актеров требуется прижимать фигуру как можно плотнее к полотну экрана» [6, с. 42]. То есть, в данных представлениях главным является показ на экране четкого силуэта самой куклы, а не ее отражения – тени.

Исследователь И. Соломоник обращает внимание на то, что в оригинальных названиях традиционных восточных представлений само слово «тень» применяется крайне редко. Например, в Индии названия представлений, относящихся к театру теней, обозначаются терминами «толубоммалу», в Таиланде – «нанг яй», в Индонезии – «ваянг кулит», в Китае – «пиин си», в Японии – «кагэ-сибай». «Толу», «нанг», «кулит», «пи» означают «шкура», «кожа»; «бомма», «ваянг» – «кукла». И только «ин» и «кагэ» могут переводиться как «тень». Таким образом, традиционный театр теней восточных стран точнее называть термином «театр плоских кожаных кукол» [6, с. 3] или «силуэтным театром» [6, с. 94].

Неточность в названии этого вида театра возникла, когда европейцы в середине XIX в. стали систематически изучать представление яванского театра теней ваянг кулит. Они ошибочно приняли увиденный ими религиозный ритуал вызывания предков за специфическое театральное зрелище, и некорректно интерпретировали название «ваянг кулит», где «ваянг» имеет одновременно значения как «кукла», так и «тень» (призрак, дух). По аналогии с популярными в Европе еще с XVIII в. значительно ассимилированными теневыми спектаклями китайского театра кукол, получившими на Западе название «*Les ombres chinoises*», европейцы называли все восточные представ-

ления подобного типа «театром теней». Да и зачаточные неразвитые теневые представления, бытовавшие на Западе до знакомства с театральным искусством Китая, также назывались «теньями» и «теневыми картинками». Техника западного театра теней была заимствована европейцами у китайцев. Однако была непосредственно усвоена только форма показа, все иные философские, религиозные, символические компоненты восточного теневого искусства были отсеяны. В Европе был выработан собственный вариант теневого представления, в котором зритель наблюдал именно тени, отбрасываемые куклами.

Отметим и то, что сам источник названия «театра теней» – китайский «пиин си» («пи» – «шкура», «ин» – «тень», «си» – «представление»), также лишь с большой долей обобщения можно назвать «театром теней». Многие российские исследователи [14; 15; 16] предлагают применять термин «цвето-теневой театр», так как в представлениях традиционного китайского театра теней сквозь экран зритель видит многокрасочные пропускающие свет куклы, плотно прижатые к экрану. «Фактически теневой театр нужно было бы назвать цвето-теневым, так как вырезанные из ослиной кожи фигурки полупрозрачны, раскрашены, да, кроме того, еще лица, орнамент шляп, а иногда и костюма прорезаны сквозным рисунком. Фигурка не отдалается от экрана, а предельно к нему приближена и в состоянии покоя прикасается к экрану всей своей плоскостью. Свет от лампы, находящейся сзади бумажного или матерчатого экрана, проходит сквозь прорези и прозрачную светящуюся кожу фигурки, и с обратной стороны, откуда смотрят это представление зрители, возникает удивительной по красоте, изяществу и мастерству исполнения живой, сверкающий и одновременно чуть ступенчатый цвет рисунка» [16, с. 275]. Это определение в равной степени может относиться ко всем восточным театрам теней, в которых ажурно вырезанные из кожи и мастерски расписанные куклы передают экрану четкое цветное изображение. Однако в данном исследовании в связи с компаративным изучением восточного и западного искусства будет использоваться устоявшийся в западном искусствоведении термин «театр теней».

Проблемы изучения театра теней, его развития, взаимовлияния театра теней Востока и Запада, заимствования и трансформации художественных средств выразительности, преемственности традиции, ее интерпретации, формирования оригинальной европейской формы театра теней, а также влияния западного и восточного театра теней на мировое искусство не новы в зарубежном и белорусском искусствоведении. Однако исследование подобных вопросов демонстрирует некоторую неравномерность.

Широкий спектр критическо-аналитической литературы посвящен изучению театра кукол, где театр теней рассматривается как один из не самых популярных и распространенных его видов (особенно это касается западного, русского и белорусского театра теней). Отдельный значительный слой теоретико-историографических материалов отражает развитие художественных, постановочных и эстетических особенностей восточного театра теней. Он содержит монографии, эссе, статьи периодических изданий, а также целый спектр современных диссертационных исследований по различным национальным формам театра теней. Куда меньший объем исследований касается театра теней в Европе, его развития в XX в. и взаимодействия с другими видами искусства.

В той или иной степени проблемы происхождения, развития, художественных особенностей театра теней рассматриваются в работах теоретиков и историков театра кукол: А. Васильковой [9], Б. Голдовского [17], С. Дрейдена [18], М. Королева [19], Н. Смирновой [20], Х. Юрковского [21]. Подобные работы позволили включить театр теней в более обширный контекст театрального искусства кукол, определить общее и различное в их историческом развитии и системе художественных средств.

Восточный театр теней привлекал внимание исследователей начиная с конца XIX в., а в середине – второй половине XX в. был изучен в целой череде обстоятельных научных работ. В первую очередь исследователи обращались к изучению индийского и индонезийского театра теней как наиболее ран-

них, аутентичных и сохранившихся форм восточного теневого театра. Так, в российском искусствоведении проблема традиционного индийского и индонезийского театра теней исследуется в работах А. Авдеева [22], К. Гагемана [23], И. Соломоник [24; 25; 26], Е. Сумленовой [27]. Из этих источников для данной работы чрезвычайно важными методологически оказались научные труды по традиционному восточному театру кукол и театру теней И. Соломоник. Ее монография «Традиционный театр Востока: Основные виды театра плоских изображений» [6] не только предоставила исчерпывающее, полное аналитическое описание разнообразных видов театра теней Индии, Индонезии, Таиланда, но и позволила выработать принципы анализа театра теней Китая через систему музыкальных и визуальных выразительных средств, а также помогла определить способы художественного воздействия и законы эстетического восприятия теневого представления. Работы А. Авдеева «Индонезийский театр “ваянг-кулит”» [22] и «Происхождение театра. Элементы театра в первобытном строе» [13], а также труды К. Гагемана «Игры народов» [23; 28], в которых рассматриваются вопросы ритуальной природы индонезийских традиционных теневых представлений, позволили проследить историю возникновения и распространения театра теней на Востоке.

Ближневосточный театр теней нашел свое отражение в статьях, монографиях и диссертационных исследованиях А. Ганича [29], В. Дакруба [30], А. Талыбзаде [12], И. Тресоруковой [31]. В диссертационной работе В. Дакруба «Традиционный театр теней в арабских странах: философско-эстетические аспекты зрелища» [7] скрупулезно анализируется национальная специфика этого вида искусства в арабских странах, получившего название «карагез». Исследуется дальневосточное происхождение арабского театра теней, анализируется влияние религиозной доктрины ислама на теневой театр в арабских странах, описываются основные виды представлений, технологии изготовления фигур, строение игрового пространства и литературная основа теневых представлений. Мо-

нография А. Талыбзаде «Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X–XVI вв.)» [12] освещает вопросы, связанные с историей и эстетикой традиционных эпических, мистериальных и драматических форм проявления театра в странах Ближнего и Среднего Востока в эпоху средневековья. В этой работе автор в том числе обращается к театру кукол и театру теней. А. Талыбзаде изучает поэтику традиционного театра теней в культуре ислама и освещает социально-исторические, философские, морально-нравственные, психологические аспекты проблемы. В диссертационной работе И. Тресоруковой «Литературно-драматические особенности текстов современного греческого театра теней» [31] рассматриваются вопросы происхождения театра теней и их взаимовлияния в разных странах, подробно анализируется текстовой компонент греческого театра теней.

Среди англоязычных источников, посвященных восточному театру теней, можно выделить работы Фан Пэн Чена «Театры теней Мира» [32], Се Чун-пая «Тайваньский театр ручных кукол: поиск значения» [33], Хор Хенг Киа «Цифровое кукольное искусство ваянга кулит: исследование визуальной эстетики» [34], Б. Оснес «Кукольный театр теней в Малайзии: исследование сценариев и дизайна кукол ваянг кулит» [35], а также энциклопедическое издание «Всемирная энциклопедия современного театра» [36; 37], исследующие театр теней в контексте театрального искусства Азии, арабского и тихоокеанского регионов.

В вопросе изучения китайского театра теней важными для данного исследования оказались работы, рассматривающие историю и культуру, религию и философию Китая, жизненный уклад и духовные ценности китайского народа, раскрывающие специфику традиционного китайского сценического искусства. Среди них следует отметить научные труды И. Гайды [38], Д. Грэя [39], В. Малявина [40], С. Серовой [41; 42], В. Сорокина [43], работы китайских исследователей на русском языке: Вэн Пэйи «Генезис и современное состояние региональных видов

традиционного китайского театра сицуй» [44], Ли Биня «История традиционного китайского театра» [45] и энциклопедическое издание «Духовная культура Китая» [46].

Непосредственно китайскому искусству театра теней посвящены работы К. Гагемана [28] и С. Образцова [16], статьи С. Дрейдена [18], Т. Осиповой [47], И. Соломоник [48]. В этом перечне наиболее информативной является книга выдающегося советского практика и теоретика театра кукол С. Образцова «Театр китайского народа», в которой китайский театр теней рассматривается в контексте национального театра кукол. Несмотря на то, что автор изучает такие принципиальные для данного исследования вопросы как технология изготовления кукол, система освещения экрана, принципы кукловождения, истоки происхождения китайского театра теней, текст издания носит публицистический характер и представляет собой достаточно эмоциональное описательное впечатление от знакомства с восточным сценическим искусством.

Англоязычные источники предлагают большее разнообразие структурированного и детализированного исследовательского материала, касающегося китайского театра теней, и представлены они по большей части переводными работами китайских исследователей: Чан Лили «Утраченные корни китайского театра теней: сравнение с актерским театром Китая» [49], Чэнь Иминь «Китайский чуи, акробатика, театр кукол и театр теней» [50], Фан Пен Ли Чен «Обзор искусства театра кукол в Китае» [51] и «Китайский театр теней: история, религия и женщины-воины» [52], Тан Руи «Наследие труппы Ван Пиян: искусство театра теней и кукол Северной Сычуани» [53]. Достаточно большой спектр англоязычных научных работ посвящен вопросам сохранения и репрезентации традиционного китайского театра теней. Эта проблематика поднята в статьях Л. Кронваль «Сохранение китайских кукол театра теней: исследования по их изготовлению, хранению и обработке» [54] и А. Роллинс «Изменяющаяся система обучения в китайском театре теней: вопросы преемственности и обзор оставшихся действующих театров теней в материковом Китае» [55], а также ее диссертации

«Нематериальные реликвии: возможности сохранения традиции театра теней и театра кукол Китая» [56].

Западноевропейский театр теней в русскоязычном научном пространстве исследуется достаточно разрозненно. Вопросу проникновения театра теней в Европу в середине XVIII в. и его распространения в XIX в. посвящены статьи Т. Реми «Театр теней» [57] и М. Шимадиной «Приключения тени в Европе» [58]. Бытование театра теней в Европе до XX в. рассматривает в контексте истории развития европейского театра кукол Ш. Маньен в монографии «История марионеток в Европе» [59]. Наиболее яркое проявление театра теней во Франции конца XIX в. – театр теней парижского кабаре «Черный кот» освещается в монографии Л. Аппиньянези «Кабаре» [60], диссертации «Новые формы и жанры театра во Франции на рубеже XIX–XX веков» [61] и статье «“Театр на обочине” во Франции на рубеже XIX–XX веков» [62] Т. Кузовчиковой. Б. Голдовский в «Истории драматургии театра кукол» [17] рассматривает влияние театра теней на творчество И. В. Гете и М. Метерлинка, и других европейских драматургов.

Отдельно следует выделить диссертационное исследование Л. Башинской «Театр теней в России: заимствования и интерпретации» [1], в котором несмотря на то, что основной акцент сделан на развитие театра теней в России первой половины XX в. (театр теней художников Ефимовых и Московский детский театр теней), а также яванском театре ваянг пурво, нашли фрагментарное отражение важные для данного исследования вопросы эстетики театра теней, специфики его художественных средств, его зарождения и развития на Востоке и Западе.

В зарубежном искусствоведении наблюдается совершенно другая картина. Среди публикаций о европейском театре теней, наряду с исследованиями об истории театра кукол, такой, например, как «История английского театра кукол» Г. Спейта [63], доминируют междисциплинарные работы, посвященные осмыслению феномена тени в искусстве (В. Стойчита «Краткая история тени» [64]), современному состоянию театра теней (А. Алстон и М. Уэлтон «Театр в темноте: тень, мрак и затем-

нение в современном театре» [65]), его включенности в медийное пространство и современную художественную практику (А. Дулич «Поля взаимодействия: от спектакля театра теней до мультимедийного представления» [66], Д. Познер «Спектакль кукол и предметов» [67]).

Особый пласт работ составляют издания, описывающие практическое воплощение спектаклей театра теней, их постановочную специфику, особенности работы с куклой и освещением, приемы создания теневых спецэффектов: работы В. Белашева [68], Г. Генова [69; 70], Н. Ширмана [71], Д. Каррелла [72]. В данное издание осознанно не включен обширный перечень публикаций, касающихся специфики постановки любительских, самодеятельных, создаваемых детьми, представлений театра теней, затрагивающих проблемы педагогического использования теневого театра, так как эти вопросы не входят в сферу интересов данного исследования.

В белорусском искусствоведении тематика театра теней рассматривается лишь в контексте традиционного белорусского батлеечного театра жлоб, досконально исследованного в работах Г. Барышева [73; 74] и нашедшего последующую фиксацию в фундаментальных работах по истории белорусского театрального искусства: двухтомной энциклопедии «Тэатральная Беларусь» [75, с. 37–38] и тринадцатом томе «Тэатральнае мастацтва» комплексного исследования «Беларусы» [76, с. 48].

На современном этапе театр теней Китая рассматривается лишь в редких локальных по проблематике работах, например в статьях Хао Цянь «Особенности зданий для представлений театра теней в Китае» [77] и А. Павлюковец «Театры кукол в Китае и на Беларуси: национальные традиции и современность» [78], что в значительной степени связано с практически полным отсутствием формы театра теней в сценической практике Беларуси. Редким исключением являются спектакли О. Жюгжды «Піліпка і ведзьма» Могилевского областного театра кукол (1994) и «Кто сказал “МЯУ”?» Гродненского областного театра кукол (2020).

Несмотря на отсутствие в белорусском искусствоведении отдельных научных исследований о театре теней Китая и Западной Европы, для разработки научной проблематики исследования ценным было обращение к корпусу исследований белорусских ученых, занимавшихся изучением кукольного театра Беларуси.

Особое внимание ученых привлекала батлейка. Архетипы и прототипы персонажей батлейки рассмотрены в монографии Н. Пискун [79], о декоративном оформлении батлеечного театра писала Е. Пагоцкая [80], о современном состоянии батлеечного театра – Р. Бузук [81], Т. Круглова [82].

Большим подспорьем для данной монографии стали разработки белорусскими искусствоведами общих и частных вопросов развития театра кукол. Прежде всего, это монографии практиков театра кукол А. Лелявского [83] и Н. Колодинского [84]. Различные аспекты современного развития театра кукол в Беларуси не единожды рассматривались в публикациях Е. Ереминой [85; 86; 87; 88; 89]. Перспективы развития кукольного театра [90], музыкальная составляющая кукольных спектаклей [91; 92], социокультурный контекст как фактор развития современного театра кукол Беларуси [93; 94; 95] – все эти вопросы обсуждались в статьях А. Калашниковой. Общие вопросы сценографии кукольного спектакля пристально рассмотрены в многочисленных публикациях В. Ярмолинской [96; 97; 98].

Для понимания процессов функционирования западноевропейского театра в медиапространстве полезными оказались наработки белорусского исследователя В. Трепенка [99; 100].

Китайские научные источники, посвященные изучению различных аспектов традиционного национального театра теней, в отличие от русскоязычных публикаций по данной тематике, совершенно закономерно выделяются многообразием и значительной детализацией изучаемых вопросов. Особый интерес к театру теней научное сообщество Китая стало проявлять в конце XX в. и за более чем сорокалетний период наработало значительный объем научных исследований: монографий, коллективных трудов, диссертационных работ, статей, о чем свиде-

тельствует библиографический список данного издания, вместивший лишь малую их долю. В это же время следует еще раз подчеркнуть, что в русскоязычном научном пространстве отсутствуют сколь бы то ни было систематизированные и объемные научные работы, посвященные китайскому театру теней, что делает данную работу важным кросскультурным исследованием.

Среди ключевых научных работ на китайском языке, рассматривающих театр теней в контексте целостной национальной художественной культуры Китая, следует назвать труды «Народное изобразительное искусство Китая» Цзо Ханьчжун [101], «Народное искусство» Син Чуньжу [102], «Народное искусство Китая» Цзинь Чжилин [103], «Введение в народное искусство» Пань Лушэн и Тан Цзялу [104]. Монография «Народное искусство Китая» Цзинь Чжилина с позиций традиционной китайской философии и фольклора знакомит нас с некоторыми типичными областями китайского народного искусства, такими как вырезание из бумаги, создание кукол театра теней, воздушных змеев, масок Нуо-оперы и др. Разделенная на одиннадцать тематических частей книга «Народное искусство Китая» И Синь и Сяо Аоцзы системно изучает происхождение, художественные характеристики, регионы распространения и выдающиеся произведения различных видов народного китайского искусства: театра теней, гравюры на дереве, вышивки, ткачества, печати, керамики, скульптуры и др. Она содержит богатый иллюстративный материал и позволяет наглядно сопоставить различные национальные художественные феномены. В монографии Хэ Синлянь «Религиозные верования и национальная культура» [105] акцент сделан на влияние философских учений, мифологии и религии Китая на народное искусство, в том числе и национальный театр теней.

Важными обобщающими научными источниками, в которых детально исследуется традиционный китайский театр теней, стали следующие работы: «Китайский театр теней» Цзян Юйсян [106], в которой изучается происхождение, жанры и характеристики китайского театра теней с точки зрения культур-

ной антропологии и взаимодействия таких дисциплин, как история, литература, фольклористика, религиоведение; «Формы представления китайского театра теней» Чжан Дунцай [107], делающая акцент на представление и художественную форму театра теней, на место проведения спектакля, сцену театра теней, исполнительское мастерство, искусство пения и игры, музыку в представлении. Исследователь Шэнь Минь подробно описывает историю происхождения и развития театра теней в Китае, методы производства кукол театра теней, классификацию и художественные особенности, способы представления, стилевые характеристики и региональные особенности театра в монографии «Традиционный китайский театр теней» [108].

Отдельно в этом перечне следует выделить научные работы Кан Баочэна и Вэй Лицюня. В монографии «Анализ происхождения китайского театра теней и местной культуры» Кан Баочэна [109] осуществляется всестороннее исследование истории и современного положения китайского театра теней: от обзора научных исследований до подробной характеристики региональных театров теней, от описания происхождения и развития китайского театра теней до его взаимосвязи с буддизмом и конфуцианством, от знакомства с организационной структурой и сценариями театра теней до его влияния на драматургию современного театра провинции Хунань.

Монография «История китайского искусства театра теней» Вэй Лицюня [110] содержит сведения о распространении театра теней в Китае, гипотезы зарождения театра теней в Сяои во время династии Северная Вэй, а также гипотезы о том, что театр теней зародился в Сиане при династии Тан. В работе рассматриваются теории об иностранном происхождении театра теней в Китае, описывается распространение театра теней при династии Мин, развитие современного театра теней, взлет и падение театра теней в современном мире. В книге собраны и систематизированы записи из рукописей театров теней различных исторических периодов, а также проанализировано происхождение и развитие театров теней в различных частях Китая. С академической точки зрения Вэй Лицюнь первым предложил

разделение китайского театра теней на две региональные школы и использовал большое количество подробных исторических материалов для изучения его развития в Китае.

Второе значимое произведение этого автора – «Путешествие теневого кукольного театра» [111]. В нем Вэй Лицюнь отправляется в двадцатилетнюю научно-исследовательскую экспедицию и посещает театры теней более чем в 170 округах 20 провинций, городах и автономных районах Китая, берет интервью у более чем 1100 артистов театра теней и собирает колоссальное количество аутентичных материалов о театре теней. Вэй Лицюнь составляет специфический туристический гид, рассказывая о региональных формах китайского театра теней с точки зрения местных народных обычаев и верований. На севере он описывает древний театр теней провинции Хэбэй, уходящий своими корнями в Центральные равнины провинция Хэнань во времена династии Сун, театр теней в провинции Шаньдун, а также театр теней Таншань, в котором основное внимание уделяется трансформации древнего луаньчжоуского сценического искусства. Здесь же упоминается распространение театра теней на северо-востоке Китая. Также Вэй Лицюнь знакомит с характеристиками театра теней в провинциях Шаньси и Шэньси, театра теней в восточной части провинции Ганьсу, театра теней тибетцев в провинции Цинхай и историей пекинского театра. На юге Вэй Лицюнь представляет театр теней провинции Сычуань, описывает особые характеристики театра теней провинции Чжэцзян во время династии Южная Сун, рассказывает о развитии театра теней бумажных кукол провинции Хунань, театра теней провинций Хубэй, Гуандун, Фуцзянь и Тайвани. Все эти региональные формы китайского театра теней объединены автором в общую историю развития национального китайского театра теней.

Следует отметить, что вопрос региональных особенностей театра теней становится одним из основных для китайского научного сообщества и продуцирует большое количество разнообразных исследовательских работ. Среди них монографии Цю Бинь «Феномен народного искусства провинции Цзянси»

[112], Чэнь Цзюньюй «Лошаньский театр теней» [113], Гао Чжэньцян «О искусстве создания театра теней уезда Хуасянь» [114], Вэй Лицзюнь «Таншаньский театр теней» [115]; диссертации Чжоу Лицзюнь «Исследование особенностей Тайшаньского театра теней» [116], Чжу Цзэн «Исследование музыки и народных обычаев Лошаньского театра теней» [117]. В многочисленных статьях китайских исследователей [118; 119; 120; 121; 122; 123; 124; 125] дается описание таких крупнейших региональных представителей театра теней Китая как, например, Таншаньский театр теней, театр теней Сяои провинции Шаньси, театра теней провинции Шэньси, Чуаньбэйский театр теней, Тайшаньский театр теней, Лошаньский театр теней, Сычуаньский театр теней, Хайнинский театр теней и многих других.

Отдельным художественным аспектам театра теней посвящены многочисленные научные статьи, рассматривающие историю развития театра теней [126; 127; 128], многообразие форм китайского искусства театра теней [129], отдельных персонажей и характеристики амплуа [130; 131], современное состояние театра теней [132; 133; 134; 135]. Значимым представителям современного китайского театра теней посвящены статьи Ян Сяолань [136] и Сюэ Чжэнчан [137], в которых прослеживается творческий и жизненный путь, а также авторские приемы и методы виднейших кукловодов, музыкантов и резчиков местных региональных театров теней, которые сохраняют и развивают это древнее искусство.

Среди научной литературы о взаимосвязи театра теней с художественными практиками различных видов китайского искусства особо выделяются исследования современных китайских искусствоведов, поднимающих тему взаимодействия традиционного театра теней и анимационного кино. В первую очередь это статьи Фэн Вэньюань [138], Лю Яли [139], Ли Бинь [140], Чжоу На [141] и Чэнь Хуэйган [142]. Монография Сяо Лу «Эстетические традиции и культурные корни отечественных анимационных фильмов» [143] в основном сосредоточена на описании процесса производства китайских мультфильмов в контексте развития мирового мультипликационного искусства, и также

анализирует происхождение и развитие анимации в Китае XX в., соотнося раннюю китайскую мультипликацию с традицией театра теней и выявляя перспективы их взаимодействия в будущем.

Методология исследования основывается на историческом и комплексном подходах к изучению театра теней во взаимосвязи с различными внешними компонентами, через обращение к искусствоведческому и историческому материалам исследования.

Базовыми методами исследования стали общенаучные методы анализа, синтеза, сравнения, аналогии, обобщения. Общенаучные методы анализа и синтеза позволили выявить основные характерные особенности китайского и европейского театра теней. Методы сравнения, аналогии, обобщения позволили классифицировать выявленные специфические характеристики театра теней в сценическом искусстве и апплицировать их на рассмотрение апроприации театрального искусства на другие художественной практики. Собранный богатый фактологический и визуальный материал дал возможность осуществить детальное описание конструктивных особенностей и специфики художественного оформления кукол театра теней различных регионов Китая. В результате сравнения и обобщения художественных принципов восточного и западного театров были выявлены основные отличия в принципах организации представления, приемах кукловождения, средствах формирования художественного образа в европейском и китайском театрах теней.

Применение сравнительно-исторического метода способствовало выявлению хронологической последовательности возникновения и распространения театра теней на Востоке, выявлению определенных традиций и принципов в сценической практике театра теней, конструировании и декорировании кукол в конкретную историческую эпоху, установлению основных исторических закономерностей развития искусства восточного театра теней. Сравнительно-исторический метод имел первостепенное значение для воссоздания истории развития европейского театра теней в его взаимодействии с театром те-

ней Востока и формирования театра теней Западной Европы как уникального самостоятельного самобытного художественного явления, спорадически бытующего на периферии общеевропейского театрального процесса.

Метод искусствоведческого компаративного анализа, изучающий и сравнивающий содержательные и формообразующие слои произведения искусства, позволил осмыслить театр теней как синтетическое искусство в неразрывном комплексе выразительных средств (сценических, музыкальных, живописно-декоративных). Метод искусствоведческого компаративного анализа позволил также осуществить сравнительное изучение театров теней разных стран и регионов Востока и Запада (индийского, яванского, китайского, турецкого и европейского) и проследить особенности взаимодействия современного театра теней и актуальных художественных практик (shadow art, инсталляция, стрит-арт, пескография и др.).

Проведение данного исследования опирается на обширную фактологическую базу, рассредоточенную в европейских, китайских, российских и лишь отчасти белорусских источниках. Научная, научно-методологическая и художественная литература, аудиовизуальные материалы (изображения, фотографии, видеозаписи) представляют собой ценный источник для изучения, сравнительного анализа и научных выводов.

1.2. Театр теней как вид сценического искусства

Театр теней в Китае имеет много названий: «театр теней с куклами из кожи», «театр теней фонаря», «театр теней земли», «театр теней с куклами из бумаги», «театр человеческих голов», «театр кукол из ослиной кожи» [144, с. 37]. В некоторых районах Китая встречаются такие названия как «театр кожаных кукол с Царем Обезьян». Царь Обезьян – Сунь Укун, главный герой фантастико-сатирического романа У Чэньэня «Путешествие на Запад», часто встречающийся персонаж теневого театра [145, с. 12]. Общее название театра теней – «представле-

ние теней» (ин-си) (Приложение А, рисунок 1), или «представление теневого/волшебного фонаря» (ин-дэн-си), что указывает на органическую связь с «волшебным фонарем» (ин-дэн). Любопытным фактом является то, что кинематограф, пришедший в Китай в 1896 г. и имеющий формальные признаки театра теней (экран и изображения на нем), первоначально получил аналогичное название «ин-си» и воспринимался как разновидность театра теней. «Впоследствии отличие кинематографа было осознано и зафиксировано термином “дянь-ин” (“электрические тени”), основной смысловой компонент которого – “ин” – все же свидетельствует о его “теновом” происхождении» [41, с. 50].

В зависимости от того, что в сценическом представлении является источником тени, можно выделить три основных вида театра теней: театр, в котором тени создаются при помощи рук (шо-ин-си); театр, в котором используются бумажные фигурки (чжи-ин-си) и театр с силуэтами, вырезанными из кожи (пи-ин-си). Начальным этапом развития театра теней считаются представления, в которых тени создавались при помощи рук. Следующей ступенью развития стал театр с бумажными фигурками. И, наконец, на смену ему пришел театр с плоскостными силуэтными куклами, вырезанными из кожи. Это был зрелый этап развития театра теней и самая распространенная форма искусства театра теней в Китае.

Историю возникновения театра, где тени создавались при помощи рук, невозможно проследить, так как она уходит в древние времена. Для подобных представлений не был нужен реквизит, выступление представляло собой отображение тени от руки на стене. Это древнейшая форма театра теней, достигшая своего расцвета в период династий Ляо (X в.), в дальнейшем превратившаяся в незатейливую детскую забаву.

В театре теней, где основным материалом была бумага, начинают использовать фигурки, вырезанные из белой бумаги [146, с. 64]. Их применение в сценической практике являлось естественным развитием одного из древнейших видов традиционного народного декоративно-прикладного искусства Китая – вырезания узоров из бумаги *цзяньчжи*, которое зародилось в V–

VI вв. Цзяньчжи изначально использовалось в погребальных ритуалах: из бумаги вырезали различные предметы и фигуры людей, которые клали в гроб вместе с умершим или сжигали с ним. Вскоре они нашли свое утилитарное применение в украшении интерьеров домов и часто служили лекалами-образцами для вышивок [6–А, с. 176–177].

Неизвестный писатель династии Южная Сун (XII–XIII вв.) писал: «театр теней начался в Кайфэне и вырезался из бумаги. Затем люди овладели мастерством и стали использовать кожу. Кожаные фигурки дольше не портятся» [147, с. 35]. Бумажные фигурки оказались слишком хрупкими для постоянного динамического использования, имели слишком тусклый окрас, требовали слишком много времени на изготовление, что оказалось непрактичным с увеличением количества представлений театра теней. Бумажный реквизит был заменен на реквизит из кожи, более долговечного и легкого в окраске материала. Тусклые монохромные тени стали яркими, цвета – заметнее, что значительно расширило зрительскую аудиторию театра теней и способствовало его распространению именно в такой форме.

Как гласит китайская пословица: «не смотрел театр теней – не знаешь ритуал», что указывает на исконную связь теневого театра с магией и религиозными верованиями. Магический смысл театра теней уходит корнями в древние верования китайцев, на которые наложились и с которыми тесно переплелись ритуалы буддизма. Любому выступлению традиционного театра теней приписываются магические свойства. Магическим смыслом представления можно объяснить то, что спектаклями театра теней сопровождалась все переходные моменты жизни китайцев, и изначально теневые представления не показывались ради праздного развлечения. Театр теней был частью сельскохозяйственных обрядов и различных храмовых праздников. Религиозные обряды и ритуальные пьесы неизменно предшествовали теновым представлениям во время публичных празднеств и торжественных мероприятий. «Например, в районах Таншань для Короля-Дракона весной разыгрывали теновые представления, чтобы попросить “регулирования ветра и дождя”, для Бога

Радости – летом, для Бога Огня – до сбора урожая. Просили дождя всякий раз, когда наступала засуха, для чего было предусмотрено четыре ночи теневых представлений» [52, с. 87].

На глубинном философско-религиозном уровне представления китайского театра теней содержат такие темы как смысл человеческой жизни, космический порядок, абстракции религиозного учения. Именно театр теней представлял собой специфическую форму традиционного религиозного обучения, так как в древности у народа не было возможности получить хоть какое-то образование. Еще одним важным аспектом представлений театра теней является утверждение норм морали и этических правил. Представления театра теней, в том числе, являлись и одним из важнейших способов передачи исторических знаний.

Свои сюжеты театр теней Китая черпал из общего с драмой и театром кукол источника: популярных исторических сказаний, легенд и преданий, литературных произведений и народного эпоса. Большинство пьес театра теней, как и традиционного китайского музыкального театра, своим первоисточником имеют народные легенды и национальные романы, такие как «Троецарствие», «Путешествие на запад», «Речные заводи», «Сон в красном тереме», «Западный флигель», «Обида Доу Э» [18, с. 23–26]. «Большим успехом у публики пользуются спектакли театра теней, созданные по сюжетам таких проверенных временем фольклорных произведений как легенда “Хитрость с пустой крепостью”, “Дебош в небесном дворце”, сказания “Тройная развилка”, “Собрание героев”» [148, с. 173].

Китайский исследователь Чжоу На так описывает многообразие сюжетов театра теней: «Представления китайского театра кукол и теней включает историческую драму, фольклорную драму, драму боевых искусств, драму любовных историй, мифическую драму, модную современную драму. Существует бесчисленное множество сюжетов. Общий традиционный репертуар включают в себя “Легенду о Белой Змеи”, “Коллекционирование нефритовых браслетов”, “Историю Западной палаты”, “Цинь Сянлянь”, “Пастух и ткачиха”, “Генералы семьи Ян”, “История Юэ Фэя”, “Легенда о водной границе”, “Роман о трех

королевствах”, “Путешествие на запад”, “Дарование титулов богам”» [141, с. 65].

Репертуар в основном передавался из уст в уста, от учителя ученику. Не было фиксированных текстов пьес. В общих чертах это было похоже на рассказывание сказок, в которых переплетались правда и вымысел, устойчивые сюжеты и импровизационные эпизоды.

В целом исследователи театра теней отмечают, что и репертуар, и характер движения персонажей, и костюмы, и грим, и музыкальное сопровождение спектаклей театра теней Китая очень похожи на традиционный театр живых актеров, а во многом тождественны с ним. Они заимствуют его сценическую практику, а значит, театр теней проявляет некую вторичность [28, с. 54]. Однако, следует отметить, что благодаря своей художественной специфике театр теней, заимствуя сюжеты у театра «живых» актеров, находит свой уникальный, присущий только ему угол зрения на всем известные истории. «Театр теней позволяет адекватно воссоздавать и демонстрировать истории с уклоном в вымысел и фантастику, так как обладает средствами театра и получает возможность для невероятных событий и превращений, возможных с куклой на экране теневого занавеса, и не возможных в театре живого актера» [2–А, с. 113].

Но если содержательный план театра теней имеет много общего с театром «живых» актеров, то план выражения или выразительные средства теневого театра отличаются своей неоспоримой уникальностью.

«Марионетки – основной реквизит театра теней. Они и «актеры», и одновременно особые произведения изобразительного искусства, обладающие своим оригинальным, уникальным стилем» [150, с. 69]. Наиболее распространенный тип куклы традиционного театра теней в Китае представляет собой куклу со статичным корпусом и подвижными головой, руками и ногами. Кукла делится на две части: голову (включающая в себя лицо, грим, головной убор) и тело (корпус, ноги и руки). Под телом понимается туловище марионеток, облаченное в одежду. Такие куклы традиционно имеют 11 сочленений: шея, два плеча, лок-

тя и запястья, два бедра и колена (Приложение А, рисунок 2). Хотя количество сочленений в куклах разных регионов может варьироваться. К плечам прикреплены руки с одним, а чаще двумя и даже тремя сгибами, обладающие одной или тремя точками в плече, локте и кисти, позволяющие двигать ими. Ноги кукол шарнирно крепятся к корпусу и имеют сгиб в области таза и колен. Иногда ноги кукол делаются цельными, без сгибов. Голова прикрепляется к корпусу. У некоторых кукол лицо и головной убор могут разъединяться. Тело обычно общее для нескольких ролей. Голова в соответствии с персонажем, необходимым по сюжету пьесы, соединяется с телом. Поэтому в ящике артистов с реквизитом голов больше, чем тел. В одной театральной труппе часто бывает 1000–2000 голов и лишь около несколько сотен тел (Приложение А, рисунок 3). «Традиционно головы кукол на ночь снимаются с тел из-за древней веры в то, что в противном случае кукла может ожить. Куклы театра теней обычно хранятся в коробке, обшитой тканью, но некоторые кукловоды принимают особые меры предосторожности, и хранят головы и тела в разных коробах» [151, с. 40]. Персонажи изображаются вполоборота, что позволяет более живо и точно передать особенности характера героев, сделать их визуально динамичными. Часто для такого эффекта в одной кукле сочетаются разные углы зрения. В качестве основы берется специфический традиционный прием китайской живописи – трехточечная перспектива, когда возникает иллюзия взгляда снизу или сверху одновременно.

Внешний контур куклы обычно имеет обтекаемую форму и очень лаконичен. Каждая кукла имеет закругленный силуэт и длинное тело. Пропорция головы куклы теневого театра увеличена по отношению к телу. В пропорциях в основном руководствовались методом «пяти домов» (*у тин*), то есть отношение размера головы к длине тела было 1:5 соответственно. Голова специально делалась больше. У большинства кукол лица изготавливаются в профиль с одним лишь глазом и лишь некоторые в анфас. Рост традиционной куклы театра теней составляет 32–33 см. Хотя размер кукол китайского театра теней варьируется

от 20 до 40 см, существуют и куклы высотой 70 см. Также следует отметить, что в театре теней Китая размер куклы зависит от ее статуса: главных героев делают крупнее, чем второстепенных персонажей.

Выделяют 4 амплуа персонажей театра теней [54, с. 5]: *шэн* – главный герой (Приложение А, рисунок 4), *дань* – женский персонаж (Приложение А, рисунок 5), *цзин* – отрицательный герой: военные, чиновники или сверхъестественные создания (Приложение А, рисунок 6) или *хуа-лянь* (раскрашенное лицо) (Приложение А, рисунок 7), *чоу* – комик, шут. Подобные амплуа, как, впрочем, и основной драматургический репертуар, мелодии и инструментарий музыкального сопровождения, а также приемы сценического действия сформировались в XIII–XIV вв. в результате эволюции народной драмы Китая. Ко времени правления династии Мин (XIV–XVII вв.) сложился устойчивый канон как в традиционном китайском музыкальном театре, так и в театре теней, практически не имеющий различий в разных сценических формах.

В театре теней помимо марионеток также присутствует большое количество животных, элементов реквизита, частей интерьера и экстерьера. Среди них столы и стулья, кровати и табуреты, телеги и лодки, скалы и камни, драконы и фениксы, птицы и звери, цветы и деревья, насекомые и рыбы, павильоны и террасы, дворцы и замки, города, мосты, монастыри и пагоды. При изображении деталей пейзажа, предметов интерьера и архитектурных объектов широко применяется стереоскопический эффект, когда объект одновременно кажется находящимся на уровне глаз и как бы наблюдаемым сверху. Все сценические объекты украшены орнаментами и ажурной резьбой.

Очень часто в театре теней Китая встречаются вымышленные существа. Образы чудовищ создаются нарочито декоративными и фантастичными. Например, образ конедракона состоит из лап дракона, тела льва, глаз леопарда, хвоста тигра и оленьих рогов на голове, из пасти вырывается пламя. Образы Бычьей головы и Лошадиной морды (Сунь Укуна, Чжу Бацзе) являются антропоморфными, изображаются с головой животного и телом

человека. Довольно часто в театре теней появляются дракон, «один из наиболее важных традиционных культурных символов народности хань» [105, с. 203] (Приложение А, рисунок 8) и феникс, «символ гармонии, важный элемент китайской культуры с древних времен» [152, с. 105].

Во всем этом обращает на себя внимание яркая визуальность китайского театра теней, обилие многочисленных сценических элементов, акцент на сценическую зрелищность, что сильно контрастирует с минималистичностью традиционного музыкального китайского театра, который всю зрелищность сосредотачивает в костюме и гриме актера. В этой визуальности проявляется уникальность сценических возможностей театра теней, проявляются присущие только ему выразительные возможности. «На пространстве экрана сооружаются царские палаты, комнаты юных дев, показывается контраст между богатством и бедностью и т. д. Для этого композиция сцены стремиться расположить большое количество элементов, чтобы вызвать интерес зрителя. Композиция организована очень искусно, она плотная и завершенная, но в то же время, состоит из самостоятельных элементов» [126, с. 50].

Изготовление кукол для театра теней в Китае считается отдельным самостоятельным искусством, осуществляемым по неизменным уникальным технологиям. Процесс производства имеет несколько стадий: выбор материала, обработка кожи, вырезание фигурок, раскраска, утюжка, лакировка, сшивание, сборка [136, с. 27].

Куклы театра теней делают из кожи животных, так как именно этот материал обладает достаточной прочностью, пластичностью и малой плотностью, выдерживает активные манипуляции во время сценического действия. В различных провинциях Китая выбор кожи был обусловлен природными и хозяйственными факторами. Шкуры животных имеют свои особенности. Так, в отдельных районах используют бычью, коровью, баранью, ослиную, обезьянью или лошадиную кожу. Из них предпочтение чаще всего отдается бычьей, коровьей и обезьяньей коже. «Обычно используют шкуры только что зарезан-

ных циньчуаньских коров, которым еще нет трех лет (молочные коровы). Они еще не начали или только начали работать, поэтому на теле нет ран, кожа гладкая, мягкая и очень жирная, имеет оптимальную эластичность и блеск. Если коровы старше, то их кожа становится грубой и не подходит для вырезания» [128, с. 171].

Кожу, используемую для создания фигурок в театре теней, обычно обрабатывают весной или осенью. В эти сезоны наиболее подходящая температура окружающей среды. Летом при высокой температуре шкуры быстро портятся, а зимой, наоборот, слишком холодно, и они становятся очень хрупкими. Кожу вымачивают, а затем растягивают на деревянной раме, длина которой составляет примерно 1,3 метра, а одна сторона рамы находится в земле под углом около 45 градусов. Обдирают шкуру при помощи специального скребка. Сначала удаляют остатки жира (этот этап называется мездрение – удаление с отмоченной расправленной шкуры остатков прирезей мяса, жира и пленок), а затем приступают к удалению шерсти. Процедуру продолжают до тех пор, пока полностью не будет удалена шерсть с внешней стороны и жир с внутренней. Для того, чтобы проделать это, мастер должен обладать опытом и сноровкой. «Обычно толщина кожи составляет 1,5–3,0 мм. На вымачивание кожи и удаление шерсти требуется около 15 дней» [136, с. 26].

Затем в получившейся шкуре по периметру делаются небольшие отверстия. Через них протягивают кожаные ремешки и с их помощью прочно фиксируют шкуру на деревянной раме. Так кожа полностью растягивается и не сжимается. Она сушится естественным образом в темном прохладном вентилируемом месте. Примерно каждый час ее осматривают, чтобы, в зависимости от ее сухости или влажности, натянуть или ослабить ремешки. Если натяжение слишком сильное, это может повредить волокна кожи, в результате чего она станет не такой прозрачной. А если чересчур слабое, то шкура будет неровной.

После того, как кожа полностью высохнет, мастер приступает к ее шлифовке. Для этого ее разделяют на несколько кус-

ков различных размеров в соответствии с тем, что из нее будет изготавливаться, а затем шлифуют с двух сторон мелкозернистой наждачной бумагой. Это делает кожу гладкой и прозрачной. Отшлифованная кожа с обеих сторон протирается хлопчатобумажной тканью, пропитанной пищевым маслом «дун», что необходимо для осветления материала. При помощи специально заготовленной древесины жужуба, которая отличается высокой прочностью, кожу разглаживают. Так весь кусок материала отшлифовывается вдоль и поперек, становится еще более ровным и гладким. Отшлифованная кожа приблизительно на 15 дней помещается между ровными досками, на которые ставят груз, что способствует ее выравниванию. Кожа становится тонкой как стекло и пригодной для вырезания фигур (Приложение А, рисунок 9).

Первым этапом в вырезании фигур театра теней является нанесение лекала. При создании фигурок в театре теней используются специальные эскизы под названием «янпу». Мастера передают их из поколения в поколение как важный технологический элемент. Из-за того, что эскизы изготавливались из бумаги, а не из кожи, как сами куклы, их было сложно сохранить, и до наших дней дошло лишь небольшое количество эскизов эпох Мин и Цин. При помощи особых самодельных игл наносится узор, по которому в дальнейшем мастер будет вырезать фигурку. Трафарет всегда очень детальный и точный, и на кожу аккуратно переносится рисунок и орнаменты заготовленного эскиза [153, с. 71–72].

Вырезание – ключевой этап в изготовлении реквизита театра теней. Один из старейших мастеров по изготовлению кукол Сун Чжаосян так описывает формулу изготовления куклы театра теней: «Вырезание по верному направлению позволит фигуркам стоять прямо. Если же нет – они могут сворачиваться и заваливаться на одну сторону. Прямой нос и заостренные глаза командующего под его острым шлемом должны быть вырезаны одной скошенной линией, а угол рта должен находиться пропорционально углу глаза, чтобы фигурка улыбалась» [цит. по 50, с. 79–80].

Среди инструментов, необходимых для изготовления фигур театра теней можно назвать ножи различных типов (ровный, круглый, фигурный), ножницы, долота, мерные линейки и трафареты. «У мастеров есть несколько секретов: для того, чтобы получить цветы вишни, нужно колоть прямым ножом, для создания иероглифов – продавливать им кожу, для вырезания контура халата лучше использовать долото, а для создания кистей цветов необходим резец» [153, с. 72]. Существует два способа вырезания линий: *янкэ* (выпуклые линии) и *инькэ* (линии вогнуты) [154, с. 13]. Сплошные линии *янкэ* создают форму фигур и отсекают все ненужные части. Они в основном применяются при создании *шэн*, *дань* и *чоу*. *Инькэ* – это прерывистые линии, которые необходимы для создания ажурных узоров. Лица вырезаются способом *янкэ*, предполагающим создание деталей, а тело и аксессуары – методом *инькэ*, с полыми элементами. Тело и конечности вырезаются прямоугольной формы прямыми линиями. На лицо и одежду добавляются кривые линии, нарушающие неподвижность геометрической структуры. Сплошные линии часто применяются при создании лицевой части фигур, а пунктирные обычно используются в узорах на одежде.

Разгладив и отполировав вырезанные фигурки, мастер приступает к росписи. При раскраске кукол театра теней используется традиционный способ живописи, предполагающий детальную прорисовку. Традиция предписывает накладывать цвета в строго определенном порядке. Цвета разграничиваются при помощи вырезанных линий, раскраска осуществляется по изготовленному на предыдущих этапах трафарету и наносится несколько слоев краски. Причем во время окрашивания цвета не должны соприкасаться друг с другом (Приложение А, рисунок 10). После того, как краски высохли, на обе стороны изготавливаемой фигурки наносится мездровый клей или лак. Это закрепляет краску и делает ее более блестящей.

После нанесения мездрового клея или лака мастера ждут его полного высыхания, а затем при помощи высокой температуры приводят заготовку в окончательный вид. Утюжку

кожи часто называют «выпариванием» или «потением». Сушка – важный этап технологического процесса. Согласно традиционному способу, необожженный кирпич нагревают в костре, топливом которому служила пшеничная солома, примерно до 70 °С. Кожаные фигурки оборачивают в хлопчатобумажную ткань и кладут между двумя раскаленными кирпичами. Горячий пресс разглаживает их и удаляя лишнюю влагу, придавая им нужную форму.

Сшивание деталей – заключительная стадия в процессе создания кукол театра теней. Она предполагает соединение всех частей воедино и их прочную фиксацию. Элементы куклы теневого театра сшиваются при помощи крученой нитки из коровьей кожи, иногда используют растительные волокна. Обычно голова и тело соединяются таким образом, чтобы головы можно было менять. Хотя нить является прочной, она позволяет куклам быть гибкими во время представления. Готовые фигурки часто украшаются цветным шелком, аппликациями из бумаги [114, с. 130].

Заканчивается процесс изготовления куклы прикреплением тростей. Управляются куклы тремя спицами: центральная крепится к шее, на ней кукла как бы висит, и двумя дополнительными, приделанными к запястьям жестикулирует руками. Железная спица вставлена в тонкие тростниковые палочки. Торс и ноги не приводятся в движение, а при перемещении куклы болтаются взад и вперед. Фигуры могут без труда становиться на колени, садиться и кланяться.левой рукой кукловод держит спицу, удерживающую шею куклы, большим и указательным пальцами правой руки держит спицу правой руки куклы, средним и безымянным пальцами правой руки захватывает спицу левой руки куклы (Приложение А, рисунок 11). Современный метод ведения куклы при помощи трех спиц возник во времена правления императора Даогуана (1820–1850 гг.) из династии Цин и сохранился до сих пор. Однако известно, что ранее во времена правления императоров Канси и Юнчжэн (конец XVII – XVIII в.) существовали методы восьмиточечного управления куклой, которые не сохранились [50, с. 74–75].

Эти сложные кропотливые технологические процессы отражают большую художественную и материальную ценность кукол театра теней. Пройдя через все этапы производства, кукла попадала к артисту, и с этого момента начиналась ее «сценическая жизнь».

Народное представление спектакля театра теней в Китае описывается так: «Одни уста рассказывают тысячи историй о былых временах, две руки заставляют танцевать миллион солдат» [155, с. 112]. Л. Кузнецов в статье «Живые тени», написанной для старейшего российского страноведческого журнала «Вокруг света», приводит следующее описание представления театра теней в Китае: «Густая толпа крестьян окружила небольшую будку, стоящую посреди деревенской площади. Вот, наконец, наступает долгожданная темнота, и кажущаяся пустой будка оживает: загоревшийся внутри светильник превращает переднюю стенку, сделанную из тонкой ткани, в золотисто-желтый экран. Небольшой оркестр, состоящий из барабана и двух-трех хуциней, возвещает о начале представления. На экране появляются маленькие, необычно грациозные фигурки. Словно живые, они пожимают друг другу руки, отвешивают поклоны и даже фехтуют, ловко рассекая воздух мечами. Зрители забывают, что перед ними куклы» [156, с. 30].

Представление китайского театра теней обычно шло поздним вечером (Приложение А, рисунок 12). Конструкции самого театра могли быть самыми разнообразными: от небольшой временной ширмы на ножках, выставляемой непосредственно перед выступлением, похожей на переносную будку, до специализированных стационарных театральных зданий для представлений театров теней. Таких, например, как театр теней около храмов Гуаньди и Ши Фу, театр теней в деревне Ся Бао, представленных в музее китайских театров теней, собранных в уезде Сяои городского округа Люйлян провинции Шаньси [32, с. 45; 77, с. 118]. Но, так или иначе, все они имели общее строение: полупрозрачный экран, лампу и рабочее место кукловода.

«Сценой» для театра теней служит экран для представлений, называемый «лянцизы»: прямоугольная деревянная рама, обтяну-

тая белой тканью, за которой актеры управляют фигурками-персонажами и поют. «Экран обычно называют “теневым окном”. На этом квадратном метре мира может быть поставлено то, что невозможно исполнить на обычной оперной сцене, и душа может изобретательно и ярко выйти из тела» [112, с. 35]. Экран отделяет артистов от публики. Размер экрана мог быть разным, но, как правило, высотой 60–80 см, шириной 100–150 см. Экран чуть наклонен вперед, что позволяет фиксировать на нем кукол, находящихся в статичном положении. Кукольник сидит за столом, который передним краем примыкает к плоскости экрана (Приложение А, рисунок 13). Ширина стола вирируется в зависимости от размера куклы и составляет 30–50 см.

Лампа висит низко над головой артиста, между исполнителем и экраном. Слева от себя кукловод ставит ящик, в котором хранятся куклы. Он вынимает из ящика необходимых ему кукол и раскладывает на столе, предварительно застелив его циновками и мягкой тканью. Куклы могут располагаться у него под рукой справа и слева, иногда сзади, вывешенные рядами на проволоках. Действие спектакля происходит в центральной нижней зоне экрана. Нижняя граница экрана служит куклам «землей», на которой они «стоят» или по которой «ходят». За кукловодом полукругом рассаживается небольшой оркестр (Приложение А, рисунок 14).

В постановке представления театра теней занято немного людей. Обычно труппы состояли из двух, трех или пяти человек. В труппе из двух человек один кукловод, один музыкант. Чаще всего представление показывает один кукольник, который манипулирует одним или несколькими персонажами, но в большой труппе могут одновременно работать два и более кукловода-исполнителя: основной кукловод, называющийся «верхняя рука», и его помощники – «нижние руки». Кроме кукольника в каждом представлении театра теней Китая обязательно участвует музыкант или целый оркестр. Главный кукловод одновременно является и дирижером оркестра. Он подает музыкантам все основные сигналы для вступления, остановки, смены мелодии, ритма. «Состав труппы различается в зависимости от реги-

она. Например, в отдаленных регионах распространен состав трупп, где есть один кукольник, один певец и небольшое количество музыкантов. Кукловод манипулирует всеми куклами в спектакле, даже в массовых батальных сценах со множеством кукол. Певец или рассказчик поет все представление и является хранителем драматургического канона. В состав каждой труппы входят, как минимум, перкуссионист и исполнитель на эрху (простом двухструнном смычковом инструменте)» [55, с. 296].

Профессия кукловода – очень сложное и многогранное искусство, требующее самых разнообразных способностей, профессиональных навыков и широкой образованности (Приложение А, рисунок 15). Кукловод должен хорошо знать литературу, помнить огромное количество историй, уметь ясно излагать сюжет, быть искусным импровизатором и хорошим музыкантом, так как он выступает в роли дирижера оркестра, а кроме того является исполнителем песен. Он также должен был виртуозно владеть мастерством ведения куклы [102, с. 85]. Искусство артиста-кукольника театра теней в Китае передавалось из поколения в поколение, от отца к сыну, от учителя к ученику [13–А, с. 104].

Основные средства выразительности китайского театра теней можно разделить на две группы: музыкальные и визуальные.

Музыкальные средства выразительности традиционного театра теней Китая – это инструментальная и вокальная музыка. Музыкальное сопровождение отличается в зависимости от района его распространения, оно соединяет местные музыкальные инструменты и разнообразные региональные народные напевы. Музыка – неотъемлемая часть китайского театра теней. Она объясняет сюжет и украшает его, дополняет действия персонажей, боевые и танцевальные сцены. В театре теней во время появления каждого персонажа звучит мелодия и ритм, отражающие его характерные черты. «Музыкальный фон представлений теневого театра – важнейший элемент художественного языка китайского театра теней. Он создает эмоциональные характеристики персонажей, яркую атмосферу действия, организует дви-

жение фигур на экране, служит опорой ритмизованной речи исполнителя» [101, с. 63].

Каждое представление сопровождают музыкой два-три музыканта, играющих в основном на струнных и ударных инструментах [157, с. 119]. Под их аккомпанемент артисты-кукловоды исполняют свои роли. «Причудливые движения двумерных кукольных персонажей сопровождались звучанием традиционной народной музыки, пением актера под аккомпанемент народных инструментов: деревянного барабана, большого гонга, банцзы (кастаньеты), сяньцзы (трехструнной лютни) [158, с. 12]. Исследователь театра теней Лю Яли так описывает инструменты оркестра театра теней и их функции: «Муйю (вырезанный в форме рыбы, округлый, полый, деревянный, ударный инструмент) – основная ритмическая точка в представлении театра теней, используемая при пении. Мощные и ритмичные удары барабанов держат темп и создают атмосферу представления. Типичный музыкальный инструмент театра теней – большая тарелка. Ее четкий и яркий звук хорошо сочетается с вокальной музыкой и поющим актером. Маленькие тарелки – ударный инструмент, звучащий нежно и застенчиво, используется для иллюстрации женских персонажей. Большой гонг – важный инструмент для начала представления, его проникновенный звук возбуждает эмоции исполнителей и публики» [139, с. 65].

Выступление театра теней изначально сопровождалось игрой преимущественно ударных музыкальных инструментов. Лишь позже стали использовать струнные щипковые музыкальные инструменты, с одной стороны для создания атмосферы представления, а с другой – для замещения и сопровождения вокальных партий исполнителя. Как отмечает Ян Сюцзюань: «Со временем у людей появились новые требования к вокальной музыке театра теней, поэтому к аккомпанементу добавились струнные инструменты» [159, с. 43].

Мелодии и песни чаще всего исполняются в медленном темпе. *Наньдяо* («южные напевы») – это расслабленные напевы бытовых пьес, сюжет которых разворачивается медленно. Но также присутствуют *нодяо* – напряженные, активные напевы во-

енных пьес, служившие для сопровождения быстро разворачивающихся сюжетов. Вместе со сменой действия и персонажей изменяется мелодика речи кукловода, ее интонация, темп, тембр. Заикание, запинки, носовые звуки, модуляции голоса, подражание – все эти приемы помогают выразить особенности характера героя. Так, тембровая окраска голоса исполнителя напрямую связана с физическими качествами, темпераментом, характером персонажа. Также изменение тембра голоса исполнителя способствует созданию эффекта диалога между куклами.

Изначально артистами театра теней были мужчины. В основном пели естественным голосом. Они обладали довольно низким тембром и нешироким голосовым диапазоном. Но вслед за распространением театра и увеличением количества зрителей появилась необходимость в пении фальцетом. Постепенно сформировалась вокальная техника, комбинирующая пение естественным голосом и фальцетом. В дальнейшем вместе с активным развитием театра теней и обогащением его различными сюжетами и героями, многие роли в театре стали исполнять женщины [131, с. 98].

К визуальным средствам выразительности следует отнести цвет, силуэт, костюм и украшения куклы, пластику кукол, мизансцену и композицию.

Цвет – один из важнейших визуальных выразительных средств театра теней Китая. Исследователь К. Гагеман в книге «Игры народов» дает такую характеристику цвета китайского театра теней: «Прозрачные плоскости окрашены с обеих сторон и выдержаны в беспорядочном, но все же гармоничном сочетании радостных красок. Они светятся, подобно оконным стеклам наших церквей в ранние сумерки, и создают в созвучии взаимно согласованных красочных мотивов миниатюрный образец изумительной симфонии красок» [23, с. 51].

Цвет куклы театра теней является одновременно показателем характера и темперамента героя, в то же время отражает его настроение и душевное состояние, символизирует суть образа. Куклы в основном окрашиваются в простые цвета. Традиционно используется техника «тонкой прорисовки и ярких красок»

[160, с. 144]. Участки однородного цвета многократно оттеняются, что делает окрас простым и сдержанным. С помощью сильного цветового контраста и белого цвета, появляющегося за счет тонких линий гравировки, добиваются эффекта чистых цветов – это метод разделения цветов линиями гравировки. На фигуре куклы такой метод окрашивания дает интенсивные и яркие цвета.

Цвет в театре теней имеет определенную связь с традиционной теорией пяти элементов (*у син*) [4–А, с. 280]. «У син – одна из основополагающих категорий китайской философии, обозначающая универсальную классификационную схему, согласно которой все основные параметры мироздания имеют пятичастную структуру» [161, с. 32]. Обычно используется красный, черный, зеленый, желтый и белый цвета, поскольку они довольно чистые и прозрачные [162, с. 130]. «Их наделяют богатой идеологией и содержанием. В памятнике ораторского искусства Древнего Китая “Речи царств” (“Го юй”), в разделе “Речи владения Чжэн” говорится: “Правители прежних эпох, создавая все сущее, смешивали землю с металлом, деревом и огнем”. В объяснении теории *у син* содержатся следующие строки: дерево соотносится с зеленым цветом – это процветающий; огонь – красный, яркий; земля – желтый, род; металл – белый, благородный; вода – черный, сокровенный» [цит. по 163, с. 76–77]. Среди этих цветов желтый – естественный цвет, а белый получается в результате вырезания узора ажурной резьбой.

Особый символизм имеет раскраска лица кукол теневого театра. Красный цвет лица символизирует такие черты персонажа, как мужество, справедливость, беззаветная преданность и чувство долга, храбрость, честность, героизм, негибаемость. Например, в пьесе «Троецарствие» персонаж Гуань Юй (Военачальник царства Шу эпохи Троецарствия, один из главных героев средневекового романа «Троецарствие»), являясь образцом благородства, бесстрашия и преданности правителю, изображается с красным лицом, изогнутыми бровями и «глазами красного феникса» (глаза, внешние уголки которых поднимаются

кверху, как крылья). Зеленый цвет символизирует отвагу и искусность в бою, доблесть и власть, военное мастерство. Например, лицо Чэн Яоцзиня (легендарного генерала эпохи Тан) из «Железной могилы» выкрашено в зеленый цвет. Черный цвет с большим количеством вырезки инькэ символизирует твердость и прямолинейность, беспристрастность и неподкупность, как лицо Бао Жена, известного своей честностью судьи. Желтый цвет используется в основном для того, чтобы подчеркнуть сверхъестественную сущность персонажа, такого, например, как Бессмертный Мастер Прославленной Мудрости Эр-Ланг. Белый цвет обычно символизирует злых, коварных и свирепых созданий, таких как дворцовый евнух Панг в «Судебном процессе в Западном дворце» [164, с. 66–67].

Цвет костюмов персонажей определяется социальным положением и возрастом. Для простых и богатых одежд применяются разные цвета. То же касается одежды стариков и детей. «Одежда женских персонажей окрашивается в чистые цвета, обычно не более двух-трех основных цветов. На воротник и рукава наносится воздушный узор белого цвета. Участки черного окраса продавливаются, сочетаясь с тонкой резьбой. Это создает эффект роскоши. На некоторых участках фигурки остается натуральный цвет бычьей кожи. При этом методом продавливания создается более темный оттенок, а резной узор дополняет образ» [103, с. 77]. Император носит одежду желтого цвета, чиновники в зависимости от ранга будут носить красный, зеленый, черный и белый халаты; служащие нижних рангов – сиреневый, синий и черный. Кроме этого, костюмы знати украшаются большим количеством вырезанных деталей. Персонажи, относящиеся к классу ученых, торговцев, солдат прислуги, чаще всего будут одеты в халаты черного цвета. Одежда крестьян, рыбаков, пастухов более проста и сдержанна в колористическом плане. Цвет костюма пожилого человека чаще всего белый, коричневый или синий. Молодежь обычно одета в яркие контрастные цвета. Цвету одежд присущ и определенный символизм. Костюм сиреневого и красного цвета носит доблестный и верный долгу персонаж. Синий цвет костюма указывает на

напористый, жестокий характер. Зеленый цвет символизирует побеждающего зло героя, желтый – расчетливость или осмотрительность [165, с. 65].

Характерность движения, пластика персонажа, его жестикуляция также является важным выразительным средством театра теней Китая. В движенческом компоненте находят выражение характер и темперамент, душевное состояние героев, социальные взаимоотношения действующих лиц. Пластика неразрывно связана с музыкой и внешним видом персонажа.

Сцены в китайском театре теней по активности движения можно разделить на две группы: статичные и динамичные. Статичные сцены представляют собой диалоги нескольких действующих лиц. Динамичные сцены – это эпизоды сражений двух и более противников. В театре теней Китая пластическое решение в статических сценах можно описать следующим образом: «куклы, главные действующие персонажи, которые общаются между собой, ставятся друг против друга посередине экрана. Остальные стоят неподвижно, размещенные по двум встречным рядам. Когда появляется новая кукла, прежняя переносится налево или направо, в конец своего ряда, а новая выносится на середину» [166, с. 106]. В таких эпизодах сами куклы остаются неподвижными, движение концентрируется в жестикуляции рук, походке при выходе и уходе с экрана. В динамических сценах кукла все время движется в пределах игрового пространства. Динамика достигается за счет ритмичных, коротких движений, либо резких диагональных перемещений в пределах экрана. В сражениях тела с вращающимися конечностями, сплетаясь, несутся в вихре, а прикрепленные к пальцам мечи взлетают в воздух, словно крылья ветряной мельницы. Очень важны в представлении театра теней трюковые сцены: полеты в облаках, мгновенные подмены и трансформации, курение, проглатывание облаков и выдувание тумана. Трюковая техника требует от кукловода быстрых и слаженных движений, позволяющих сохранять непрерывность действия.

Важным визуальным средством выразительности театра теней являлся внешний вид куклы. Главную роль в передаче харак-

теров героев театра теней играют головы. Ампула *шэна* создается при помощи прямых бровей, отражая его изящество, невозмутимость и безмятежность. У *даней* изогнутые брови, которые подчеркивают изящность, воспитанность и уравновешенность. У воинов нахмуренные брови и глаза феникса, что символизирует отвагу. При создании кукол применяется классический изобразительный прием: лицевая часть фигур помимо глаз, носа, рта и ушей вырезается ажурно. Черты лица изображаются при помощи прямых линий. Нижняя челюсть делается неподвижной и квадратной. Персонажи *даней* и *шэнов* наделены следующими чертами лица: высокий лоб, прямая переносица, маленький рот, тонкие брови, детально вырезанные глаза. Контур лица не покрывается краской. Длинные усы и волосы часто делаются из настоящих волос, которые приклеиваются к лицу кукол.

Головные уборы и одежда в отличие от лица демонстрируют социальное положение персонажа. Существует пять основных видов головных уборов: шапка *гуань*, шляпа *мао*, платок *цзин*, шляпка из газа *ша*, шлем *куй*. Они, как и костюмы куклы, являются одним из показателей социального положения и чиновничьего ранга. Выделяют несколько видов костюмов: китайский халат, вышитая кофта, военный убор, наряд дворцовой служанки. Китайский халат бывает четырех разновидностей: парадный халат, халат, расшитый драконами, халат советника и даосское платье. На парадном халате вышиты пятипалые драконы желтого цвета, носит его император. Парадный халат, расшитый драконами, украшен оранжевыми четырехпалыми драконами. Его носят полководцы, министры и князья. Халат советника украшен иероглифами «долголетие» (寿) и «счастье» (福), его обычно носили помощники министров. Даосское платье украшено восьмью триграммами желтого цвета и Планом Великого предела. Вышитая кофта или парадное платье обычно декорировалось вышивкой квадратной формы, которая отражала ранг чиновника. Военный убор – это кафтан, который надевался поверх доспехов полководцев. Он мог быть длинным или коротким, мужским или женским. Наряд дворцовой служанки – одежда женщин при императорском дворе.

Одежда кукол театра теней украшалась детальными ажурными орнаментальными узорами и символическими рисунками. Отделка нарядов персонажей была позаимствована у традиционного китайского искусства вырезания из бумаги. Кроме того, украшения одежды по своей красоте во многом схожи с тщательной и тонкой гравировкой на бронзовых сосудах. Орнаменты разнообразны и индивидуальны. Вышитые на одежде *лао-шэнов* узоры персиков или летучих мышей означают полное счастье и долгую жизнь (по-китайски название летучей мыши звучит как «бяньфу», а слово «счастье» произносится как «фу»). Одежда полководцев в основном расшита львами и тиграми, что символизирует храбрость и силу. *Шэны*-даосы облачаются в костюмы с такими рисунками, как Великий Предел и восемь триграмм (восемь знаков, состоящих из трех линий, символизирующих этапы космогенеза в китайской философии), что демонстрирует их мудрость и мистичность. Орнамент с изображением дракона часто используется в одежде императора. Иероглиф «вань» (万) со значением «десять тысяч» символизирует богатство, благородство и долголетие. Снежинки передают изящность, скромность и образованность, их часто вышивают на костюмах *даней*.

Реквизит в китайском традиционном театре теней также обладает важной символической условностью, выражающей высокий или низкий статус персонажа [14–А]. Так, верительная стрела и печать на столе означают генерала, а с помощью книг и четырех драгоценностей рабочего кабинета (кисть, бумага, тушь и тушечница) обозначают просвещенного человека, поскольку именно эти предметы были необходимы для подготовки к имперским экзаменам кэцзюй, приносящим богатство и общественное признание. Помещенная в вазу хурма олицетворяет спокойствие (ваза по-китайски звучит как «пин», такое же произношение и у слова «мир», поэтому она обычно символизирует богатство, благополучие, спокойствие, счастье).

Выводы по главе 1

Аналитический обзор литературы выявил широкий интерес мирового искусствоведческого сообщества к теме театра теней, хотя и продемонстрировал его географическую неравномерность. Русскоязычная научная литература сосредоточена главным образом на развитии театра теней в России, а также на индийской, яванской, греческой и турецкой формах теневого театра Востока. Незначительные упоминания театра теней Китая встречаются в научных исследованиях лишь в общем контексте изучения культуры и искусства страны. Несмотря на то, что китайские научные источники достаточно детально рассматривают национальный театр теней (историю развития, отдельные аспекты, региональные разновидности, современное состояние), они практически не интегрированы в мировую науку и остаются достоянием лишь локальной научной среды. В белорусском театроведении отсутствуют сколь бы то ни было значимые теоретические работы, посвященные как театру теней Китая, так и Европы, что делает данную монографию важным вкладом в развитие белорусского искусствоведения.

Китайский театр теней – наиболее высокоразвитая форма сценического теневого искусства. Театр теней Китая выявляет глубоко синтетическую природу сценического действия, демонстрирует тесное взаимодействие вербальных и невербальных способов выражения, широкую информативность визуальных и музыкальных средств выразительности. В произносимом артистом-кукольником слове семантическую нагрузку имеет тембр, интонация, высота и сила звука, манера произношения, а в музыке – мелодика, ритм, темп. Наиболее развитыми в китайском театре теней являются визуальные средства выразительности, к которым можно отнести силуэт куклы, очертания ее контура и форму, пластику движения куклы, композиционное решение пространства экрана. Из всех этих элементов китайский театр теней создает уникальный художественный язык.

Текстовый компонент в театре теней Китая представлен описательной декламацией, произносимой нараспев под музыку, повествовательными комментариями без сопровождения

музыкальных инструментов, вставными вокальными номерами и диалогическими эпизодами. В большинстве представлений театра теней доминирует повествовательный монолог под музыкальное сопровождение оркестра. Большое значение в произносимом тексте имеет голос рассказчика, который направлен на характеристику действующих персонажей. Через тембровые, темпо-ритмические и звуковысотные особенности голоса рассказчик передает характер и внутреннее состояние персонажа, иллюстрирует физические характеристики героев.

Музыкальное сопровождение – обязательный компонент в системе выразительных средств представлений театра теней Китая. Оно важно для организации ритмизованной речи, создания эмоционального фона повествования, поддержки, контроля и управления динамикой и последовательностью сценического действия. Музыкальное сопровождение дает характеристику как персонажа, так и его поведения, описывает место действия и его атмосферу, вызывает необходимое исполнителю настроение у зрителя, выражает чувства и переживания героя, характеризует его внутреннее состояние. Тональность и ритмическая структура мелодий чаще всего обусловлены композиционной структурой представления.

Визуальный компонент театра теней в Китае – наиболее важный и наиболее информативный среди прочих равных средств выразительности. Силуэт куклы создает индивидуальность персонажа в ее физической неповторимости и, одновременно, определяют его место в социальной иерархии. Внешний вид куклы визуализирует характер, темперамент, психическое состояние, физическую и духовную силу персонажа. Цвет в театре теней Китая несет ярко выраженную символическую нагрузку, раскрывает характер, темперамент, настроение, душевное состояние персонажа. Композиционное решение, размещение фигур в пространстве экрана в китайском теневом театре имеет как чисто сюжетную опосредованность, так и символическое значение. Пластика куклы в сюжетной канве выражает характер и темперамент, душевное состояние и отчасти социальные взаимоотношения действующих лиц.

ГЛАВА 2

ТЕАТР ТЕНЕЙ В КИТАЕ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ: ДИНАМИКА И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ

2.1. Динамика развития театра теней в Китае

Искусство театра теней распространено во всем мире, но зародилось оно на Востоке. Театр теней широко известен в странах Южной Азии (Индии, Непале, Шри-Ланке), Юго-Восточной Азии (Бирме, Вьетнаме, Лаосе, Индонезии, Камбодже, Таиланде), на Ближнем Востоке (в Иране, Ливане, Сирии), в странах Восточной Азии (Китае, Японии, Корее), а также в других странах Азии и Африки (Турции, Египте, Тунисе). Вокруг вопроса о месте и времени возникновения театра теней до сих пор ведутся споры. Разные исследователи выдвигают множество гипотез о его зарождении в Китае, Индии или Индонезии. Однако большинство ученых сходятся в том, что родиной театра теней является Индия [167; 168], где он возник более двух тысяч лет назад, и где существовало самое большое разнообразие теневых представлений. Исследователи полагают, что первичная форма драматического действия, использующая кожаные фигуры «чхаятнака» (теневое представление), существовала в Индии во II в. до н. э. [1, с. 30]. К этому же времени относятся упоминания о первичных формах индийского театра теней – представлений статичных картин «ямапата» [24, с. 7].

Предположительно, индийская традиция театра теней была заимствована в Индонезии [169, с. 23]. Очевидно, значительное технологическое и эстетическое сходство индонезийских и индийских теневых представлений, древность их происхождения и обоюдная связь с магическими обрядами и ритуалами

[25, с. 8]. Китайский исследователь Се Циньфан утверждает: «театр теней Явы – это продукт интеграции примитивной религиозной культуры Явы, индийской и исламской религиозной культуры» [170, с. 5].

Некоторые исследователи утверждают, что на острове Ява в глубокой древности, еще до прихода в Индонезию индийских переселенцев, уже существовал театр теней, называемый «ваянг кулит» (театр плоских кожаных кукол). «Театр теней ваянг – продукт исконной культуры Явы. Непосредственной причиной его происхождения является поклонение местным предкам, основанное на анимизме в примитивной религии Индонезии. Задолго до того, как индийская культура была передана в Индонезию, Индонезия использовала театры теней для поклонения предкам, и они считали эти тени душами своих предков» [171, с. 213]. Однако, «самые ранние факты истории кожаного ваянга встречаются в надписях, сделанных по приказам яванских царей в 840 и 907 гг.» [6, с. 95].

Из Юго-Восточной Азии театр теней проникает на север и получает широкое распространение в Китае. Здесь театр теней становится популярным видом искусства, видоизменяется, приобретая множество сугубо национальных черт. В Китае он постепенно утрачивает религиозные коннотации и приобретает развлекательный, светский характер, что значительно повлияло на дальнейшее развитие театра теней. Любопытно, что сегодня в Индонезии существует разновидность китайского теневого театра. Как отмечает Цай Цзондэ: «Яванский китайский театр теней в Индонезии называется ваянг чина-ява, или сокращенно вачинва, <...> который представляет собой очень успешное сочетание китайского и индонезийского теневого театра» [172, с. 63].

Время возникновения театра теней в Китае точно не установлено. Большинство ученых сходится в том, что он появился приблизительно в эпоху Тан (618–907 гг.) [4, с. 120; 16, с. 275; 54, с. 4; 72, с. 38; 137, с. 127] после правления императора Сюань-цзуна (Ли Лун-цзи, 712–756 гг.), активно развивался во время Пяти династий (907–960 гг.) и окончательно сформировался в эпоху Сун (960–1279 гг.) [15, с. 193; 33, с. 74; 128,

с. 170]. К эпохе Сун относятся и первые подробные записи о театре теней. При династии Сун театр теней был очень развит. «Об этом говорится во многих фольклорных записях династии Сун, таких как “Менглианглу” У Цзыму, “Старые вещи Улинь” Чжоу Ми, “Городские рекорды и живописные места Столицы” Нидевен» [173, с. 7]. Также существуют сведения о том, что в эпоху Сун в конце XIII в. в городе Ханчжоу (Восточный Китай, провинция Чжэцзян) существовало уже более 20 трупп театра теней. В последующие эпохи Юань, Мин и Цин (конец XIII – начало XX в.) театр теней подвергался лишь незначительным видоизменениям, обрастая региональными особенностями. Таким образом, принято считать, что традиционный театр теней Китая насчитывает несколько тысяч лет.

Однако существуют версии о более раннем возникновении театра теней [40, с. 511; 154, с. 2; 174, с. 13]. Самая древняя легенда о происхождении театра теней повествует о том, как Бодхисаттва Гуаньинь посетила людей. Этот образ восходит к буддийскому Бодхисаттве Авалокитешваре, божеству, выступающему в женском облике, спасающему людей от всевозможных бедствий [48, с. 11; 122, с. 14]. Легенда гласит, что Гуаньинь из листьев бамбука делала фигурки людей и при помощи света масляной лампы отражала их на бамбуковой шторе, создавая тем самым «живые» тени. Так она показывала и рассказывала истории из буддийских сутр. Интересно, что на раскопках руин города Лючжуан провинции Хэбэй у ворот Байихунбао напротив храма, посвященного Гуаньинь, были обнаружены остатки постоянной сцены, предназначенной исключительно для кукольных и теневых представлений [52, с. 45].

Еще одна легенда о возникновении театра теней повествует об ученике Конфуция по имени Цзы Ся (V в. до н. э.). Его проповеди в городском уезде Сяои провинции Шаньси сопровождалась демонстрацией теней. «По вечерам он проводил ритуалы в сопровождении музыки, используя светотеневые представления. Такой способ распространения учения очень нравился местным жителям» [122, с. 15]. Существуют версии, относящие возникновение театра теней ко II в. до н. э., времени правления

Династии Хань. Так, в трактате Гэ Хуну «Разные записки о Западной столице» («Си цзин цза цзи», III–VI вв.) рассказывается о том, что при императоре Эр Ши Хуан-ди (210–207 гг. до н. э.) в спектаклях применялся фонарь, позволявший наблюдать «преобразование дракона».

Наиболее распространенной версией о возникновении театра теней, бытующей как в западной [28, с. 50; 69, с. 3], так и в восточной научной среде, [32, с. 28; 33, с. 72; 126, с. 49; 127, с. 105; 175, с. 3] берущей свое начало в работах Сым Цяна «Исторические записки» («Ши цзи»), Бань Гу «Книга об эпохе Хань» («Хань шу») и Ван Чуна «Взвешивание суждений» («Лунь хэн»), является легенда о ханьском императоре У-ди (время царствования 141–87 гг. до н. э.) и маге Шао Вэне (?? – 119 гг. до н. э.). Легенда повествует о трагичной любви императора У-ди к его умершей супруге Ли Фужень. В исторической хронике «Хань шу» в разделе «Вай ци чжуань» сказано: «Ли Фужэнь умерла рано. Император очень скучал по ней. Даосский маг Шао Вэн из царства Ци сказал, что может вызвать ее дух. Для этого ночью зажгли фонари и свечи. Соорудили занавес. Расставили вино и закуски. Маг велел императору сесть за занавес и смотреть издали. Правитель увидел силуэт Ли Фужэнь. Он посидел еще немного и направился к нему. Но не смог встретиться с женой» [176, с. 65]. Так, приблизительно в 121–119 гг. до н. э. маг Шао Вэн с помощью некоего светового (огневого) устройства и занавеса показал императору теневой образ.

Предпосылки возникновения театра теней можно обнаружить и в сложившейся в эпоху Хань технике резьбы из бумаги. Некоторые ученые полагают, что театр теней и вырезка из бумаги имеют общее происхождение. Хотя до наших дней не дошли марионетки театра теней ханьской эпохи, но зато сохранились прототипы фигурок, вырезанных из бумаги, относящиеся к этому периоду [108, с. 11].

Следует отметить, что в период Весен и Осеней (VIII–V вв. до н. э.) и в эпоху Воюющих царств (IV–III вв. до н. э.) китайцы уже обнаружили закон прямолинейного распространения света. А в философском трактате «Мо-цзы», датированном V–

III вв. до н. э., имеются записи относительно существования камеры-обскура – устройства, позволяющего получать изображение реальных объектов. По мнению некоторых исследователей, этот механизм мог повлиять на возникновение театра теней [108, с. 7].

Но, как уже говорилось, основные сведения о возникновении театра теней датируются эпохами Тан и Пяти династий (VII–X вв.) и связаны с религиозной деятельностью буддийских монахов. В течение этого периода театр теней служил средством проповедования идей Дхармы, реинкарнации и пяти священных заповедей. Чтобы сделать свое учение общедоступным, буддийские монахи подбирали рисунки, которые использовали для иллюстрации во время проповедей, проходивших в песенно-разговорной форме, и известных как «проповеди подвесных фонарей». Впоследствии этот вид проповедей разделился на два направления. В одном из них изображения были заменены на фигурки из бумаги, а затем из кожи. Постепенно такие проповеди превратились в теневой театр [177, с. 3]. Это совпадает и с теорией исследователя театра теней Востока И. Соломоник, которая считает первичной формой проявления театра теней, его зачаточной стадией представления нарисованных сцен, повсеместно и широко распространенных в Азии, в которых рассказ религиозного содержания сопровождался иллюстрацией бумажных свитков с изображениями сюжета и героев рассказа [6, с. 49]. Подобные представления в Китае не сохранились и бытуют только в современной Индии и Индонезии.

Значимый ученый последнего периода Танской династии и эпохи Пяти династий Сунь Кайди писал: «Театр теней стал процветать при Жэнь-цзуне. Если вспомнить его источник, то это эпоха Тан и период Пяти династий. Похоже, что подобный театр теней уже существовал» [178, с. 32]. В истории Китая эпоха Тан (618–907 гг.) – время культурного расцвета. В работе «Театр теней. Сборник увеселительных представлений древней столицы» сказано: «Театр теней, несомненно, зародился в провинции Шэньси. Благодаря тому, что Сиань в течение нескольких столетий был столицей и император Сюань-цзун (685–

762 гг.) активно поощрял изящные искусства, в этой местности развивалось множество различных его видов. Именно здесь берет свое начало и театр теней» [110, с. 41].

Ученый Ци Рушань, говоря о городе Сиань (бывший Чанъань) эпохи Тан как родине китайского театра теней, приводит следующие доводы. «Во-первых, Чанъань в то время был столицей Китая. Имел развитую экономику, был густонаселен, и развивался уже на протяжении нескольких веков, что способствовало развитию искусства. Во-вторых, важным фактором возникновения театра теней в Чанъане являлось мощное влияние правителей. Например, император Тан Сюань-цзун (712–756 гг.) не только увлекался музыкой, но и активно популяризировал изящные искусства среди народа. И, наконец, в-третьих, Чанъань располагался в бассейне реки Хуанхэ, колыбели культуры Китая и родины различных видов искусства (например, искусства резьбы из бумаги “цзянчжи”)» [179, с. 75].

Династия Сун (X–XIII вв.) – период формирования театра теней, как целостной сценической театральной практики, сочетающей в себе живописные картины, диалогические сцены и популярные песни. В это время театр теней стал одним из самых преуспевающих видов народного развлечения. В книге «Учет чудес столицы», написанной в период Сун, можно найти описание разнообразия вариаций теневых марионеток и материалов, используемых при их создании, а также содержание представлений театра теней. В разделе «Разные ремесла» говорится о некоторых разновидностях театра теней и о том, что «изначально в столице в теневом спектакле играли люди с фигурами, вырезанными из белой бумаги, а позже из разрисованной овечьей кожи. Текст представлений очень похож на исторические хроники» [180, с. 386]. Столица, упоминаемая здесь, означает столицу династии Северной Сун, Бяньлян, ныне Кайфэн провинции Хэнань. Знаменитый художник-живописец XII в. Чжан Цзэдуань в панораме «По реке в день поминовения усопших» изобразил сцену из жизни города Бяньлян, на которой можно увидеть в мельчайших подробностях жизнь горо-

жан, а также постановку теневого представления (Приложение Б, рисунок 1).

Есть несколько аргументов в пользу развития искусства театра теней в Кайфэне в эпоху Сун. Во-первых, уникальное географическое и транспортное положение столицы: Кайфэн имел разветвленную сеть морского и сухопутного транспорта, что способствовало успешному развитию торговли и экономики. Во-вторых, высокоразвитая культура. Так, император и правители княжеств, предаваясь увеселениям и наслаждениям, стимулировали развитие искусства. Нижестоящие чиновники следовали их примеру. Одновременно в этот период происходит и подъем народного искусства. Из дворцов знати профессиональное искусство перемещается в городскую среду Кайфэна. В некоторых увеселительных местах демонстрировали лучшие образцы народных литературных произведений, облакая их в форму песен, рассказов, сказов-декламаций с пением под барабан. И, в-третьих, самые многочисленные официальные литературные памятники, фиксирующие бытование театра теней, датируются именно эпохой Сун. К этой эпохе относятся немало текстов, в которых встречается описание театра теней («Виды столярного града» Най Дэвэна, «Записи снов о Линьянь» У Цзыму, «Заметки о светлом пути» Чжан Лэя). Согласно этим источникам специалисты устанавливают время появления театра теней в Кайфэне в пределах 20 лет между периодами правления императоров Сун Жэнь-цзуна (1022–1063 гг.) и Сун Шэнь-цзуна (1067–1085 гг.).

Во время династии Сун доказательством процветания искусства театра теней являются многочисленные письменные свидетельства о появлении профессиональных мастеров, которые занимались резьбой кукол теневого театр. Мэн Юаньлао в «Записях прекрасных снов о Восточной столице» упоминал имена мастеров театра теней, которые работали во времена правления сунского императора Хуэй-цзуна под девизами «Чуннин» (1102–1106 гг.) и «Дагуань» (1107–1110 гг.). Он также описал расцвет этого вида искусства в данный период времени: «у всех входов в переулки не было места для танцев и спектаклей, там было мно-

го небольших навесов театров теней, изо дня в день у них толпился народ» [181, с. 57]. Кроме отдельных мастеров при династии Южная Сун в Ханчжоу появились организации театра теней, типа «Общества расписной кожи».

Существуют и другие опосредованные свидетельства активного бытования театра теней в этот период. В главе «Развлекательный центр столицы и индустрия искусств и ремесел» в книге «Восточная столица: мечта о великолепии прошлого» говорится: «Диньи и Шоцзи играют своеобразное «чауин» представления». Китайский иероглиф «чау» в то время означал «маскировка». Различные развлекательные представления в столице включали в себя так называемую «чаушанпу» или комическую борьбу. Представление «чауин» организовывалось актерами, подражающими движениям фигур теневого театр, чтобы создать гротескный эффект и рассмешить зрителей. Если бы театр теней в это время не был так популярен в обществе, то и представления «чауин» никогда бы не появились [50, с. 66].

Эпохи Цзинь (1115–1234 гг.) и Юань (1271–1368 гг.) – период становления и постепенного распространения театра теней. На второй год правления императора Цинь-цзун (1126–1127 гг.) под девизом «Цзинкан» («Мир и спокойствие») Северная Сун пришла в упадок. Сунский историк Сюй Мэншэнь в «Собрании документов о союзе с севером в период трех династий» собрал достоверные материалы о падении династии Северная Сун. Он пишет, что все сокровища, литературные памятники, мастера различных отраслей и артисты Кайфэна были похищены цзиньской армией. Последний император Северной Сун Цинь-цзун Чжаохуань вступил на престол незадолго до этого – в 1127 г., и в этом же году в декабре цзиньская армия штурмовала городские стены Кайфэна. Запись от 25 ноября гласит: «военное командование пленило более трехсот мастеров, которые делали поясные сумки, головные уборы, кисти и тушь, резные картины. Более 100 семей, занимающихся юаньской драмой, повествованием, театром теней, художественной прозой, пением, управлением марионетками, акробатикой, игрой на лютне, были отправлены на передовую

Кайфэнским правительством. Кайфэнские военные, не разбирая, отправляли людей воевать, захватывали их имущество, разрушали материальные блага мирных жителей» [182, с. 751]. Сун Цинь-цзун капитулировал, а цзиньская армия еще несколько месяцев безнаказанно бесчинствовала в городе. Три тысячи человек, включая Хуэй-цзуна, Цинь-цзуна с матерью, наследных принцев и родственников правящего дома, были отправлены в область Хань, что недалеко от уезда Чанту современной провинции Ляонин. В числе пленных было и «более 150 семей мастеров театра теней и других артистов. Театр теней вслед за цзиньским войском переместился на север» [105, с. 56]. Император Гао-цзун бежал на юг, образовав там новую столицу. Театр теней вместе с правителем сначала проник в Линьань (Ханчжоу), а затем поочередно в провинции Хунань, Гуандун, Аньхой, Чжэцзян и Цзянсу. Переезд сунской правящей династии привел к тому, что театр теней «с севера опустился на юг», метался по стране, «бросаясь на восток, убегая на запад», вышел за пределы бассейна реки Хуанхэ и распространился по всему Китаю.

После падения династии Цзинь захваченные цзиньской армией мастера и артисты, вероятно, сменили своих хозяев. Монгольские военные, отправляясь в военные походы на юг и запад брали с собой театры теней, что способствовало широкому распространению этого искусства.

В эпоху Юань театр теней становится одним из основных видов развлечения не только в народной среде, но и при императорском дворе. Высокопоставленные чиновники и знатные люди имели собственные труппы театра теней. В 1953 г. в провинции Шаньси нашли богатое захоронение времен династии Юань. На стене погребальной камеры располагались восемь бумажных фигурок для театра теней, а также следующие фразы: «Великая добродетель Юань. Третий год, пятый месяц», «Пусть веселые тени хранят его дело». Театр теней становится важной частью различных религиозных и светских праздничных мероприятий. Храмовые праздники и различные другие торжества не обходились без него.

Театр теней этого периода находит своих поклонников и среди военных. В юаньской армии часто устраивали так называемые «представления света и тени». Армия Чингисхана совершала экспедиции далеко в обширную зону евро-азиатского континента. Вместе с этими военными экспедициями китайский театр теней попадает во многие арабские страны района Персидского залива: Персию (Иран), Аравию. А позже проникает в Турцию, и в другие страны Юго-Восточной Азии: Сиам (Таиланд) и Мьянму. Персидский историк Рашид ад-Дин упоминает знаковый эпизод о проникновении театра теней из Китая в Персию в XIII в., когда сын Чингисхана отправил актеров и музыкантов в Персию, чтобы показать там драматическую игру за экраном.

Периодом наивысшего расцвета китайского театра теней стали эпохи Мин (1368–1644 гг.) и Цин (1644–1912 гг.). Во времена династии Мин театры теней активно ставили спектакли в городах и деревнях, были любимы не только представителями низших классов, но также и образованными людьми. В годы правления минского императора Чжэндэ (1506–1521 гг.) в Пекине прошел большой театральный фестиваль, на котором был представлен и театр теней. В эпоху Мин театр теней широко распространился на территориях застенного Китая, территории провинций Хэйлуцзян, Гири и Ляонин, получил признание монголов и маньчжуров.

Можно составить представление о популярности представлений театра теней в то время, прочитав панегирик поэта Цюй Ю, жившего во времена династии Мин и известного своим произведением «Новые рассказы у горящего светильника». Из одного отрывка текста становится понятно, что исторические сюжеты оставались главным материалом спектаклей театров теней в эпоху династии Мин, а традиция эта восходит к эпохе династии Сун. История, к которой обращается поэт в стихотворении, рассказывает о войне между Лю Бангом и Сян Ю, борющихся за верховную власть в стране в III в. до н. э., – история войны между династиями Чу и Хань [177, с. 46]. Во второй главе романа неизвестного автора «Таоу сяньпин», жившего в

начале династии Цин, описывается, как при династии Мин семейная труппа прибыла в уезд Линьцин провинции Шаньдун с выступлениями «театра фонарей»: «Тот мужчина взял стол, поставил его напротив зрительских мест, а на него поставил занавес из белой бумаги. Затем зажег две расписные свечи. Его жена взяла небольшой бамбуковый сундучок, достала из него несколько бумажных человечков. Каркас человечков был вырезан из бумаги, на него были наклеены различные цветные лоскутки шелка. Руки и ноги у куклы могли двигаться очень разнообразно. Представление начиналось после захода солнца, при помощи света свечей на занавес проецировались тени» [183, с. 318–319]. Вышеперечисленные источники свидетельствуют о бытовании разнообразных форм театр теней в эпоху Мин: от передвижных трупп всего с несколькими исполнителями и примитивными представлениями с бумажными куклами до высокохудожественных спектаклей при храмах и императорских дворцах.

Во времена династии Цин театр теней достиг своего исторического пика развития. Возникают династии актеров театра теней и ремесленников, производящих марионеток для теневых представлений. Многие мастера передают искусство своим сыновьям из поколения в поколение. Во многие резиденции чиновников, княжеские дворы, дома богатых влиятельных семей и деревенских шэньши (должностные лица) приглашаются известные мастера, вырезающие фигурки для театра теней, знать начинает коллекционировать изящные теневые куклы и организует собственный теневые театры. Маньчжурские гражданские и военные чиновники очень любили театр теней. Известно, например, что на пятом году правления под девизом «Канси» (1661–1722 гг.) в резиденции князя Лициня было восемь человек, которые за пять лянов серебра заведовали ящиками с реквизитом театра теней, а «театрами теней владели сразу восемь высокопоставленных должностных лиц» [113, с. 71].

Даже в небольшом городе могло функционировать до двух десятков театров теней. Государственные и религиозные празднества, празднование Нового года, сбор урожая, поклонение

духам и мольбы о счастье, свадьбы, рождения и поздравления с днем рождения сопровождалась представлениями театра теней. Бытовали пьесы, которые состояли из нескольких «серий» и могли идти всю ночь до рассвета или даже несколько недель. Во время ярмарок при храмах несколько театральных труп могли соревноваться друг с другом.

В эпоху династии Цин театр теней получает широкое распространение, и становится популярным на всей территории Китая. Театр теней постепенно адаптируется к региональным культурным традициям и общественному укладу, местным диалектам. Стилевое единообразие театра теней, бытовавшее до этого, сменяется на множество оригинальных локальных стилей, характеризующихся ярко выраженным местным колоритом. Китайский исследователь Се Чун-пай приводит такие данные об общем количестве региональных форм театра теней: «Общее количество различных региональных форм теневых театров, включенных в исследование 1957 года, составляет двадцать три. Таким образом, теневые марионетки выделяются как наиболее широко распространенная форма кукольного искусства в Китае. Провинция Шаньси, центр театра теней и марионеток, имеет по меньшей мере полдюжины форм театра теней, в основном отличающихся друг от друга музыкальным сопровождением» [33, с. 43].

Региональное многообразие театров теней можно разделить на два направления, основным критерием дефиниции которых является территориальный признак. В связи с этим в Китае принято выделять северное и южное направления театра теней (Приложение Б, рисунок 2). К театрам теней северного направления, представляющим наиболее самобытные формы китайского теневого театра, относятся: чэньаньский и таншаньский театры теней провинции Хэбэй; пекинский театр теней и лощаньский театр теней провинции Хэнань, вэйнаньский театр теней (театр теней уездов Хуасянь и Хуайнь) провинции Шэньси [5–А; 11–А], лундунский театр теней и театр теней даоцин провинции Ганьсу, фучжоуский театр теней провинции Ляонин, театр теней Сяои и Чанфэн провинции Шаньси, тайшаньский

театр теней провинции Шаньду. Среди театров теней южных провинций наибольшую известность имеют театр теней Ванчэн, цзяшаньский, хэншаньский и сянтанский театры теней провинции Хунань, чуаньбэйский и чэндуский театры теней провинции Сычуань [12–А], мяньянский театр теней, театр теней Цзянхайской равнины провинции Хубэй, Пинсянский театр теней провинции Цзянси, театр теней Хайнина провинции Чжэцзян.

В связи с обилием региональных разновидностей театра теней практически невозможно дать четкие характеристики этим двум направлениям. Однако подобное разделение можно не только констатировать, но и попытаться определить. Так, например, известно, что в музыкальном искусстве Китая в X–XI вв. оформилось разделение на южную и северную традиции. «В сунскую эпоху получили оформление и музыкальные традиции Северного и Южного Китая, отразившие различия в языке и культуре жителей Севера и Юга. Неодинаков был как звуковой строй обеих традиций (на Севере была принята семиступенная гамма, на Юге – пятиступенная), так и их мелодический рисунок. В целом, для северной музыки характерно резкое отрывистое звучание и быстрые смены регистров, а мелодии Юга отличались большей мелодичностью, лиризмом, гармонической уравновешенностью» [15, с. 181]. В XVI в. формируются два музыкальных стиля, а за ними и два типа музыкальной драмы: южная – Куньцзюй и северо-восточная – Иянцзян. Южные музыкальные драмы были преимущественно «гражданскими», они отличались лиричностью, социальной тематикой и любовной проблематикой; темы северо-восточной музыкальной драмы были «военными» и характеризовались мужественным героическим пафосом. Учитывая тесную связь китайского театра теней как с музыкальной, так и с театральной традицией, эти критерии, относящиеся к музыкальному театру, вполне соответствуют региональной специфике и китайского театра теней.

Между музыкальным сопровождением представлений южного и северного театра теней существуют значительные различия. На севере Китая много равнин, холодный климат, люди

любят собираться вокруг кана – печки-лежанки из кирпича и глины, веселиться и смотреть представления. Поэтому расстояние до «сцены» довольно близкое и требования к напевам высокие. С течением времени сформировался единый для всех представлений северного театра напев. Что касается южного театра теней, то представления по большей части ставились в деревнях, располагающихся в холмистой местности с теплым климатом. Чтобы посмотреть выступление, люди собирались на равнине. Места было довольно много, поэтому требования по отношению к пению были весьма снисходительны, единых напевов так и не сформировалось. Кроме того, на юге бытовало большое количество различных диалектов, что затрудняло унификацию напевов.

В театрах теней северного направления для изготовления кукол использовались, как правило, ослиные и бараньи шкуры, на юге – коровьи и бычьи. На севере приспособление для управления куклами, или вагу, делали из стебля гаоляна, а на юге – из бамбука. Исследователь Д. Каррелл отмечал, что степень выделки на севере и юге также отличается: на севере кожу выделывают тщательнее и она более прозрачна, на юге «фигуры имеют более толстую кожу, поэтому они отбрасывают более плотную тень» [72, с. 39]. Также существуют и различия в способе крепления тростей кукол. На юге главный стержень прикрепляется под прямым углом к голове куклы, поэтому он менее заметен на экране. Основной поддерживающий стержень северных фигур чаще всего крепится параллельно корпусу, а верхняя проволочная часть стержня изогнута под прямым углом, чтобы прикрепить его к скрытому воротнику на шее куклы. Эти стержни более заметны на экране, но они не видны на тени марионетки.

Период правления династий Цин можно считать золотым веком театра теней. Репертуар становился все богаче, а техники ведения куклы все более утонченными. Театры теней стали широко распространены по всей территории Китая, от провинции Хэйлунцзян на самом севере до провинции Гуандун на юге. Грандиозные размеры Китая, неравномерность распростране-

ния, исторические, социально-экономические и общественно-политические факторы сформировали специфическую особенность традиционного китайского теневого театра, отличающую его от всех основных форм театра теней Востока: в нем отсутствует строгая типология и единообразие. Китайский театр теней сформировался в условиях культурного плюрализма, впитал традиции более чем пятидесяти малых народностей, проживавших на территории страны. Региональные формы китайского традиционного театра теней, будучи идентичными в основных приемах игры и средствах выразительности, отличаются друг от друга диалектами, мелодиями, оркестровкой, используемыми музыкальными инструментами, изложением сюжета, внешним видом кукол и составом исполнителей.

В последние годы правления маньчжурского императора Цзяцина (1760–1820 гг.) театр теней сталкивается со значительными трудностями. «Во время правления Цзяцина правительство было коррумпированным, жизнь народа невыносимой. В различных районах массово стали распространяться буддийские и даосские тайные общества и секты, одним из таких направлений было “Учение Белого Лотоса”. В обществе ходили слухи, что куклы театра теней превратились в небесных воинов и генералов, которые помогут простым людям бороться с императорским двором. Маньчжурские чиновники опасались представлений театра теней, которые в основном ставились ночью. Впоследствии они выступили с заявлением, что государство находится в бедственном положении и если народ продолжит ставить представления, то ящики с реквизитом будут сожжены» [184, с. 86]. Изначально правители цинской династии благоволили театру теней, но затем официально запретили формирование театральных трупп. В результате столичные власти стали посылать войска изымать имущество трупп театров теней. Артистов прозвали «разбойниками темных фонарей», они подверглись гонениям. Некоторые ящики с реквизитом театра теней, которые включали в себя декорации и различные материалы, были сожжены. Подобная государственная практика распространилась по всему Китаю, что со временем привело к

упадку театра теней. Но хотя театр теней был запрещен на официальном уровне, он не прекратил существовать в народной среде.

XX в. стал временем тяжелых испытаний для китайского театра теней, периодом глубочайшего упадка этого вида национального сценического искусства. В годы Китайской республики (1912–1949 гг.) этот театр теней бытовал только в бедных отсталых деревнях на северо-западе: в провинциях Шэньси, Ганьсу, Цинхай, Нинся-Хуэйском и части Внутренней Монголии. В этот период насчитывалось только около 48 коллективов, в каждом из которых было не более 5 человек. После вторжения японских войск (1937 г.) в Китае начался период социальных потрясений. Страна в течение нескольких лет была охвачена военной смутой, что привело к еще большему ухудшению состояния театра теней. В военное время театр теней поставили на службу агитационной пропаганде и борьбе с захватчиками. Была выдвинута инициатива реформирования театра теней, чтобы его сюжеты соответствовали современной агитационной тематике и проблематике. Был создан новый репертуар, включающий такие пьесы, как «Вступление в армию на Нефритовом поле», «Яркая дорога», «Кровь и слезы» и т. д.

В начале 1940-х гг. создавались такие организации, как «Общество теней новой китайской сцены», «Общество теней антияпонского сопротивления», «Общество теней Яньнаня», «Общество теней Ваньси», «Общество теней Чаншаня». В Восточном Хэбэе количество таких обществ превышало 30 организаций. Все они ставили большое количество представлений о героических подвигах или ходе антияпонской войны. Такие выступления играли важную роль в поднятии боевого духа народных масс и политической пропаганде. В конце 1944 г. расквартированная в районе Лундун 385 военная бригада Восьмой армии основала труппу театра теней. В отличие от традиционного театра теней, куклам которого присуща «благородная наружность», куклам теневого театра военной бригады Восьмой армии был свойственен плакатный стиль и формализм: квадратное лицо, большие уши, руки длинной до колена (Приложе-

ние Б, рисунок 3). Одежду и реквизит стали декорировать в соответствии с эстетическими нравами революционных народных масс. «Такой театр теней принято называть “посттрадиционным”» [З–А, с. 92]. Как пишет исследователь Ван Синсин, «Общественность позитивно откликнулась на такой осовремененный театр теней, он получил признание и распространился во многих регионах» [132, с. 92].

После освобождения страны и образования Китайской Народной Республики (с 1949 г.) при поддержке правительства театр теней постепенно возрождается. Вместе с непрерывным развитием экономики жизнь в деревнях резко изменилась, а театр теней становится повсеместным развлечением. Спонсируемые правительством коллективы создаются из членов трупп, выживших во время войны. Им выплачивали зарплату, чтобы они выполняли работу всякий раз, когда правительство считало это необходимым. В Пекине, например, единственная сохранившаяся труппа стала основой для спонсируемой правительством пекинского театра теней. В течение 1950-х – начале 1960-х гг. многие из этих финансируемых государством трупп в больших городах представляли для детской аудитории басни о животных с персонажами в стиле анимационных фильмов.

С середины 1950-х гг. один за другим стали организовываться государственные, городские и провинциальные фестивали театра теней. В апреле 1955 г. в Пекине был учрежден Национальный фестиваль театров кукол и теней. «Впервые за всю историю Китая встретились кукольники разных провинций. Впервые видели они спектакли друг друга, впервые их труд, их мастерство оценили по заслугам, как дело важное и нужное» [16, с. 278]. В фестивале приняли участие театры теней из двенадцати провинций Китая: Фуцзянь, Чжэцзян, Гуандун, Хунань, Шаньдун, Шаньси, Шэньси, Цзянсу, Хэбэй, Цинхай, Хэйлунцзян и Сычуань. Прибыло более 180 актеров театров теней. Программа состояла из исторических драм, сказок и пьес на современные сюжеты. С 1 по 15 апреля в Пекинском театре Донгси участники фестиваля показали более 50 спектаклей, «каждый из которых отличался художественным стилем и местным колори-

том» [185, с. 22]. Во время фестиваля свое мастерство продемонстрировали старейшие представители традиционного театра теней Китая. Например, Ли Сяу и Ван Шулин показали спектакль «Двойные печати». Как отмечает Дин Яньчжао, «все кукловоды из разных уголков страны использовали лучшие классические и современные приемы, чтобы продемонстрировать мастерство собственных театров» [186, с. 64]. Театр теней провинции Хэйлунцзян показал спектакль «Дебош в Небесном дворце». Пьесу «Гора Огненных языков» из «Путешествия на Запад» сыграл Хунаньский театр теней [16, с. 287]. На фестивале самыми оригинальными оказались пьесы-басни «Черепаша и журавль», «Жадная обезьянка» и «Два друга», представленные театром теней провинции Хунань. Играли эти пьесы актеры У Цзюшэн, Тань Дэгуи и Ван Фушэн.

С 22 января до 9 февраля 1960 г., когда проходил Второй Национальный фестиваль театров теней и кукол, труппа Ханань снова исполнила представления «Два друга» и «Черепаша и журавль». Театр теней Чжэцзяна представил спектакли «Убийство злого дракона» и «Петушинные бои». Последний спектакль вошел в репертуар многих китайских театральных трупп. Театр теней Таншань представил большую мифологическую пьесу «Огненные горы», которая также стала очень популярной.

На этих фестивалях многие труппы демонстрировали спектакли, которые основывались на сюжетах из современной жизни, что было естественной реакцией на новые политические запросы «Большого скачка» (1958–1960 гг.) [187, с. 9]. Например, на первом смотре труппа из Хэйлунцзяна представила спектакль «Встреча рабочих и крестьян», а труппа из Цинхай спектакль «С Новым годом!». На втором смотре демонстрировались спектакли, воспевающие генеральную линию партии и народную коммуну. Среди них такие спектакли, как «Записки о защите от холода» (коллектив из уезда Таншань), «Ночной бой на реке Ляньхуа» (Хунаньская труппа) и др.

Фестиваль продемонстрировал возросший уровень мастерства театра теней, что произошло благодаря государственной кампании под лозунгом «Пусть расцветают сто цветов, пусть

соперничают сто школ», провозглашенной Мао Цзэдуном в 1957 г. и направленной на усиление гласности и социальных свобод. Театру теней со стороны партии и правительства была оказана значительная поддержка. Отрасль развивалась, количество артистов стремительно увеличивалось. Активно создавались многочисленные репертуарные пьесы, такие как «Седая девушка», «Свадьба Сяо Эрхэя», «Обязательно нужно освободить Тайвань», «Встреча рабочих и крестьян» и т. д. [188, с. 6].

Однако во время культурной революции (1966–1976 гг.), направленной на борьбу с «четырьмя пережитками» – старым мышлением, старой культурой, старыми привычками, старыми обычаями, театр теней столкнулся с разрушительной культурной политикой и практически повсеместно был искоренен. Одним из лозунгов культурной революции был «На 800 миллионов народа – 8 спектаклей». Лишь эти восемь образцовых спектаклей, указанных в «Газете народно-освободительной армии Китая» от 1 ноября 1969 г., допускались к публичному просмотру. Многие виды искусства, в числе которых был и театр теней, стали считать «старой культурой», которую необходимо «разгромить». В связи с этим почти все профессиональные коллективы театра теней были вынуждены распуститься. Из-за этого большинство крайне ценных театральных техник было утрачено. Фигурки кукол, сценарии, реквизит были сожжены, под запретом оказались и исчезли со сцены не только те представления, которые показывали при императорских дворцах и домах знати, но даже некоторые современные пьесы, появившиеся во время КНР.

Чтобы получить возможность выжить и продолжать ставить представления, театры теней по всей стране массово стали подражать образцовым спектаклям. По воспоминаниям артиста из Чжэцзяна Люй Цзоляна, все представления должны были следовать основным принципам «образцовых представлений» и распространять революционный дух. Необходимо было строго придерживаться сценария, ни одно движение не могло выйти за его рамки. Образцовые представления театра теней того времени повсеместно использовались агитационно-пропагандист-

скими отрядами, распространявшими идеи Мао Цзэдуна. Только таким способом театр теней получал минимальный шанс попасть к публике, только так в некоторых местах ему удалось сохраниться.

Плачевное положение театра теней начинает кардинально меняться в лучшую сторону в четвертой четверти XX в., когда осуществляются попытки реставрации, реконструкции и возрождения этого древнего национального китайского искусства. С 1978 г. вместе с проведением государственной политики реформ и открытости многие ученые начали уделять внимание традиционным ремеслам и народным формам искусства. Театр теней стал важной частью исследования и возрождения традиционных обычаев. Народная жизнь разных уголков Китая оказалась в центре внимания общественности. Количество занятых в этом виде искусства за короткий срок увеличилось до более чем 100 тыс. человек, восстановилось и создано много новых профессиональных трупп театра теней. 29 декабря 1980 г. была официально учреждена Художественная ассоциация театров кукол и теней Китая. Развитие театра теней стало важным пунктом развития культуры.

С 16 ноября по 5 декабря 1981 г. в Пекине прошел национальный смотр театров теней и театров кукол. 20 театральных трупп из 14 провинций и автономных регионов страны представили 51 кукольный и теневой спектакль. «Темы, формы и стили этих спектаклей разнообразны: сказочная драма «Прожорливый кот» группы из провинции Фуцзянь, мифическая драма «Нэчжа Нао к морю» труппы из провинции Гуандун, народная драма «Лысый старик Ли» Театра теней провинции Хэйлунцзян, мифическая драма «Три удара белого костяного духа» национальной труппы Хэбэй и Шанхая» [189, с. 35]. Самым ожидаемым на фестивале стало представление «Обезьяний король трижды побеждает демона белой кости», поставленное театром теней Таншань, в котором известный кукловод Ци Енхэн вызвал восторг аудитории своей виртуозной работой с куклой [190, с. 47]. Данный форум отчетливо выявил специфическую тенденцию в развитии театра теней Китая конца XX в. – его переориентиро-

вание на детскую аудиторию. В программной статье-рецензии на фестиваль «Ставьте больше и лучше спектаклей теней для детей» Чжан Пей и Фэн Лисан пишут: «Кукольные спектакли и театры теней пользуются огромной популярностью у детей. Использование спектаклей театров кукол и театров теней для донесения огромному числу детей законов морали, идеологии, мудрости и расширение их кругозора – великая задача этих театров» [191, с. 12].

В этот период были созданы благоприятные условия для восстановления и дальнейшего развития театров теней. Однако им был нанесен новый удар: широкую популярность приобрели новейшие медийные технологии, кино, телевидение, интернет, оказавшие значительное влияние на сферу развлечений и вытеснившие теневого театр. «Театр теней находился в опасном положении, на грани исчезновения» [134, с. 72]. Большую опасность представляло отсутствие преемственности исполнительского искусства и ремесленного производства [9–А, с. 34]. Передача традиции театра теней от отца к сыну практически прервалась. Китайский исследователь театра теней Ли Чэн Фан Пэн по этому поводу говорит: «По словам Цзян Юйсяна, который путешествовал по всему Китаю и изучал национальный театр теней в начале 1980-х гг., более 85 процентов посещенных им трупп уже не существовали к концу 1990-х гг.» [52, с. 3]. Это подтверждает исследовательница традиционного китайского театра теней Э. К. Роллинз, которая пишет: «Судя по моему опросу, между 2008 и 2013 годами численность театров теней продолжала резко снижаться. <...> По состоянию на 2013 г. у многих традиционных мастеров театра теней не было постоянных учеников» [55, с. 296].

Лишь некоторые театры смогли приспособиться и выжить в подобных условиях, переориентировавшись на сферу туризма и на международные гастроли. Лучшим примером наиболее успешного театра теней подобной коммерческой ориентации является частный театр теней «Дракон, летящий в небе» под руководством Ван Лицзюаня, открытый в Пекине в 2006 г. Этот театр имеет 41 постоянного члена труппы и получает большую

часть своего дохода от выступлений за границей. Он может формировать три или четыре труппы из своих членов и гастролировать в разных странах и регионах одновременно. Здание театра, которое вмещает более 500 зрителей, располагается в центральной части Пекина, и ежедневно дает представления для приезжающих иностранных туристов. Репертуар театра многообразен и включает в себя как аутентичные мифологические представления и пьесы XX в. («Куриный бой», «Черепаша и змея», «Дворец Наолонг», «Журавль и черепаха»), так и спектакли, адаптировавшие под эстетику китайского теневого театра образцы западной мультипликации («Белоснежка и семь гномов»). Одним из важнейших источников дохода театра становится реализация сувенирной продукции.

Подобная бизнес-модель демонстрирует свою состоятельность и обеспечивает жизнедеятельность и других китайских театров теней, таких как Театр теней Даоцин округа Хуань провинция Ганьсу под руководством Хо Вэя, или театр теней города Таншань провинции Хэбэй под руководством Ван Цзюньцзе [108, с. 25]. Труппа театра кукол провинции Хунань под руководством Ян Чжоумоу, ориентированная на детскую аудиторию, адаптировала под аудиторию весь свой сценический материал. Они перевели старые рассказы с местных диалектов на упрощенный китайский и часто показывают героев мультфильмов из популярных телешоу [133, с. 31].

Существуют в Китае и немногочисленные субсидируемые государством труппы театра теней, имеющие длительную историю и продолжающие транслировать традиционные формы китайского театра теней. Среди них: Театр теней Шаньвэй Луфэн под руководством Цзян Хайбиня – единственная государственная профессиональная труппа театра теней в провинции Гуандун, созданная в 1957 г.; Художественная труппа театра теней Северной Сычуани города Ланчжун, ведущая свою сценическую традицию с середины XVII в. и передавшая свое мастерство по наследству от предка Ван Юаньшэн к современному руководителю труппы Ван Бяо; Хайнинская художественная труппа театра теней под руководством Шэнь Фэнцзюаня,

ставящая десятки традиционных пьес театра теней провинции Чжэцзян («Дворец дракона», «Водяной человек Цзиньшань», «Боевой бык-король демонов»); Труппа театра теней Ма под управлением Ма Дэминем, представителя пятого поколения династии теневых кукольников.

Сегодня также продолжают существовать и небольшие традиционные сельские труппы театров теней, которые становятся все более редкими. Некоторые из существующих трупп получают финансирование от местных муниципалитетов или бюро культуры, либо существуют за счет местных культурных центров. Многим из них помогает их географическая изоляция, что снижает конкуренцию со стороны современных форм развлечений [135, с. 38]. В таких театрах теней ритуальная практика традиционного китайского театра теней все еще остается активной и востребованной.

2.2. Генезис театра теней Западной Европы

Почти всеми своими элементами западноевропейский театр теней отличен от восточного: у него совершенно особые законы драматургического построения и оформления театрального представления, свои художественные задачи и технические приемы. Но, как утверждают западные и восточные искусствоведы, театр теней был привезен в Западную Европу из Китая. Однако с уверенностью можно утверждать, что некоторые теневые представления существовали в Европе и до этого, являясь низовыми, слабо развитыми сценическими формами, новый толчок развитию которым дал именно высокоразвитый китайский театр теней.

Западные исследователи, рассматривающие вопрос о генезисе театра теней в Европе [32, с. 27; 65, с. 217; 175, с. 3] чаще всего начинают рассказ о теневом искусстве с упоминания знаменитого мифа о пещере Платона из его седьмой книги диалогов «Государство» (ок. 380 г. до н. э.), одной из ключевых историй в европейской гносеологии, значительно повлиявшей на

всю последующую философскую традицию. Платон описывает некий «театр теней», где закованные узники-зрители, лишённые возможности двигаться, сидят в пещере спиной к выходу и идущему оттуда свету. Они не могут повернуть голову и видят перед собой только стену-экран и возникающие на нем тени людей, проходящих мимо пещеры, и тени предметов, проносимых этими людьми мимо входа. Заключенные не могут видеть ни людей, ни предметы, не говоря уже о самом источнике света вне пещеры. Платон утверждает, что задачей философа является необходимость разорвать цепи, сковывающие невежественных людей-узников, упразднить их двумерный способ восприятия мира, вытащить освобожденных заключенных на солнечный свет, показать истинную реальность. Для Платона сам аппарат теневого театра – это метафора искусственности и симуляции.

Театр теней в Западной Европе долгое время находился на периферии художественного процесса, являясь занятием странствующих гистрионов и народных потешников. По-видимому, теневые представления в своем зачаточном виде служили для визуализации религиозных библейских сюжетов, что следует из существования таких более поздних их форм как батлеечный теневой театр и теневые представления школьного театра XVII–XVIII вв. Так, на территории Беларуси функционировал теневой батлеечный театр – жлоб, сочетающий статичную кукольную панораму с подвижным механическим театром теней и демонстрирующий библейский эпизод Рождества Христова. Жлоб состоял из двух этажей и четырех секторов: один вверху и три внизу. В среднем секторе размещалась кукольная композиция «Поклонение волхвов». В секторах, где не было кукол, устанавливались вертушки. «Каждая из вертушек состояла из дископодобного пропеллера и нижнего обруча, соединенных между собою вертикальными пластинами. По краю обруча ставились вырезанные из жести или картона фигурки-силуэты, представлявшие собою композицию на одну из библейских тем. Вертушки ставили на острие, а посреди помещали свечу. Согретый свечой воздух поднимался

вверх, к куполу сектора, и заставлял крутиться пропеллер, а вместе с ним обруч с фигурками. Снаружи каждый из секторов закрывался экраном из промасленной бумаги. Когда пропеллер крутился, перед зрителями на экранах появлялись силуэты» [74, с. 74]. А примером теневого представления школьного театра может служить панегирическое действо «Божие уничижителей гордых, в гордом Израиля уничижителе чрез смиренна Давида, уничиженном Голиафе уничижение», поставленное учениками Московской славяно-греко-латинской академии в 1710 г. в честь Полтавской победы. Действие разворачивалось одновременно в двух планах: на сцене в драматическом представлении и «на прозрачном экране “через умбры”, то есть в теневых картинах» [192, с. 83–84]. Это представление является первым упоминанием театра теней в России.

Игра теней была известна и в елизаветинской Англии. Так, в комедии Б. Джонсона «Сказка о бочке» (1633) «теневые фигуры актеров воссоздают пьесу, которую была сыграна актерами, а в тексте упоминается экран из тонкой смазанной маслом бумаги» [72, с. 47]. В ранних театрах теней почти наверняка был рассказчик, который стоял перед аудиторией и объяснял действие, в то время как куклы действовали только в бессловесной пантомиме. «Переводчик марионеток» часто упоминается в английских литературных источниках XVII в., что было весьма распространено в других формах театра кукол по всей Европе.

Наряду с тeneвым театром вырезанных фигур существовал театр теней, где действовали живые актеры, которые двигались между полотняным экраном и источником освещения, от чего на экране возникали их тени. «И все же результаты были неутешительными – ни актеры, ни постановщики спектаклей еще не понимали специфики подобных представлений и чувствовали себя стесненными тем, что следовало находиться слишком близко к экрану, а каждое приближение к источнику освещения превращало фигуры в гигантов, не соизмеримых с остальными фигурами спектакля. Что же касается театров теней с вырезанными фигурами-марионетками, то на протяжении

трех столетий в разных европейских городах они появлялись и исчезали, отличаясь друг от друга и длительностью существования, и качеством спектаклей» [71, с. 24].

Расцвет театра теней в Европе, несомненно, связан с проникновением на Запад китайской театральной традиции. Несмотря на то, что первые активные попытки контакта Европы и Китая начинаются в XIII в., а в XVI в. в Китай отправляется большое количество путешественников, миссионеров и дипломатических миссий, именно в конце XVII – начале XVIII в. интерес к Китаю захватывает всю Европу. Историк Е.С. Цисельская считает, что можно выделить несколько этапов усиления контактов между Европой и Китаем: «Первый период связан с проникновением в Китай францисканцев и Марко Поло (XIII в.). Второй период начинается в XVI в. с открытием морского пути в Индию и Китай вокруг Африки. Третий период – XVII в. – время появления первых иезуитов в Китае» [193, с. 10]. Именно в конце XVII в. возникает такое явление как «шинуазри» – мода на все китайское.

Предположительно, китайский театр теней проникает в Европу именно в XVII в. сначала опосредованно, через Иран и Турцию, а чуть позже напрямую из самого Китая [15–А, с. 150]. Китайский театр теней приобретает широкую популярность, так как попадает в хорошо подготовленную различными европейскими визуальными развлечениями зрительскую среду. «Европейцы, познакомившие своих соотечественников с “тенями”, заимствовали лишь форму показа. Из культового зрелища, которым он являлся на Востоке, театр теней становится в Европе лишь одним из любопытных развлечений. Зрелищная культура того времени помещает его в один ряд с так называемыми “ожившими изображениями”: панорамами, диорамами, туманными картинками, волшебными фонарями» [1, с. 40–41].

«Ожившие изображения» (панорамы, диорамы, полиорамы, косморамы, туманные и движущиеся картинки, волшебные фонари, фантасмагории), создаваемые по законам оптики и механики, в отличие от восточного теневого театра представляли собой некую гедонистическую сторону просветительского ра-

ционализма, материализма и техницизма. «Панорама – картины преимущественно батального и ландшафтного содержания, написанные на подобие декораций, помещаемые обыкновенно в круглых зданиях и постепенно разворачиваемые пред зрителем, при помощи световых эффектов дают иллюзии действительности. Панорама появилась в конце XVII в.» [194, с. 701]. «Диорама – картина-декорация больших размеров, изображающая здания или пейзаж, с переменным освещением. Для усиления иллюзии рама этой картины составляется предметами, среди которых находится зритель, например, для этого служат столбы, перила и крыша настоящей беседки или павильона, так расположенные, что зритель, даже переходя с места на место, не может видеть краев картины» [195, с. 764]. Полиорама представляла собой развитие технологии диорам, в которых менялось не только освещение, но и сам искусственный ландшафт. «Волшебный фонарь» (*laterna magica*, магический фонарь, фантаскоп, *skioptikon*, *lampascope*, туманные картины) – аппарат для проецирования изображений (Приложение В, рисунок 1). «Фонарь проекционный (волшебный) – оптический прибор, служащий для отбрасывания (проектирования) на белую, хорошо отражающую или пропускающую свет плоскость (экран) увеличенного изображения какого-либо небольшого предмета» [196, с. 221]. Волшебный фонарь, завезенный с Востока еще в XV в. и усовершенствованный голландским ученым Христианом Гюйгенсом в XVII в., завоевал широкую популярность как в академической и церковной среде, так и среди странствующих артистов, гастролирующих по Европе и развлекающих публику. Пряча волшебный фонарь и проецируя изображения на клубы дыма, демонстраторы с помощью сложной системы зеркал и отраженных теней добивались эффекта возникновения в полутемном пространстве светящихся фантазмагорий (от греч. *φάντασμα* – призрак и *ἀγορεύω* – публично выступаю), имеющих мистический характер. «Фантазмагии имели сложную театральную постановку, требующую не только соответствующего помещения, сложной машинерии, но и выстроенной драматургии действия» [1, с. 82].

Еще одним явлением в художественной культуре Европы, тесно связанным с теневым театром, является искусство силуэта (Приложение В, рисунок 2). В середине XVIII в. во Франции в демократической и артистической среде широко распространилась мода на силуэтные портреты – плоскостные однотонные изображения человеческих профилей. «Сам термин «силуэт» происходит от фамилии Этьена Силуэтта (1709–1767), бывшего в 1759 г. государственным министром. Э. Силуэтт был известен своей бережливостью и узостью взглядов, которые делали его мишенью для остроумия парижского общества. Его именем стали называть все дешевое и пустячное, в том числе и портреты черной краской или из черной бумаги, «portraits à la Silhouette» [197]. По сравнению с настоящими живописными портретами, силуэты казались многим «скучными и мизерными» [197]. Однако под влиянием распространения китайского театра теней силуэт стал быстро набирать популярность.

Одной из первых стран Европы, где появился китайский театр теней, стала Германия. С середины XVII в. на немецкой сцене часто упоминаются пьесы теней: в Данциге в 1683 г., во Франкфурте в 1692 г., часто вместе с марионетками. Еще в 1675 г. немецкий философ и ученый Г. В. Лейбниц, создавая грандиозный проект всемирной выставки, которая демонстрировала бы все виды новейших изобретений и зрелищ, включал в него и демонстрацию представлений театр теней. Менеджер театра Фердинанд Бек, появившийся во Франкфурте в 1731 г., представил между актами своих мелодрам художественные теневые пьесы. В 1740 г. был основан первый театр теней в Германии, а со временем стали возникать знаменитые «шатенбюнен» («теневые сцены») или «шатеншпили» («теневые игры») [57, с. 55].

Великий немецкий поэт и драматург И. В. Гете в 1774 г. организовал на городской выставке представление китайского театра теней. Он с детства увлекался театром кукол: «Когда бабушка подарила ему на рождество набор кукол-марионеток, мальчик стал заядлым кукольным и играл ими спектакли собственного сочинения. Для будущего титана мировой литературы этот театр марионеток стал первой школой: театра, ли-

тературы, ораторского искусства, драматургии» [17, с. 183]. И. В. Гете также питал огромный интерес к китайской литературе и театру, переводя на немецкий язык китайскую поэзию и юаньскую драму. 28 августа 1781 г, в день своего рождения, он организовал представление китайского театра теней и поставил теневой спектакль «Рождение, жизнь и дела Минервы», а 24 ноября того же года им было сделано теневое представление «Суд Мидаса» [52, с. 46].

В Германии под влиянием И. В. Гете многие специалисты и ученые стали проявлять интерес к изучению китайского театра теней. На этот вид восточного искусства обратили внимание известный ученый синолог В. Грубе. В 1901 г. он начал переводить сценарии китайского театра теней. Он потратил восемь лет, но, так и не закончив перевод, умер в 1908 г. Его ученикам потребовалось еще семь лет, чтобы в 1915 г. наконец выполнить последнюю волю учителя – перевести драмы китайского театра теней. Работа была опубликована Королевским научным исследовательским обществом.

Вторая половина XVIII в. – время расцвета китайского театра теней в Европе. Своего апогея театр теней достигает во Франции, где появляются теневые спектакли, именуемые «оптическими представлениями или фантасмагориями». Первое упоминание о китайском театре теней датируется 1760 г., когда кукольник по имени Одино показал подобные теневые представления на ярмарке в квартале Сен-Жермен в Париже. Китайский театр теней обретает свое европейское название – «*Ombres chinoises*» («китайские тени») в 1767 г. в Париже. Его утверждает французский миссионер Ж. Аллод, изучавший виды и приемы китайского театра теней и представивший их в качестве новейшего современного искусства в своих литературных трудах. «Представленные английскими, французскими и итальянскими исполнителями “*Ombres Chinoises*” стали модным развлечением с устойчивым репертуаром» [72, с. 48]. В 1775 г. в Париже появляется театр теней под руководством Амбруаза, который назывался «*Theatre des Recreations de la Chine*» (Китайский театр развлечений), демонстрирующий

всевозможные чудеса (закат и восход солнца, шторм на море) и широко гастролирующий в Европе (в 1776 г. он привез театр теней в Англию) [59, с. 157].

В 1784 г. в новых галереях Пале-Рояль в Париже открывается «Театр китайских теней» Франсуа Доминика Серафина, просуществовавший 86 лет до своего закрытия в 1870 г. (Приложение В, рисунок 3). Ф. Д. Серафин впервые сыграл теневые представления еще в 1771 г. в Версале при дворе короля Людовика XV. Теневые представления Ф. Д. Серафина были автоматизированы, он разработал целый ряд часовых механизмов для управления теневыми фигурами и светом. В русле эпохи Просвещения визуальная составляющая его театра была достаточно аскетична (черно-белые тене-световые изображения без полутонов) и морализаторско-дидактична по содержанию [59, с. 159–161]. Именно театр теней Ф. Д. Серафина из-за продолжительности и масштабности деятельности многие исследователи считают истинным основоположником теневого искусства в Европе [61, с. 60]. Ф. Д. Серафин закладывает и основной стереотип восприятия западного театра теней на последующие века как искусства для детей, создавая простые и забавные сценки развлекательного характера. «До сих пор легендой остаются многие его пьесы и спектакли, среди которых классический “Сломанный мост”, написанный им совместно с женой Полиной в 1784 г. Сюжет пьесы прост: путешественник стоит перед сломанным мостом через реку и не может перейти на другую сторону. На другом берегу мальчишка копает землю и начинает над ним издеваться. Когда путешественник переправляется через реку на лодке, то бьет мальчишку» [8, с. 213].

Популярность театра теней снизилась к концу XVIII в., но снова возросла в Англии около 1830 гг. с появлением «галантных представлений» [55, с. 236–237], в которых в формате теневого театра разыгрывались традиционные уличные буффонные кукольные представления с персонажами Панчем и Джудит. Выступления представляли собой короткие бытовые сценки сатирического содержания. «В викторианской Англии издатели листовки “Театр игрушек” (или “Детская драма”), известных

как “пенни, двухцветный”, переняв уже хорошо зарекомендовавшую себя во Франции и в других странах Европы практику, выпускали листы с черно-белыми фигурами высотой 10–15 см, которые вырезались и использовались для детских теневых представлений. В Англии журналы для несовершеннолетних, такие как “Собственная газета мальчика” в 1882 г., иногда содержали описания того, как устроить теневое представление, а сама “Собственная книга мальчика” 1880 г. давала инструкции по созданию многочисленных теневых изображений, перемещая несколько зажженных свечей позади фигур, подвешенных на нитке. В то время многие семьи устраивали собственные показы театра теней в своих домах» [72, с. 48].

Наибольшую художественную ценность театр теней обретает в парижском артистическом кабаре «Le Chat Noir» («Черный кот»), открытом Р. Сали в 1881 г. (Приложение В, рисунок 4). Сам театр кабаре как синтетическое сценическое развлекательное зрелище, которое состоит из песен, одноактных пьес, скетчей, танцевальных номеров, импровизаций, литературных пародий, объединенных выступлениями конферансье, представлял собой «легкую» театральную форму в противовес «сложному» традиционному европейскому драматическому театру. И подобная легкость придавала сценическому действию свободу и утверждала эксперимент на сцене, коим и явился театр теней. На протяжении десяти лет, с конца 1886 г. и до начала 1897 г., сценическая форма театра теней являлась основой репертуара кабаре «Черный кот». Задуманный и воплощенный Анри Ривьером, а также целой плеядой выдающихся французских художников-графиков, карикатуристов и плакатистов рубежа XIX–XX вв. (Каран д’Аш, Адольф Вийетт, Анри Сомм), театр теней кабаре «Черный кот» стал выдающимся явлением символистского искусства.

Художники не углублялись в историю восточного театра теней, а рассматривали театр теней в рамках эстетики модерна: поверхность экрана – это картина с изменяющимися, динамичными композициями. «Созданный по инициативе художников-графиков, работавших в стиле модерн, театр теней способство-

вал разрушению стандартных представлений о сценической реальности. Благодаря дилетантству авторов, их легкости в обращении с традицией, смешению стилей, характерных для кабаре в целом, Ша Нуар удалось модифицировать европейскую традицию театра теней: из зрелища для детей с помощью технических нововведений он превратил “китайские тени” в обобщающее, философское искусство: он добавил в плоскость экранного холста цвет и перспективу» [61, с. 18–19]. Эти теневые представления позволили по-новому посмотреть на сценическую реальность, открыли выразительные средства для постановки масштабных, эпических историй, вскрыли художественный потенциал традиционного театра теней. «Сочетая в себе несколько жанров, каждый из которых по-своему воздействовал на зрителя, театр теней претворял в жизнь вагнеровскую идею “синтеза всех искусств” в миниатюре. Умело используя игру света и тени в разнообразных сочетаниях, а также раскрашивание и аппликации на стекле или бумаге, вырезные фигурки и марионетки в японском стиле, А. Ривьер добивался создания на экране совершенно неожиданных, почти кинематографических эффектов» [60, с. 27].

Репертуар театра теней в кабаре «Черный кот» был калейдоскопически разнообразным. За 10 лет театр выпустил 39 теневых спектакля. Их можно разделить на две группы: масштабные динамические полотна на исторические, легендарные, библейские сюжеты и сатирические обзоры актуальных событий: скетчи и зарисовки на современную тематику. К первой группе относятся: эпические постановки А. Ривера и К. д’Аша, военное представление в двух действиях и тридцати картинах «Эпопея» (1886), феерия в 40 картинах «Искушение святого Антония» (1887), новозаветная мистерия «За Путеводной звездой» (1890), национальный эпос «Роланд» (1891), мифологическая эпопея в 16 картинах «Сфинкс» (1896). Ко второй группе относятся: скетч А. Сомма «Слон» (1886), спектакль по рисункам Сахиба «Партия в вист» (1887), спектакли по пьесам М. Донне – драма «Фрина» и символическое ревю в двух частях и 20 картинах «В другом месте» (1891), пантомима в 7 картинах Л. Морена «Пье-

ро порнограф» (1893). Спектакли были непродолжительными, от 5 до 15 минут.

Теневые фигуры в кабаре «Черный кот» сначала делали из картона, но вскоре стали вырезать из цельного цинкового листа. Они были размером около 30 см и не предусматривали возможности манипуляции частями куклы. Силуэты были не абсолютно черными, а прорезными, иногда ажурными (Приложение В, рисунок 5). Художественные техники, в которых делались изображения теневого театра, были многообразны: от простых контурных фигур до витражных рисунков с разноцветными вставными элементами. Размер экрана составлял 80×120 см. В качестве источника света сначала использовали открытое пламя, а затем для подсветки применяли двойной оптический фонарь. Ближе к источнику света располагалось пятнадцать рам, в которых были вставлены окрашенные полупрозрачными красками стекла, при комбинировании которых создавалось изображение неба разных оттенков. Перед этими рамами находились горизонтальные дорожки с облаками, солнцем, туманами. «Ривьер сам изготавливал цветные стекла разных оттенков. Количество таких стекол для одного спектакля достигало 100 штук. Была устроена сложная световая аппаратура для смены различной подсветки экрана. Рабочий, ведающий освещением, имел у себя под рукой до 70 бечевок, направленных к разным частям осветительной аппаратуры» [71, с. 25].

Важным в театре теней кабаре «Черный кот» было гармоничное целостное сочетание теневых изображений с музыкальным сопровождением, зачастую представляющего коллаж из оригинальных мелодий и известных мотивов, сатирическими комментариями конференсье и шумовыми эффектами. Над созданием теневого спектакля в кабаре «Черный кот» работало от 10 до 20 человек (Приложение В, рисунок 6).

Исследователи театра теней часто обращают внимание на то, что во многом популярность таких ярких визуальных теневых представлений, какие демонстрировались в кабаре «Черный кот», способствовала принятию и популяризации синематографа, который в свою очередь стал причиной упадка театра

теней в Европе в начале XX в. Можно только согласиться со словами Л. Башинской, утверждающей, что «европейской традиции теневого театра не сложилось, он не стал подлинно народным и не пустил глубоких корней в Европе» [198, с. 77]. Со временем теньевые представления «Ombres chinoises» («Китайские тени») стали именоваться «Ombres Francaises» («Французские тени»), а потом и вовсе получили обобщенное название «театр теней».

За прошедшие полторы сотни лет западноевропейский театр теней окончательно отказывается от многовековой традиции восточного теневого искусства и вырабатывает ряд специфических особенностей. Так, театр теней в Европе отказывается от изготовления кукол из дорогостоящей кожи, заменяя ее на картон, металл или дерево. Развитие европейского театра теней, в отличие от восточной практики совершенствования искусства кукловодства, шло по пути механизации управления фигурами и совершенствования технического компонента – сценической аппаратуры. Доминирующую роль в европейском театре теней стали играть световые и постановочные эффекты. «В связи с чем исконная синтетическая природа восточного теневого театра была заменена на сугубо визуальное зрелище, что, с одной стороны, окончательно увело европейский театр теней от ритуальности в сторону развлечения, а с другой раскрыло его в сторону актуальной художественной изобразительной практики» [1–А, с. 43].

Театр теней как особый вид театра кукол продолжает существовать и в первой половине XX в., представляя не столько единым организованным движением, сколько единичными проявлениями в деятельности отдельных немногочисленных театральных коллективов и творчестве художников-графиков. Немецкий «Театр теней Швабинга» («Schwabinger Schattenspiele») под руководством Александра фон Бернуса работал в Мюнхене с 1907 по 1912 гг. Он существовал как радикальный эстетический эксперимент, который отмежевывался от реалистической и натуралистической традиции, превратив эстетику модерна в театр неоромантического поэтического искусства.

Немецкий писатель и педагог Лео Вайсмантель в конце 1920-х гг. организовал и руководил экспериментальной студией теневого театра, в которой изучал дидактические возможности теневого искусства.

Немецко-эстонский иллюстратор, рисовальщик, карикатурист и график Рольф фон Гершельман вместе с Александром фон Бернусом, Карлом Вольфскелем и Эмилем Преториусом входил в труппу «Театра теней Швабинга» и вырезал для него ножом около 150 силуэтов и 40 декораций.

Голландский художник-декоратор, графический дизайнер, иллюстратор, сценограф и художник по текстилю Франс тер Гаст активно работал в силуэтной технике, а с 1918 г. начал создавать теневые подвижные марионетки. В 1924 г. он сделал свой первый полноценный теневой спектакль и на протяжении более чем двадцати пяти лет периодически возвращался к постановочной деятельности. Немецкий художник Лотта Рейнигер – важная фигура в становлении европейской мультипликации 1920–1930-х гг. Она создавала свои работы в технике силуэтной или так называемой теневой анимации. Ею было создано более 70 анимационных фильмов (Приложение В, рисунки 7, 8), которые вместе с силуэтными марионетками и теневыми декорациями для драматического театра оказали значительное влияние на последующее развитие театра теней Европы [71, с. 106–107]. Но в целом театр теней этого времени, по большей части, был весьма графичен, демонстрировал простые черные силуэты, вырезанные из картона и спроецированные на прямоугольный экран, иллюстрировал небольшие рассказы, был весьма прост в технике кукловождения.

Чешский кукловод, режиссер, драматург и писатель, теоретик, историк и педагог Ян Малик – один из крупнейших европейских режиссеров театра кукол середины XX в., применял в своих спектаклях куклы Яванского театра теней ваянг пурво и серьезно исследовал восточный театр кукол.

В 1950-х гг. профессор Макс Бюрман организовал труппу театра теней «Три цветка сливы». Он использовал сцену, позаимствованную у пекинской театральной труппы «Сань хэ шэн» и

стремился к максимальной реконструкции традиционных китайских форм театра теней. Репертуар был позаимствован у сычуанского театра теней, основной пьесой являлась знаменитая «Легенда о Белой Змее». Театр гастролировал по многим городам Европы и завоевал популярность. Вообще такое археологическое отношение к традиционному теневому искусству было свойственно для середины XX в. Так, исследовательница русского театра теней Л. Башанская замечает, что в конце 1950-х гг. единственный профессиональный советский театр теней – Московский детский театр теней – до того работавший с черными силуэтными куклами, обращается к традициям китайского театра теней и открывает для себя (впервые для советского театра кукол) технологии создания цветных теней [1, с. 132]. Как справедливо замечает Д. Керл восточная форма театра теней «не была прочно закреплена в культуре вплоть до середины двадцатого века, и даже тогда она имела вторичные позиции в сравнении с трехмерными фигурами. Некоторые исследователи предполагают, что причина этого кроется в различном культурном и духовном мышлении Востока и Запада, так как игра теней имеет трансцендентное качество, соответствующее азиатской духовности, тогда как западную аудиторию больше удовлетворяла рациональная осязаемость объемных форм» [72, с. 21].

Крупный прорыв в европейском театре теней произошел в 1960-х гг. в результате физических экспериментов, проходивших еще в первой половине XX в. и приведших к появлению галогенной лампы и ее массовому производству, начиная с 1959 г. Галогенная лампа имела чрезвычайно малую излучающую поверхность, обладала четкой точечной направленностью света, большей светоотдачей, была долговечнее, устойчивее к колебаниям напряжения и меньше по размерам в сравнении с лампой накаливания. Швейцарский педагог, доктор математических наук, любитель театра кукол Рудольф Штоссель исследовал возможности ряда материалов и оборудования, включая линзы, зеркала, призмы, пленки и жидкости, а также проекторы и галогенные лампы. Его работы оказали сильное влияние на творчество многих авангардных европейских коллективов

театра теней второй половины XX в., в том числе на французский «Театр Аморса и Августина» («Compagnie Amoros et Augustin») под руководством Люка Амороса и Мишеля Августина, соединяющих традиционные формы театра теней с актуальным музыкальным и изобразительным искусством (Приложение В, рисунок 9) [199], и итальянский «Театр игры жизни» («Teatro Gioco Vita») под руководством Фабрицио Монтеки и Николетты Гариони, которые создавали синтетические, мультикультурные теневые спектакли (Приложение В, рисунок 10). В 1970-х гг. они провели многочисленные сценические эксперименты с галогенным освещением и открыли множество его инновационных выразительных возможностей.

Галогенное освещение освободило театр теней от необходимости прижимать кукол к экрану для получения отчетливой и яркой тени. Это привело к замене плоскостных кукол на объемные и активное внедрение теней живых актеров и повседневных предметов в теневые представления. Появилась возможность использовать все закулисное пространство за экраном, не теряя четкости тени, играть с размером изображения, приближая и удаляя куклу от источника света. Разработка переносных галогенных ламп позволила кукловоду интенсивнее играть формой куклы, отбрасываемая тень получила пространственную глубину. Динамика света стала так же важна, как и движение куклы. Такой тип освещения позволил экспериментировать с формой и размером экрана, заменяя традиционный плоский экран на экраны любых геометрических форм, делая их подвижными, применять любые механические устройства для динамизации проекционного экрана, использовать в качестве сцены для теневого театра не только организованную сценическую площадку, но и любое неконвенциональное или нетеатральное пространство. Театр теней активно экспериментирует с куклой, экраном, освещением и человеческим телом. Более того, было преодолено еще одно препятствие – идея экрана как постоянного барьера между зрителем и исполнителями, мешающего контакту. «Кукольники театра теней стали играть перед экраном, а не позади него, что позволило зрителю увидеть процесс создания пред-

ставления. Такая разомкнутость, открытость, десакрализация самого процесса творчества вообще свойственна европейскому театру второй половины XX в. позволила театру теней вовлечь зрителя в процесс создания спектакля, сделала его активным соучастником сценического действия. Результатом этого стал уникальный многоуровневый тип игровой коммуникации: игра тени на экране, игра с демонстрацией технологии создания тени, игра кукловодов в качестве актеров» [1–А, с. 44]. Все эти изменения, произошедшие в 1970–1980-х гг., породили инновационную концепцию театра теней: двухмерная природа театра теней была заменена трехмерным действенным пространством.

После внедрения галогенного освещения театр теней в Западной Европе рубежа XX – первой четверти XXI в. начал активно использовать технологические новинки светового, проекционного, мультимедийного оборудования: стробоскопы, слайд-проекторы, видеопроекторы, оверхед-проекторы. Оверхед-проектор (графопроектор, кодоскоп) – это оптическое устройство, позволяющее проецировать на экран изображение с рабочего поля оверхеда, которое освещается (просвечивается) специальным источником света, а затем с помощью линзы Френеля проецируется на экран. Примером подобного рода представлений могут служить спектакли театра «Ручной кинотеатр» («Manual cinema») («Ада/Ава» (2013), «Франкенштейн» (2018)) (Приложение В, рисунок 11) или спектакль американского кукловода и перформера Пола Залума «Моя цивилизация» (1990) [151, с. 1245–1248]. С помощью оверхед-проектора и подручных предметов П. Залум иронично визуализирует историю своей жизни в контексте мировой эволюции.

Оверхед-проекторы, слайд-проекторы и старинные «волшебные фонари» («*laterna magica*») современной конструкции активно использует в своих постановках голландский театр «Lichtbende» («Световой изгиб»), основанный в 2010 г. в Амстердаме Мари Реймакерс и Робом Логистером. В своих спектаклях театр объединяет современное изобразительное искусство (зачастую спектакли возникают из инсталляционных работ, создаваемых из повседневных вещей и бытового мусора,

которые превращаются в фоны и персонажей спектакля), музыку, которая становится важной частью представления, характеризуя героев, активизируя действие и создавая атмосферу, а также театр кукол (актеры-кукловоды находятся перед экраном и манипулируют объектами, куклами и проекциями). В репертуаре театра шесть крупномасштабных спектаклей («Кликклак» (2010), «Пуфф» (2012), «Туту» (2014), «Я и Блоха» (2017), «Улети со мной на луну» (2020), «Ринг-Ринг» (2021)), десятки инсталляций с механически движущимися проекциями, а также визуальные свето-теневые и сценографические решения концертных программ [200]. Подобным же арсеналом визуальных выразительных средств пользуется, например, бельгийский театр «Ковровое производство» («Moquette production»), открытый в 2015 г. Теодорой Рамакерс, имеющий в репертуаре всего два авторских спектакля «Ешь свои колючки!» (2015) и «Метод доктора Спонгиака» (2021), но уже зарекомендовавший себя на крупнейших фестивалях кукольных театров Европы. А также профессиональная независимая театральная группа «Театр Марабу» («Theater Marabu»), основанная Тиной Юкер и Клаусом Оверкампом в 1993 г. в Бонне. Они создают теневые спектакли для детей в разнообразных техниках, в том числе и с использованием оверхед-проекторов («Кричащая мать» (2014)).

Согласно информации Международного центра театра теней (Internationales Schattentheater Zentrum) под руководством Райнера Роша, открытого в 1988 г. в Германии и являющегося основной платформой для консолидации исполнителей и исследователей в сфере театра теней, на сегодняшний день в Западной Европе насчитывается более пятидесяти коллективов, специализирующихся на теневом театре. Наибольшее количество из них (более 30 театров) находится в Германии. Среди лучших немецких театров теней можно назвать «Театр полярной поэзии» («Theater Poesie Polar»), основанный в 1991 г. Мартиной Штука и Анжеликой Хоффманн; «Фигуративный театр “Парадокс”» («Figurentheater “Paradox”»), существующий с 1997 г. под руководством Стефани Ринке; «Сельский театр “Земитц”» («Dorftheater “Siemitz”»), основанный в 1992 г. в небольшой де-

ревне Земитц недалеко от города Росток кукловодом Сабиной Циннекер и музыкантом Дитмаром Стасковьяком; театр «Рукопашный бой» (Theater «Handgemenge»), открытый в Берлине в 1990 г. группой выпускников актерской школы Эрнста Буша во главе с Анной Свобода и Фридериком Кралем; театр теней «Ваганты Эрхардта» («Die Vagantei Erhardt»), основанный 1987 г. Фридером Пааше и выделяющийся уникальным типом кукол, располагаемых на рельсах под и над экраном и управляемых при помощи нитей. Лидирующее положение немецкого театра теней подтверждается и проведением раз в три года в городе Швебиш-Гмюнде крупнейшего специализированного форума театров теней Европы – Международного фестиваля театров теней.

Лучшими западноевропейскими театрами теней заслуженно считаются бельгийский «Театр Т-ень» («Théâtre du N-ombr'île») под руководством Анны Пеетерс и Режана Халле, работающий с 1995 г. в городе Юпе; датский театр «ТТ» («Teater TT»), основанный в 1985 г. Торкильдом Линдебьергом (Torkild Lindebjerg); французский театр «Тень и Фантаскоп» («L'Ombrine et Le Fantascop») под руководством Вероник Ле Гайяр, создающий спектакли с 2000 г.; польский «Театр фигур Краков» («Teatr Figur Kraków»), основатель (с 2007 г.) и художественный руководитель Дагмара Жабска [201, с. 215].

Отдельно необходимо выделить наиболее крупномасштабные и последовательно работающие в русле театра теней европейские коллективы, выработавшие свой уникальный художественный стиль: бельгийский «Театр дю Тийоль» («Théâtre du Tilleul»), немецкий театр «Ану» («Theater Anu»), итальянский театр теней «Контровой свет» («Controluce Teatro d'Ombre»), английский «Великий кукольный рог» («The Great Puppet Horn»).

Бельгийская театральная компания «Театр дю Тийоль» была основана в 1981 г. выпускницей театрального факультета Карин Эрманс и театральным художником по свету Марком Элстом. После годичного пребывания в Праге, где К. Эрманс обучалась на кафедре театра кукол Высшей школы прикладного искусства, а М. Эльст стажировался в театре «Laterna Magika»

Иосифа Свободы, они переходят от представлений марионеточного театра к теневым спектаклям. Спектакли «Театра дю Тийоль» в основном ориентируются на детскую и юношескую аудиторию и представляют собой инсценировки произведений классической и современной детской литературы [202, с. 123]. Важным компонентом представлений театра становится авторская музыка, исполняемая актерами и музыкантами вживую, сопровождающая сценическое действие представления и принимающая активное участие в развитии сюжетов спектаклей. Среди лучших работ коллектива можно назвать «Грязный Тиньясс» (1983) по одной из первых в истории детских книжек с картинками «Степка-растрепка»; «Знаменитое вторжение медведей на Сицилию» (1989) по роману итальянского писателя Дино Буццати; «Макс и Мориц» (1993) по одноименному произведению немецкого поэта-юмориста Вильгельма Буша; «Я, Фифи, потерялась в лесу» (1999) по книге современного французского детского писателя и иллюстратора Грегуара Золотарева; «Бюро Историй» (2009) на основе американских детских книг (Приложение В, рисунок 12). Также театр создал ряд показов на стыке кино, театра и музыки. Эти проекты («Приключения принца Ахмеда» (1994), «Сказки светотени» (1997), «Доктор Дулиттл и его животные» (2000)) создавались на основе анимационных фильмов Л. Райнигер, в которых оригинальные мультипликационные фильмы озвучивали актеры и музыканты театра. Спектакли «Театр дю Тийоль» органично сочетают в себе актерскую драматическую игру с яркими костюмами и действенной сценографией, в которую органично вписывается экран для теневых представлений. Для создания теней персонажей и экстерьеров артисты театра зачастую используют плоские схематичные черно-белые картонные силуэты, однако в некоторых спектаклях включают в действие тени от актеров и объемных объектов, а также видеографику.

Берлинский театр «Ану» был основан в 1998 г. Штефаном Бером и группой художников, артистов и музыкантов. Основным направлением деятельности театра стали масштабные уличные представления в публичном пространстве и пред-

ставления опен-эйр. Их спектакли проходят в парках и лесах, на улицах и площадях, на промышленных объектах, в туннелях и заводских цехах. Группа театра Ану создает спектакли-прогулки, спектакли-инсталляции, которые приглашают зрителя в путешествие сквозь специально спроектированные или зачастую вмонтированные в реальное природное или урбанистическое окружение «поэтические пространства». Первой постановкой театра «Ану» стал уличный спектакль с персонажами на ходулях «Луна» (1999), поставленный по мотивам сказок братьев Гримм. Он заложил направленность театра на сказочную таинственную атмосферу. Со спектакля «Следы света» (2005) театр начинает разрабатывать масштабные пространственные инсталляции и энвайронменты. Постановка «Великое путешествие» (2007) утвердила инновационный концептуально-драматургический почерк театра «Ану», заключающийся в интерактивном погружении зрителя в художественные вымышленные миры. А спектакль «Ангелы над Берлином» (2009) открыл начало работы театра в сайт-специфическом направлении, где драматургия спектакля базируется на основе архитектоники и историко-культурном контексте реального места действия, в котором происходит действие представления [203, с. 390].

Уже в своем втором спектакле «Солнечная колесница» (2001) по мотивам мифа о Фэтоне из «Метаморфоз» Овидия театр «Ану» использовал в качестве центрального средства выразительности теневые проекции на фасадах зданий, которые впоследствии активно применялись в драматургии и сценографии его последующих спектаклей. Приемы театра теней присутствовали в таких знаковых спектаклях, как «Сон Овидия. В саду перемён» (2012) – световая парковая инсталляция; «Лес теней» (2013) – поэтическое путешествие в ночном лесу; «Шахерезада и город сказочников» (2016) – лабиринт из 1000 навесов с персонажами сказок 1001 ночи; «Мечтатели» (2018), «Perpetuum. Город без невзгод» (2019) – путешествие сквозь театральную инсталляцию с семью футуристическими игровыми зонами. Теневые проекции театра чаще всего создаются актерами в

причудливых костюмах, представляющих фантастических существ, а всевозможные магические превращения, характерные для вымышленных миров, демонстрируют проникновение чего-то неизвестного, потустороннего в реальный мир.

Туринский театр теней «Контровой свет» образовался в 1994 г. благодаря сотрудничеству испанского художника Хуниора Мелендреса Часа, итальянской пианистки и иллюстратора Кору Де Марии и итальянского музыканта и музыковеда Альберто Йона. Личные художественные интересы участников театрального коллектива в сфере современной музыки, абстрактной живописи и театра теней реализовались в двух направлениях деятельности театра: кукольные теневые представления с музыкальным сопровождением и музыкальные спектакли с теневыми проекциями [204, с. 47]. За почти тридцатилетний период работы театром создано более пятидесяти проектов как в рамках самостоятельной работы, так и в многочисленных коллаборациях с оперными театрами и театральными коллективами, фестивалями и галереями в Италии и по всей Европе. Среди их теневых спектаклей особо выделяются «Дидона и Эней» (1997, 2007) – теневое представление на музыку оперы Г. Перселла, «Аида» (2008, 2011) – теневое представление на музыку одноименной оперы Дж. Верди, «Кораблекрушения» (2016) – свето-теневое представление на музыку Р. Шумана (Приложение В, рисунок 13). Среди музыкальных постановок театра, сопровождающихся теневыми проекциями, следует отметить «Карнавал животных» (2011) – сюита для инструментального ансамбля К. Сен-Санса с теневым экраном, «Пират» (2013) – одноименная опера В. Беллини с теневыми и видео проекциями, «Дракула» (2017) – рок-опера с авторской музыкой и песнями инструментально-вокального ансамбля «Perturbazione» с теневым экраном. «Работа театра “Контровой свет”» характеризуется последовательным экспериментом с проекционным и световым оборудованием, сценографией и экранами как статичными, так и динамичными, смонтированными в сценическую установку или в ее отдельные композиционно-декоративные элементы, в костюмы актеров, формами

и видами теней: от плоских картонных кукол и человеческих теней до цветных абстрактных панно и витражей, тканевых занавесей, дымовых и водных экранов, сочетанием игры актеров за экраном и перед ним» [8–А, с. 159–160].

Лондонский театр «Великий кукольный рог» представляет собой комедийный дуэт Джереми Бидгуда и Льюиса Янга, образованный в 2009 г. и работающий с теневыми плоскими куклами. Они создают непродолжительные теневые сатирические миниатюры на актуальные политические и социальные темы, насыщенные множеством отсылок к массовой культуре. Исполнители не прячутся за экраном, а сидят по бокам от него остроумно комментируя и озвучивая происходящее на экране, общаясь со зрителями и одновременно манипулируя картонными куклами, меняя накладные цветные фоны, обозначающие места действия. Видеокамера, установленная перед небольшим теневым экраном, транслирует с него изображение на стену, превращая представление в мультипликационное телешоу в духе «Южного парка». Многочисленные миниатюры «Великого кукольного рога», объединенные в полноценные спектакли, такие как «Чаепитие панголина» (2012), «Эмигранты» (2013), принимали участие в крупнейших международных театральных фестивалях Европы, а также выходили сериалом на телеканале «Comedy Central».

Одной из знаковых фигур современного европейского театра теней является польский режиссер Тадеуш Вержбицки. В своих театрах «Студия форм света» («Studio Form Światła») и «Лаборатория световых форм» («Laboratorium Zjawisk Świetlnych») в Маячевицах (небольшая деревня возле г. Лодзь) он создает уникальные экспериментальные светотеневые спектакли. Исследователь театра кукол Х. Юрковский писал о Т. Вержбицком, что «много лет своей работы он посвятил световой энергии, находя в ней вдохновение для творческой деятельности. В ходе своих опытов он превзошел все, чего до сих пор достиг театр теней» [205, с. 26]. Режиссер разработал собственную уникальную методику создания светотеневых проекций без использования кукол, объектов или человеческих фи-

гур. В своих театральных работах («Солнечные лучи» (1993), «Пугало» (1999), «Лабиринты света» (2016)) он применяет отраженный свет, начиная с первых спектаклей, где использовались солнечные лучи, отражаемые простыми зеркалами, до поздних сценических работ, где задействовались гибкие отражающие поверхности и зеркала с разной степенью изогнутости.

Постановки современных западных театров теней находятся в авангарде актуального «постдраматического театра», проявляют такие свойства и характеристики данной театральной эстетики как деконструкция текста и героя, уход нарративности повествования, яркая, изошренная световая и сценографическая зрелищность («театр как зрелище, для которого литературная основа – всего лишь одна из возможных подставок» [206, с. 20]), «подчеркнутая зрелищная выразительность и усиленная визуальность» [207, с. 121], замена линейного повествования на медитативный поток образов, интерпретационная и действенная активность зрителя, отсутствие «механистического» психологизма и реализма, тяга к «несерьезным» жанрам, цирку, варьете и площадному искусству, «живое присутствие, роднящее в своем единстве актера и публику» [206, с. 22], импровизационность игры.

Выводы по главе 2

Традиционный китайский театр теней имеет мифологическую (V–II вв. до н. э.) и историческую (X в.) точки отсчета своего формирования. Первая связана с буддистскими и даосскими легендами и городом Сиань провинции Шэньси, вторая – с сохранившимися литературными и изобразительными источниками династии Сун, описывающими жизнь в столице Бяньлян провинции Хэнань. Театр теней функционирует здесь как народное развлечение и часть религиозного ритуала. Эпохи Цзинь и Юань (XII–XIV вв.) – период становления и распространения театра теней из локальной центральной части Китая на южные (провинции Чжэцзян, Цзянсу) и северные (провинция Шаньдун, Шанси) территории. Театр теней становится одним из основных развлечений как в народной среде, так и среди аристокра-

тии, чиновников, военных. Постепенно он утверждается и при имперском дворе. Эпохи Мин и Цин (XIV – начало XX в.) – время наивысшего расцвета и наибольшего распространения театра теней в Китае. Стилевое единообразие театра теней, бытовавшее до этого, сменяется множеством оригинальных локальных форм, впитывающих местные музыкальные, декоративные и изобразительные элементы. Формируются северные (таншаньский, пекинский, фучжоуский и др.) и южные (хунаньский, чунаньбэйский, пинсянский и др.) направления китайского театра теней. 1912–1978 гг. стали периодом упадка театра теней. Попытки его насильственной модернизации и идеологизации привели к значительному сокращению численности коллективов и снижению художественного уровня постановок. С 1978 г. ведется планомерная работа по реставрации, изучению, сохранению и развитию национального театра теней в Китае.

Театр теней Китая оказал значительное влияние на развитие театра теней Европы, дав ему в XVIII в. высокохудожественный образец сценического действия. Однако, практически сразу европейский театр теней отказывается от цветных кукол, синтетичности зрелища и совершенствования исполнительского мастерства китайского театра теней и вырабатывает свою собственную художественную эстетику, основанную на черно-белых изображениях, усилении технологичности постановочного процесса. Благодаря эволюции сценических технологий, во второй половине XX в. эти принципы получают дальнейшее развитие. Западноевропейский театр теней отказывается от плоской куклы, статичного освещения и экрана, расширяет набор приемов (от объемных кукол и предметов до видео и оверхед-проекций), выводит актера из-за ширмы, десакрализируя магичность теневого представления. Западноевропейский театр теней также осваивает перформативность, интерактивность, телесность, экспериментальность постдраматического театра и постмодернистского искусства.

ГЛАВА 3

ВЛИЯНИЕ ТЕАТРА ТЕНЕЙ НА КИТАЙСКОЕ И ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКА

3.1. Претворение традиций национального театра теней в современной художественной культуре Китая

Будучи значимой формой народного искусства Китая, театр теней имеет важное культурное значение. В то же время он оказывает глубокое влияние на другие виды современного искусства Китая, в первую очередь визуальные искусства: изобразительное (графика, иллюстрация), анимационное искусство, дизайн одежды и мебели, посуды и текстиля.

Визуальные элементы, присущие театру теней как части китайской национальной художественной культуры, можно встретить в том или ином виде у классических китайских художников XX в., таких как Сюй Бэйхун, Ци Байши, Лю Хайсу, Сун Вэньчжи, развивавших идеи и техники традиционной китайской живописи, что особенно отчетливо проявилось в изображении природных ландшафтов этих мастеров. В произведениях Сюй Бэйхуня, величайшего китайского художника XX в., «соединились традиционные приемы китайской живописи и европейской техники рисования» [208, с. 24]. Мягкая лепка формы сочетается с силой и четкостью линий, свойственных китайскому театру теней. Выдающийся китайский художник, каллиграф, мастер резьбы по дереву и камню Ци Байши, впитавший характерные черты кукольной пластики и колористики китай-

ского театра теней, создавал искусные картины с изображениями цветов и птиц, пейзажей и людей. Его работы отличаются цветовой насыщенностью, живостью и лаконичностью формы, простотой и ясностью художественной концепции [209, с. 18].

Более явственно изобразительный стиль театра теней проявляется в графических произведениях китайских художников XX в., которые сосредоточились на изображении персонажей или исполнителей традиционного китайского театра. Главными темами для таких художников, как Гуань Лян (Приложение Г, рисунок 1), Гао Ма Дэ (Приложение Г, рисунок 2), Пан Юйюй (Приложение Г, рисунок 3), стали персонажи Пекинской оперы. Художник Е Цяньюй (Приложение Г, рисунок 4) изображает артистов цирка и музыкантов. Такие живописцы как Пан Суньцин, Чэнь Юйсянь, А Лао запечатлевали разные варианты танца и танцовщиц. В этот же ряд можно поставить и современных художников-графиков Сунь Юнмэна и Ло Юнпина, сделавших непосредственно самих марионеток китайского театра теней главным источником вдохновения, а в изобразительном плане следующих за своими великими предшественниками.

Сунь Юнмэн (род. 1980) – академик Китайской международной академии изящных искусств, считается первым в Китае создателем чернильных теневых марионеток. Сунь Юнмэн объединил визуальный стиль театра теней с искусством рисования тушью и выработал уникальный индивидуальный авторский стиль. Такие картины Сунь Юнмэна, написанные в 2000–2010-х гг., как «Свидание в маленьком дворике», «Игры в бамбуковом лесу», «Бриз» и др., включают в себя фигуративные композиции женщин в традиционных китайских одеждах, будто сошедших с освещенного экрана театра теней. Также на них присутствуют элементы природного и архитектурного ландшафта (бамбуковый лес, сад, утес, берег моря, тихий дворик, беседка), созданные в традиционной технике рисования чернилами и тушью. Фигуры на его картинах утончены и изящны, а окружающее пространство оригинально по композиции, элегантно по цвету и как будто пронизано внутренним светом. В живописных работах Сунь Юнмэна традиционная народная драма сочетается

с национальным искусством китайской живописи (Приложение Г, рисунок 5). «Работы Сунь Юнмэна обладают уникальным стилем, формой и духом, а также самобытной индивидуальностью. Он взял такую принципиально новую тему, для китайской живописи как театр теней. Нетрудно увидеть в его произведениях, что он не только рассказывает историю и культурный подтекст теневого кукольного искусства, но и выражает через свои произведения собственное восприятие жизни, понимание культуры и понимание традиции» [210, с. 18].

Другой современный китайский художник Ло Юнпин (род. 1962) прошел длинный путь от преподавателя рисования в университете, фотографа, дизайнера до признанного мастера, создающего «теневые» пейзажи и портреты чернилами и тушью. В 2009 г., после возвращения в Гуанчжоу из продлившей более десяти лет иммиграции в Канаде, Ло Юнпин создает серию красочных рисунков тушью «Китайские тени», используя в качестве моделей персонажей традиционного китайского театра теней (Приложение Г, рисунок 6). В этих работах, выполненных насыщенными чернилами и растушевкой, колористической техникой масляной живописи и лаконичным контуром мазков, он создает многочисленные яркие картины с марионетками театра теней.

Тесная связь с национальным тeneвым искусством становится основой авторского стиля и последующих работ Ло Юнпин, он расширяет трактовку понятия «тень» и совершенствует технику письма. В 2016 г. он создает серию работ «Тени Гуанфу» (Приложение Г, рисунок 7), в которой в черно-белых рисунках, выполненных тушью, с помощью нескольких мазков очерчиваются пейзажи Гуанчжоу времен поздней династии Цин и ранней Китайской Республики. В его картинах, которые мыслятся художником как попытка ностальгического сохранения уходящей природы, с исторической достоверностью фиксируются пагода Чиган, несколько раз подвергавшаяся ремонту, снесенные старые Западные ворота города Гуанчжоу, знаменитая дорога Йидэ. Ло Юнпин фиксирует воспоминания о древних зданиях, которые существовали ранее или все еще суще-

ствуют, но утратили свой первоначальный вид, и визуализирует их, как тени давно ушедших, утраченных времен. От предшествующей серии теневых работ художник заимствует простоту символов и чистоту линий, гармоничное соединение белого пустого пространства и пластических объемов, свойственных театру теней.

Особым образом традиционное национальное искусство, в том числе и сценическая традиция театра теней, находят воплощение в работах современного китайского художника Сюй Бина (род. 1955), известного своими инсталляциями в смешанной технике, объединяющими актуальные художественные стратегии и многовековые китайские художественные практики, такие как каллиграфия, ксилография и пейзажная живопись. Работы Сюй Бина зачастую рассматривают проблемы влияния культуры (ее языковых и знаковых форм) на формирование мировосприятия и миропонимания человека. Одна из его ранних канонических работ «Книга небес» (1987–1991 гг.) представляет собой масштабную инсталляцию, состоящую из сотен вручную отпечатанных книг, блоками разложенных на полу, и сотен метров исписанных свитков, развешенных по стенам и потолку. Книги и свитки испещрены «фальшивыми», псевдо китайскими иероглифами, созданными Сюй Бином в стиле шрифта, разработанного в время династии Сун и стандартизированного в династию Мин. «Книга небес» и по формату, и по технологическому процессу сделана как изысканная древнекитайская рукопись, однако текст в свитках абсолютно бессмысленный и нечитаемый. Произведение одновременно приглашает зрителя изучить содержание рукописей и в тоже время «отказывает ему в возможности считать текст» [211, с. 28]. Книга как общепринятый источник знания дискредитируется, текст деконструируется, бросая вызов самому подходу к языку, зафиксированному в рукописном знаке.

Подобной художественной стратегией Сюй Бин пользуется и в цикле работ, состоящем из 27 произведений, объединенных общим названием «Предыстории», созданных в период с 2004 по 2020 гг. [212, с. 174]. На первый взгляд его про-

изведения выглядят как типичные копии и имитации традиционных китайских пейзажных свитков, написанных тушью, с изображениями гор, деревьев и рек. Однако вместо рисовой бумаги Сюй Бин использует прозрачную пленку, закрепленную в световом коробе, на передней стенке которого зритель видит картину, а с другой, открытой его стороны, он видит источники света, подсвечивающие сухую траву, полиэтиленовые пакеты, палки, камни, скотч и всевозможный мусор, которые отбрасывают тени и создают рисунок «картины» на лицевой стороне экрана. Первые работы из этого цикла были сделаны для выставки в берлинском Музее восточноазиатского искусства. Визуальной основой этой инсталляции Сюй Бин выбрал картины «Празднование дня рождения в сосновом павильоне» Дай Цзиня (1388–1462), горный пейзаж Кано Эйтоку (1543–1590) и анонимную японскую гравюру XV в. Эти картины были утеряны во время Второй мировой войны и сохранились только их фотографии. Таким образом, в своей работе Сюй Бин обращается к истории музея и его экспонатов, «возрождает» утраченные культурные сокровища, которые, будто тени прошлого, созданные из останков этого прошлого (картины созданы из мусора), проявляются в отражениях настоящего (Приложение Г, рисунок 8). В 2015 г. для выставки «Предыстория: новый подход к пейзажной живописи» в городе Мэдисон (штат Висконсин, США) Сюй Бин создал версию картины одного из четырех величайших юаньских мастеров «Жилища в горах Фучунь» Хуан Гунвана (1269–1354). Это одно из наиболее копируемых в Китае классических произведений, которому подражали многие известные художники на протяжении столетий. Сюй Бин в своей уникальной инсталляционно-теневого манере следует этой преемственности художественной традиции. Инсталляции «Предыстории» Сюй Бина представляют собой дань уважения традиционной китайской культуре и различным национальным художественным формам, но одновременно подвергают сомнению культурные традиции и бросают вызов стереотипному восприятию зрителем классического искусства.

Наиболее радикально и последовательно традиции национального театра теней проявляются и переосмысливаются в художественной практике современного китайского художника У Цзяньбяня (род. 1980). У Цзяньбянь – профессор Школы экспериментального искусства Центральной академии художеств, научный сотрудник Центра исследований и защиты традиционных китайских ремесел, а также заместитель директора Рабочего комитета по совместным инновациям традиционных ремесел Китайской ассоциации искусств и ремесел. Он окончил факультет народного искусства Центральной академии изящных искусств, где защитил диссертацию на тему традиционного театра теней, что стало основой для формирования его авторского стиля, сочетающего элементы национального народного искусства и современных художественных практик. На протяжении всей своей деятельности, начиная с аспирантуры, он тесно сотрудничает с мастером театра теней Ван Тяньвэнем, что привело к включению сценических образов китайского театра теней и традиционных техник резьбы по коже в работы У Цзяньбяня, сформировало его новаторский творческий язык и открыло уникальные пути для взаимосвязи актуального современного искусства и национального культурного наследия [213, с. 130].

Произведения У Цзяньбяня опираются на образы, цитаты и аллюзии из древних китайских мифов, легенд и исторических сказаний. В своих работах художник воспроизводит с точки зрения современности и под влиянием всего предшествующего мирового художественного опыта XX–XXI вв. традиционных китайских духов, призраков, монстров и богов, которые были широко распространенными персонажами китайского театра теней. Если в ранних работах У Цзяньбяня (например, серия работ «Мечта», 2003–2004 гг.) основным средством выразительности выступала традиционная китайская техника вырезания из бумаги, что было обусловлено относительной технологической простотой производства и дешевизной исходного материала, то в последствии (с 2007 г.) он переходит к изготовлению работ из кожи животных и лазерной гравировке на пластинах нержавеющей стали. Развивая свой художественный стиль, У Цзяньбянь

постепенно приходит к более сложным абстрактным композициям, часто состоящим из тысяч мелких скрупулезно вырезанных деталей. Работы У Цзяньаня представляют собой многослойные коллажи, составленные из многочисленных обособленных элементов (зачастую имеющих самостоятельное визуальное значение и являющихся копией или трансформированным парафразом элемента или куклы традиционного театра теней или сделанного на их основе авторского персонажа и его части), создающих цветной или монохромный, орнаментальный или персонифицированный образ. Со временем, У Цзяньань расширил масштаб своих работ, превратив их в монументальные многофигурные инсталляции, в которых важную роль начинает играть не только сами формы, но и специфика их освещения, проецирование теней от них. Гигантские инсталляции У Цзяньаня, с одной стороны, рассказывают традиционные для Китая мифологические истории о потустороннем мире, делаясь со зрителем таинственным и мистическим визуальным опытом, с другой стороны, сталкивают зрителя со множеством сложных современных проблем, таких как насилие, смерть, взаимоотношение индивида и общества, идентичность и самоидентификация, отсутствие коммуникации с трансцендентальным в современном мире. Эти качества и характеристики относятся ко всем многочисленным выставочным проектам и отдельным работам У Цзяньаня, например, таким как «Голова Чи Ю» (2007), «Рука и нога» (2008), «Девять уровней неба» (2008–2009), «Радуга», «Семислойная раковина», «Ярость гор» (все 2011), «Наводнения под контролем» (2012), «Лица» (2014), «Десять тысяч вещей» и «Предзнаменования» (2016) [214].

Первой работой У Цзяньаня после окончания факультета народного творчества Центральной академии изящных искусств стало панно 275×165 см, вырезанное из кожи и помещенное в светодиодный световой короб – «Син Тянь» (2008). Работа основана на древнекитайской легенде. Син Тянь сражался с императором, а тот отрубил ему голову и закопал ее в горах Чанъян. Но Син Тянь продолжал сражаться без головы, используя два соска вместо глаз и пупок вместо рта, держа в руках щит и

большой топор. Сама работа, визуализирующая этого сражающегося героя, сделана из бычьей кожи, используемой для изготовления кукол театра теней, и вырезана с применением традиционных методов изготовления кукол театра теней.

Интересным примером взаимосвязи современного искусства и традиционной культуры стала подготовленная У Цзяньанем в 2015 г. авторская выставка «Метаморфозы: древняя версия и новая интерпретация “Легенды о Белой Змее”», посвященная Дню культурного наследия Китая и «совмещенная с экспозицией 140 теневых кукол провинции Шэньси от середины династии Цин до Китайской Республики из традиционного теневого спектакля “Легенда о Белой Змее”» [215, с. 92].

В авторской серии работ «Метаморфозы: древняя версия и новая интерпретация “Легенды о Белой Змее”» У Цзяньань в сотрудничестве с Ван Тяньвэнем создает семь масштабных красочных коллажей формата 195×245 см. Они состоят из 186 повторяющихся небольших изображений с разными фигурами: озерные существа (угри, скорпионы, рыбы), различные типы змей, насекомые (цикады, стрекозы, бабочки), облака и волны, архитектурные элементы пагоды, головы и части тел (руки, ноги), различные персонажи и животные из представленной коллекции театра теней провинции Шэньси. Каждый фрагмент был вырезан лазерной гравировкой на бумаге, пропитанной воском, окрашен вручную, наложен на картонный гофрированный фон и пришит хлопковыми нитками на тканевую основу.

Семь коллажей объединены названием «Дело о селедке» (т. к. некоторые изображения Белой Змеи в традиционном театре теней визуально напоминают длинную вытянутую рыбу) и по замыслу автора представляют собой предысторию «для взрослых» широко известной и превратившуюся в наше время в детскую сказку легенды о Белой Змее. По старинной китайской легенде, бессмертный демон Белая Змея обретает на земле облик невероятно красивой женщины Бай Шэ. Прибыв на землю, та влюбляется и выходит замуж за молодого ученого Сюй Сяня, но буддийский монах и маг Фахай, утверждающий, что сосуще-

ствование человека и злого духа преступно, побеждает Белую Змею и навечно заточает ее в пагоду-тюрьму. Однако, У Цзяньань отказывается от сказочной версии легенды и предлагает зрителю «детективную» историю (поэтому в названии есть слово «дело») в духе теории заговора о конфликте между буддизмом и даосизмом, где боги и монахи, отвечающие за обеспечение правопорядка, представляют буддизм, а демоническая сущность Белая Змея олицетворяет даосизм.

Семь коллажей У Цзяньаня в последовательности представляют собой некую метаморфозу, трансформацию персонажа от рыбы к змее. На первой работе «Сельдь живет тысячи лет, теперь она меняется» (Приложение Г, рисунок 9) из разрозненных фрагментов собирается образ священного старого карпа, символизирующего в буддизме счастье, плодородие и изобилие. Во втором коллаже «Преображение человеческих лиц, взирающих на золотой свет» две головы в открытой пасти рыбы начинают излучать свет, который трансформирует ее в русалку, молитвенно сложившую руки (работа № 3 «Две руки, теперь русалка»). На четвертом коллаже «Имей все руки и ноги, пройди путь к бессмертному» изображена жаба – буддистский символ благополучия и успеха. Пятый коллаж «Преобразование златокрылой птицы Дапэн, теперь она представляет собой смесь людей, рыб и птиц» сочетает буддистские и даосские образы и иллюстрирует гигантскую птицу Пэн из древнекитайской мифологии, впервые описанную в книге даосского философа Чжуан-цзы (IV в. до н. э.). В этой книге она трансформируется в птицу из исполинской рыбы Кунь. В то же время имя «Дапэн», используемое в названии работы, применяется для обозначения в Китае буддистской иноземной гигантской мифологической птицы Гаруды. Сам Гаруда как мифический царь птиц в буддийской традиции явлен в облике получеловека-полуптицы в шестом коллаже «Дапэн показал свое золотое тело и съел селедку. В тот день во рту Дапэна зародилась гигантская змея и сбежала». В этой же работе возникает и образ змеи, выползающий из тела Гаруды. Последний, седьмой, коллаж «Белая Змея прячется» изображает спиралевидное, воронкообразное движе-

ние уползающей змеи. Образы, создаваемые У Цзяньаном в цикле коллажей «Дело о селедке», перекликаются и взаимодействуют между собой, образуя дополнительный контекст восприятия классического мифологического сюжета, расширяя возможности для интерпретации оригинальных традиционных персонажей.

Новый виток творчества У Цзяньаня, постепенно пришедшего к масштабным объемным пространственным инсталляциям, ознаменовался персональной выставкой художника «О бесконечном разуме», состоявшейся в 2018 г. в пекинском Центре искусств Гардиан [216, с. 26]. Выставка во многом представила собой компиляцию предшествующих визуальных образов и технических приемов У Цзяньаня. А более чем сотня произведений, представленных на выставке, были концептуально объединены в семь серий и три тематические группы-главы.

Первая часть экспозиции «Бесконечность разума, непредсказуемый лабиринт» включала в себя четыре серии работ. Первая – «Тень клинка – простые лица», представлявшая собой растянутые бычьи шкуры с грубо вырезанными на них архаичными ликами (Приложение Г, рисунок 10). Вторая – «Непредсказуемость, различные Сокровища» – представляла реалистичные фигуры и части животных (оленья, кабана, головы слона, золотого тигра и орангутанга в золотой маске), сделанные из различных синтетических материалов. Третья – «Лес дневных грез» – это объемные латунные скульптуры в виде деревьев, прообразы бронзовых «денежных деревьев» династии Хань с перфорацией в виде абстрактных узоров, созданных из узнаваемых символических образов и фигур. Цветы, символизирующие жизненную силу птицы, – мудрость, скрученные или поцарапанные руки и ноги – подавление и ограничение, заостренные пальцы – уверенность и силу, змеиное тело с головой человека – традиционную культуру, обезьяна – самого художника. Четвертая – серия работ «500 мазков» – коллажи из вырезанных, окрашенных акрилом, увеличенных мазков кисти традиционной живописной чернильной техники, соединенных в единую, целостную, абстрактную композицию [217, с. 36]. Волынь шкуры,

подсвеченные единичными источниками света, занимают весь объем пространства экспозиционного зала, перемежаются с древовидными скульптурами, образуют таинственный тенистый лабиринт, в котором неожиданно встречаются древние золотые тотемы. «Примитивная» вырезка ликов на воловьих шкурах отсылала к древним протоцивилизациям, погружала в некое мифологическое пространство.

Вторая часть выставки «Созерцание Ничто. Замысел Творца» включала инсталляцию «Искусственные объекты», представляющую собой парящих в разных позах над таинственным темным пространством черного зеркального озера чучел животных и птиц (леопард, зебра, тигр, козел, стервятник, павлин, сокол). Это, по замыслу автора, символизировало образ новой жизни, созданной некой таинственной силой и извлеченной из небытия.

Третья часть экспозиции «Бесконечное и искреннее появление искусственных предзнаменований» состояло из двух серий работ. «Маски» – перфорированные бычьи шкуры, раскрашенные разноцветной акриловой краской, и «О невинности и ее силе» – монументальная скульптура, состоящая из разных частей чучел животных как бы склеенных густой краской и образующих новое вымышленное существо. Маски выступали молчаливыми наблюдателями явления древнего мифологического существа, сходящего со страниц древнекитайского трактата «Книга гор и морей» (2070–2025 гг. до н. э.), описывающего мифическую географию Китая и обитающих там созданий. Это загадочное «предзнаменование» мифического зверя, предвещающего злое будущее.

Выставка «О бесконечном разуме» У Цзяньаня выступала размышлением художника над многими важными метафизическими вопросами возникновения и исчезновения жизни, людей и цивилизаций, творения и действия, пути и трансформации. Одновременно, художник говорил и о связи прошлого и будущего, инновационного и традиционного. Китайское народное искусство театра теней, реализованное в технике гравировки кожи, и само использование кожи как материала, проецирова-

ние теней как художественное средство инсталляции, а также древние китайские легенды и мифы, оформленные в визуальные цитаты древнекитайских книг, стали питательным источником творчества У Цзяньяня. Однако сам концептуализм и интеллектуализм практики художника, применение спонтанных алеаторических методов работы, современных выставочных стратегий делает его работу остроактуальной и современной.

Современный китайско-американский художник Шэнь Линьхао (род. 1988) также активно обращается к тени как ключевому выразительному средству своих инсталляционных работ. В своей творческой практике художник исследует взаимосвязь между временем, памятью и личным опытом. Тень становится центральным образом его интерактивных инсталляций, нечеткой фиксацией памяти («тень памяти» [218, с. 42]) уходящего времени. Тень, оставляемая зрителем, включает его самого в процесс рефлексии и не оставляет возможности быть отстраненным безучастным наблюдателем. Шэнь Линьхао конструирует пространство времени и памяти, в котором само скрытое время проявляется через тень. В работе «Твоя тень и ты сам» (2018) для того, чтобы продемонстрировать быстротечность времени и ретроспекцию воспоминаний, художник использует четыре полноразмерные панели, размещенные на стене и покрытые люминесцентной краской. Вспышка ультрафиолетового света на непродолжительное время фиксирует на панелях теневые фигуры зрителей. Через некоторое время силуэт исчезает, а вспышка фиксирует новый теневой контур. Работа «Корни, скрытые в темноте» (2018), используя тот же принцип фиксации тени на люминесцентной панели при ультрафиолетовой вспышке, представляет собой движущиеся по цепи, натянутой между двумя роликами, небольшие корни деревьев. Автор использует корни деревьев, обычно скрытых во тьме под землей, как метафору времени. Оно не видимо человеческим глазом и лишь изредка фиксируется вспышками растворяющейся памяти. Движение ленты символизирует неостановимый ход времени.

Обращение к наследию национального театра теней хорошо видно и в наиболее быстроразвивающейся сфере изобразитель-

ного искусства Китая – современной книжной иллюстрации. Сегодня иллюстрация значительно отличается от той, что была раньше, когда она использовалась в книгах лишь для дополнительных разъяснений или выполняла функцию художественного украшения. В ней произошли значительные изменения, начиная с формы и стиля и заканчивая сюжетом. Формы выражения в иллюстрации весьма разнообразны и естественным образом впитывают традиции национальных видов искусств, в том числе и визуальные особенности театра теней. Традиционный театр теней обогащает китайскую книжную иллюстрацию выразительными приемами, придает ему разнообразие и оригинальность. Современная иллюстрация заимствует художественную технику, графические и визуальные приемы, символический язык, способы проявления эмоций и передачи чувств персонажей у традиционного театра теней. Заимствует книжная иллюстрация и коллажный метод теневого театра, и приемы создания цветовой выразительности (символика цвета при передаче характерных черт и настроения героев, эмоциональное воздействие на зрителя), и многие другие художественные приемы.

Гонконгская художница-иллюстратор Лян Цзясянь, родившаяся в 1976 г., сформировала свой художественный стиль под влиянием отца, тонко понимающего традиционное китайское искусство. Изящные картины Лян Цзясянь, написанные в основном тушью или цветными карандашами, пронизывает атмосфера китайской придворной живописи и традиционной чернильной живописи в сочетании с уникальной техникой визуального «поэтического повествования» [219, с. 121]. Иллюстрации Лян Цзясянь для таких книжных изданий как, «Романтические встречи случаются только в кино» (2014), «Вялый лев» (2017) и многих других, характеризуются насыщенной орнаментальностью заполнения объемов фигур и пространства.

Художник-иллюстратор Чжэн Цзунцун родился в 1933 г. на острове Ява, в большой индонезийской семье китайского происхождения. В 1956 г. он переехал в Нидерланды и начал свою карьеру карикатуриста. В 1970 г. Чжэн Цзунцун начал создавать детские книги с картинками. Сейчас он является одним

из самых известных иллюстраторов в Нидерландах. Его работы переведены на многие языки мира. В работах Чжэн Цзунцюна отчетливо прослеживается характерная для теневого театр специфика соотношения фигур и свободного пространства фона. Например, в серии книг «Лиса и Заяц» фламандской писательницы Сильвии Ванден Хиде (1990-е гг.), в детской книге «Босх» (2015) и «Где торт» (2020) [220, с. 248].

Художник Цай Фэн – иллюстратор книг, карикатурист, режиссер-аниматор, дизайнер игр, продюсер телевизионного анимационного кино, режиссер и дизайнер рекламы. С 2000 г. Цай Фэн активно публикует различные иллюстрационные работы в «Пекинских новостях», «Синкансэн» и других крупнейших газетах и журналах Китая. А в 2010-х гг. он выступил в качестве книжного иллюстратора. Так, в иллюстрациях к книге «Мулан» (2019) акварельные рисунки Цай Фэна создают особый эффект растворяющегося и зыбкого изображения, аналогичного световым эффектам традиционного китайского театра теней. «Опираясь на художественные особенности китайского театра теней, Цай Фэн адаптировал новый графический роман «Легенда об Укуне» (2020 г., по мотивам “Путешествия на Запад”» [221, с. 16].

Приглушенная, контрастная, символическая цветовая палитра, присущая традиционному театру теней, проявляется и в иллюстрациях Лю Цзинюй в книге для детей «Пугало» Шэн Тао (2013). Графичность и детализированная контурность свойственны также иллюстрациям Чжан Яньцзиня, его рисункам к «Истории Западной палаты» Ван Шифу (2005) и «Павильону Пионов» Юань Цюаня (2007), работам Мин Шу «Облачный хлеб» Бай Хина (2016) и иллюстрациям Ю Хунчэн «Лян Шанбо и Чжу Интай» (2018), «Засада с десяти сторон» (2019) ее собственного авторства (Приложение Г, рисунки 11, 12).

Театр теней представляется «самой ранней формой китайской анимации» [10–А, с. 155]. Говоря о происхождении анимации в Китае, всегда начинают именно с традиционного искусства теневого театра. «Театр теней Поднебесной появился на несколько сотен лет раньше, чем самая первая западная анимация» [222, с. 67]. Театр теней сыграл первостепенную роль в

период зарождения китайской анимации в 1920–1940-х гг. и сильно повлиял на родоначальников национальной мультипликации братьев Вань (Вань Лаймин и Вань Гучань). Сделавшие первый китайский полнометражный мультфильм «Принцесса Железный Веер» (1941, Шанхай), основанный на сюжете из популярного китайского романа «Путешествие на Запад», и переносившие на экран народные фольклорные образы, братья Вань с детства вдохновлялись театром теней, с которым их познакомил мать. Они сами вырезали и двигали теневые фигурки, ставили домашние спектакли театра теней по сюжетам народных легенд и романов. Позже, «чтобы понять основы анимационного движения, они обращались к разным оптическим устройствам: к китайскому фонарю со скачущими лошадьми, практике моделирования теневого театра, к кунчжу, юле с фазами рисунков, принципам работы волшебного фонаря» [223, с. 113]. В их фильмах нашли отражение традиции народного рисунка, гравюры по дереву, Пекинской оперы, театра кукол и театра теней. Мы можем отметить это в таких значимых анимационных фильмах братьев Вань, как «Танец верблюда» (1935), «Принцесса Железный Веер» (1941) и др.

На следующем этапе развития китайской анимации, в 1950-х – середине 1960-х гг. и чуть позже, в 1980-х гг., после культурной революции, при увеличении государственной поддержки формируется студийное производство, увеличивается количество создаваемых фильмов. В 1957 г. была основана Шанхайская киностудия изящных искусств под руководством новаторских аниматоров и художников при участии братьев Вань и аниматора Тэ Вэя. Тэ Вэй предложил «путь к изучению национального стиля» и его воплощению в китайском анимационном кино. Органично соединив юмор комикса с анимационными фильмами, Тэ Вэй выпустил первый в Китае анимационный фарс «Пересекая гору обезьян» (1959). В 1960 г. он создал первый анимационный фильм-оригами «Умная утка», вдохновленный детскими игрушками оригами. В 1961 г. появились мультипликационные фильмы, созданные в стиле традиционной китайской живописи чернилами. За время своего существо-

вания Шанхайская студия анимационных фильмов выпустила около 500 фильмов общей продолжительностью более чем 40 000 минут, что составляет 80 % от всего объема китайской анимационной продукции. Тэ Вэй старался совмещать поиски в анимации с освоением наследия национального искусства, поэтому в большинстве лент студии происходит обращение к национальной культуре, на экран переносятся сюжеты народных сказок и басен, а также темы классической литературы. При создании фильмов активно использовался материал национального изобразительного и театрального искусства, что способствовало развитию самобытной Китайской анимационной школы. Как отмечает Гу Цицзюнь: «В период Китайской анимационной школы аниматоры постоянно обращались к художественной образности, стилистике театральных постановок различных направлений китайского театра теней. Китайские аниматоры переносили на экран изящные силуэты традиционных образов теневого театра, принципы озвучивания персонажей, условный характер движения с акцентом на жесты, темпоритмическую структуру» [224, с. 19].

Обращение к наследию театра теней касалось значительным образом драматургического материала, поскольку многие анимационные фильмы были сделаны на основе театральных сюжетов. Например, анимационные ленты «Чжу Бацзэ ест арбуз» (режиссер Вань Лаймин и Вань Гучань, 1958), «Ребенок-женьшень» (режиссер Ху Цзиньцин, 1962) сделаны на основе традиционной техники вырезания из бумаги, а также постановочной технологии, способствовавшей совершенствованию анимационной перекладки («Монах Цвигун ловит сверчка» (режиссер Шэнь Цзுவэй, 1959) (Приложение Г, рисунок 13), «Чжан Фэй судит арбуз» (режиссер Тан Иичу, 1980) (Приложение Г, рисунок 14), «Обезьянки вылавливают луну» (режиссер Чжоу Кэцин, 1981).

Влияние театра теней прослеживается и в характере разработки внутрикадрового пространства, построенного на отдельных деталях, в знаково-жестовых движениях персонажей и их дизайне (внешний вид, декор, контур), в условности и символи-

ке цветового решения, как в фильме «Братья Хулу» (режиссер Ху Цзиньцин, 1986). «Цвета, характерные для театра теней, позаимствовала и анимация. Окрас кукол простой и сдержанный, красивый, но не вычурный, отличается особой декоративностью» [225, с. 79]. В анимации используются приемы окрашивания костюмов театра теней, что обогащает анимационную графику, придает ей уникальность, привлекает внимание зрителей. Например, в китайском анимационном фильме «Чжу Бацзе ест арбуз» использован цветовой опыт театра теней (Приложение Г, рисунок 15). Для передачи образа главного героя использованы яркие контрастирующие цвета, которые отражают черты характера персонажа.

Марионетки театра теней имеют такие характерные черты, как высокий лоб, прямая переносица, маленький красный рот, длинные брови, узкие глаза, длинные пальцы. Их внешний вид очень лаконичен и элегантен, он передает идеализированный народный образ. Этот изобразительный стиль и выразительные линии используются в анимации. Кроме того, очень ярко выступает такая особенность театра теней, как утрированность образов. Смело преувеличенные изображения делают изящных марионеток отличными от реальных живых существ, но они получаются даже более правдивыми, чем живые. Сложные трехмерные части тела и конструкции фигурок могут утрироваться или упрощаться. Это делает фигурки простыми и содержательными. Например, анимационный фильм «Ребенок-женьшень» впитал в себя обобщенный стиль традиционного китайского театра теней. В нем с помощью простых лаконичных линий передан образ героев истории (Приложение Г, рисунок 16). Анимационные фильмы режиссера Ху Цзиньцина «Сын рыбака» (1959) и «Золотая раковина» (1963) также унаследовали изобразительную технику театра теней.

Движения кукол театра теней носят механический характер. Марионетки не могут двигаться как живые люди, большие и маленькие стыки частей тела делают их движения взаимозависимыми. Выполнение каждого движения выглядит как его прекращение, стоп-кадр. Такие механические движения постепен-

но стали символическими движениями театра теней, они обладают аутентичным народным стилем. Эти «механистичные», автоматические движения часто повторяются в китайской анимации. Различные движения героев отражают различные черты их характера. «“Монах Цвигун ловит сверчка”, “Сын рыбака” – эти анимационные фильмы позаимствовали у театра теней особенности движения марионеток и их характерные изобразительные черты. Своим примером они ясно доказывают, что, несмотря на “неуклюжесть” и схематичность движений кукол театра теней, они также обладают своим уникальным стилем» [138, с. 32].

И в XXI в. при бурном росте технологий, усилении влияния телевидения и Интернета в Китае интерес к культурному наследию не исчезает, а проявляется в новых формах повествования, монтажных приемов, ритмической структуры и образности. Происходит стилизация традиционных видов искусства, таких как театр теней. Например, в полнометражном анимационном фильме «Король обезьян» (2015, режиссер-постановщик Тянь Сяопэн) отрывок представления театра теней сюжетно дублирует анимационное предисловие мультипликационного фильма, выявляя не только содержательные, но и визуальные аналогии с теневой традицией (Приложение Г, рисунок 17). Или в лентах «Купон на зерно» (2011) и «Маджонг» (2013) творческого дуэта Чэнь Си и Ань Сюй, принадлежащих к современной независимой китайской анимации, очевидно пластическое подражание условности и ритмичности китайского театра теней (Приложение Г, рисунок 18).

В 2006 г. шэньчжэньская студия «Global Digital Shenzhen» выпустила анимационный фильм «Страна цветения персика» (режиссер Чэн Мин), основанный на широко известной в стране одноименной поэме, написанной китайским поэтом V в. Тао Юаньмином (Приложение Г, рисунок 19). Фильм стал победителем конкурса цифровых работ «DigiCon6+2», проводимого японской телекомпанией TBS, а также победил в конкурсе на лучший короткометражный фильм «Премия обезьяны» Китайского международного конкурса анимационных фильмов и телевизионных работ. «Страна цветения персика» стала первой

крупной работой, объединяющей традиционные китайские искусства – живопись тушью, вырезку из бумаги, кукол театра теней – с 3D-технологиями и компьютерной анимацией. Цветки персика, горы, скалы и леса, водные потоки, сделанные в фильме в стилистике живописи тушью, но созданы в цифровом пространстве без использования бумаги и чернил. Теневые марионетки – персонажи анимационной ленты – создавались с помощью компьютерной графики [226, с. 60]. «Страна цветения персика» стала важным творческим исследованием в области синтеза искусства и технологий, попыткой выработать новое направление развития национальной анимации в контексте международной киноиндустрии [227, с. 238]. Вслед за ним работы, сочетающие новое медиа-искусство и традиционное теневое искусство стали часто появляться на телевидении. Компьютерные мультипликационные фильмы, базирующиеся на визуальной эстетике театра теней, стали частыми гостями на международных фестивалях. Анимационная кинолента «Сунь Укун трижды прогоняет Демона белой кости» производства «Flying Bird Animation Studio» из Шанси стала событием на французском международном фестивале анимационных фильмов в Анси в 2019 г. (Приложение Г, рисунок 20).

В XXI в. театр теней вступает в тесную взаимосвязь с современным декоративно-прикладным искусством и дизайном, в которых художники начинают уделять все больше внимания развитию традиционной культуры, делают акцент на народные черты и национальные особенности. Постепенно присущие китайскому театру теней художественные элементы – утрированность, плоскостность и лаконичность изображения, изящная цветовая палитра, тонкие ажурные узоры – внедряются в современное декоративно-прикладное искусство и дизайн. Так, в современном дизайне часто используются упрощенные, абстрагированные рисунки традиционного орнамента театра теней. Например, в 2004 г. бронзовую награду дизайнерской премии имени Цзинь Дайцяна получила работа «Календарь со шрифтом, стилизованным под фигурки театра теней». Она содержала в основном упрощенные изображения и узоры, позаимствован-

ные у традиционного театра теней [228, с. 10]. Они были окрашены в яркие цвета и образовывали первые буквы названий месяцев на английском языке.

Плоские двухмерные изображения театра теней (фигуры, цветы и растения) стали сегодня свежим художественным веянием в дизайне. С помощью таких способов создания узоров, как набивка и вышивка, наносимые на различные изделия из шелка, рисунки придают народный колорит разнообразной продукции. Во многих видах дизайна, например, в дизайне упаковок или рекламе, можно проследить использование образов кукол театра теней, которые подверглись определенной переработке форм, линий, цвета и благодаря этому стали соответствовать эстетическим требованиям современности. Примером такого дизайна может служить упаковка косметических продуктов по уходу за кожей китайского бренда «Beautiful Assets», созданного потомственным мастером театра теней Ван Тяньвэнем (2020) (Приложение Г, рисунок 21). Художник использует в дизайне упаковки куклу Хуа Мулань из спектаклей теневого театра по национальной поэме VI в. «Песнь о Мулань». Обращение производителей косметических средств к образам традиционного искусства театра теней обусловлено, в первую очередь, желанием подчеркнуть многовековой опыт традиционной китайской медицины и натуральность ингредиентов косметики. Обоснованным выглядит и выбор образа Хуа Мулань – героини, выдавшей себя за мужчину и пошедшей на войну вместо своего престарелого отца, но сохранившей женственность и красоту.

Керамическая компания «Ганшань Нинби» из провинции Хэбэй под руководством мастера-керамиста Чен Цзюнь в 2021 г. выпустила серию керамических работ с образами кукол таншаньского театра теней. На белоснежных вазах были представлены канонические образы кукол местного театра теней. Другой пример – фарфоровые тарелки, чаши и прочие керамические изделия, производимые фабрикой округа Луошань, расписанные с использованием изображений кукол театра теней (Приложение Г, рисунок 22).

В дизайне уникально используется специфика сочетания света и тени, пришедшая из театра теней. Эту особенность заимствуют в дизайне осветительных приборов, где на абажурах и плафонах ламп создают ажурные узоры, как на фигурках театра теней, или помещают подобные узоры на стекло. В подобном стиле сделаны, например, бамбуковая лампа Ван Янпина «Восемь направлений Линлун» (2020), бамбуковые светильники «Секции восхода» (2019), созданные Чен Хай, лампы для литературного и художественного творчества «Встреча с Бронзовым каньоном» (2020), разработанные Чжан Мушуо, а также современная и простая настольная лампа, разработанная Мо Цепенгом под названием «Мир и здоровье» (2016).

Некоторые современные дизайнеры используют визуальные образы театра теней в декорировании интерьера, например, оконных стекол. Так, когда солнце светит сквозь полые оконные наклейки с образами театра теней, создаются яркие визуальные картины. Образы театра теней применяются в дизайне интерьеров элитных клубов и отелей, чтобы придать им ярко выраженный национальный характер и традиционный художественный колорит. Например, в отеле «Shadow Art Performance Hotel» в Шичахае, Пекин, традиционный китайский театр теней стал доминирующей темой в оформлении и формировании пространства гостиницы. Куклы театра теней использованы в украшении интерьера отеля, изображения растений применяются для декорирования скатертей и постельного белья. Архитектурной доминантой в художественном решении вестибюля отеля стала традиционная конструкция театра теней с работающим теневым экраном, который используют как для показа спектаклей, так и в качестве экрана для видеопроекций (Приложение Г, рисунок 23). Постояльцам гостиницы предоставляется возможность самим поучаствовать в представлении театра и теней в процессе создания кукол для него.

Ажурная резьба, присущая куклам театра теней, становится одним из актуальных способов отделки мебели. Например, на одной из мебельных фабрик провинции Шэньси выпустили серию домашней мебели, ориентирующуюся на изображения рек-

визита интерьера местного театра теней, повторяющую ее внешний, конструктивный стиль, технику нанесения узора, цветовую палитру [229, с. 71]. Часто узоры и образы театра теней применяются для декорирования разного рода ширм и перегородок, что является переключкой с экраном теневого театра. Ширмы украшаются традиционными узорами из цветов лотоса и пионов (Приложение Г, рисунок 24). Узоры и изображения, характерные для театра теней, используются в дизайне текстильных изделий. Например, в 2008 г. на Китайском международном конкурсе домашнего текстиля золотую медаль завоевала продукция, декор которой основывался на цитировании художественных образов театра теней. Подобными же примерами дизайнерского текстиля могут служить «Шелковая подушка» (2012) от Су Мяо, работы, созданные Лу Цзяляном и Линь Хайлей – ткани «Театр теней» (2018), изготовленные из шелка на основе образца узоров на аксессуарах персонажей театра теней Шэньси.

Сегодня традиционному театру теней сложно соответствовать быстрому ритму жизни. Внедрение основных элементов традиционного театра теней в повседневную жизнь, в декоративно-прикладное искусство и дизайн воссоздают элементы традиционной культуры, тем самым сохраняя и развивая этот вид искусства. Часто дизайнеры одежды обращаются к визуальным элементам театра теней, используя их в своих работах. Обращение к традиционной культуре в моделировании одежды не только создает образцы высокого дизайнерского искусства, но также способствует сохранению, транслированию и развитию традиционной китайской культуры и национального театра теней. «Орнаменты одеяний театра теней весьма разнообразны, техника уникальна, их часто используют для отделки современной одежды. Дизайнеры обогащают свои модели при помощи ажурной резьбы, сшивания лоскутков и других техник театра теней» [230, с. 77]. Современные модельеры нередко используют узоры театра теней, чтобы декорировать части одежды, делая костюмы более самобытными.

Художественные элементы традиционного китайского театра теней можно найти как в одежде элитных китайских брен-

дов, так и более демократичных. Марка авторской одежды «NE-TIGER» дизайнера Чжан Чжифэн создает изящные коллекции в стиле династии Мин: расшитые золотом шелковые платья, облегающие фигуру ципао, а также мужские костюмы и удлиненные туники, в которых сочетаются элементы традиционного китайского костюма и последние веяния моды. Те же тенденции можно заметить и в фабричных брендах, выпускающих, например, вечерние платья «Miss ord», «Oucui», и топовых брендах женской одежды в ретро стиле «Simplee» и «Sisjuly». «Современные модельеры все чаще перенимают у театра теней особенности отделки костюмов. Например, использование техники декорирования театра теней упрощает их внутреннюю конструкцию и подчеркивает внешние очертания, что помогает акцентировать внимание на силуэте» [231, с. 45].

К образам, формам, фактурам, цветовым сочетаниям, узорам традиционного театра теней обращаются многие известные на международном дизайнерском рынке кутюрье: Чжэ Шангуань (бренд «Sankuanz»), Ван Цзайши (бренд «Vega Zaishi Wang»), Ван Хайчжэнь (бренд «Haizhen Wang»), Гуо Пей, Ван Тао, Ху Шэгуан, Хэ Шанхэн, Вивьен Там [18–А]. Одежда дизайнера Лю Минь (бренд «Ms Min») минималистична и обладает легким флером «китайскости», Вера Вонг уделяет много внимания классике и пытается объединить китайский стиль с простотой силуэта и яркими расцветками, а дизайнер Вивьен Там часто обращается в своих работах к цветочным принтам в технике узоров кукол театра теней.

Дизайнерский дом «Шиатзы Чен» («Shiatzy Chen») был основан Ван Чен Цай-Ся и ее мужем Ван Юань-Хонгом в 1978 г. с целью создания «неокитайского шика», подчеркивающая национальное китайское мастерство, прежде всего китайской классической вышивки, и слияние традиций Востока и Запада, также не прошла мимо народного теневого искусства. В коллекции весна-лето – 2011, представленной на Неделе моды в Париже и посвященной традиционному китайскому теневого и кукольному искусству, Шиатзы Чен исследует драматическое сочетание «света» и «тени». Это проявляется за счет сочетания разно-

фактурных тканей: легких (шелк), создающих объем, и плотных (атлас, жаккард), формирующих конструктивную основу костюма. Источник вдохновения коллекции – куклы теневого театра – привносят в одежду четкость линии и геометрический контур, экзотические, декоративные узоры [232, с. 38]. Контурная вышивка бисером и кружева подчеркивают форму кроя и вырисовывают пустоты, создавая ажурный эффект кружевной вырезки. Соединяя восточные и западные мотивы, дизайнер обращается к европейскому стилю 1920-х гг. ар-деко, что привносит в коллекцию симметрию, цветовые полутона, роскошь и орнаментальность (Приложение Г, рисунок 25).

Недавним примером обращения к традиции теневого театра стала коллекция «ACROSS» дизайнера Чжао Хуэйчжоу, основательницы бренда одежды «HUI», представленная на Неделе моды в Милане, сезон 2021–2022 (Приложение Г, рисунок 26). Темой коллекции стал традиционный театр теней, а главной задачей – продвижение нематериального культурного наследия Китая за рубежом. Чжао Хуэйчжоу в своем творчестве следует принципу синтеза традиционных китайских элементов и трендов глобальной моды [233, с. 60]. В своей коллекции дизайнер смешал восточную и западную культуру, осуществил «редизайн нематериального наследия», где искусство театра теней проявилось через современные технологии, а традиционные линии, узор, рисунок и образы использовались как ориентир для минималистичных и модернистических экспериментов.

3.2. Репрезентация театра теней в современном западноевропейском искусстве

Визуальность, технологичность и интерактивность современного европейского театра теней второй половины XX в. позволили ему выйти за пределы сугубо театрального сценического вида искусства и вступить во взаимодействие с актуальной художественной практикой, что выразилось в появлении на рубеже XX–XXI вв. множества междисциплинарных проектов,

реализованных как в инсталляционном, так и в процессуальном формате, базирующихся на выразительных и содержательных особенностях тени.

В 1970–1980-х гг. в Европе и Америке, а чуть позже и в странах Азии, начинает развиваться художественное направление, получившее название «shadow art» – «теневое искусство». Оно впитало в себя художественные идеи, выразительный приемы и средства основных течений изобразительного искусства второй половины XX в.: минимализм и постминимализм, концептуализм и поп-арт. Shadow art, или рисунок тенью, как одно из направлений современного искусства сочетает в выразительном плане абстрактные или минималистские скульптурные формы, реди-мэйд объекты, освещенные источником света, изящную, иногда натуралистическую графичность теневой проекции, а в содержательном плане варьируется от остросоциальных и философских высказываний до иронической насмешки и лирического, личностного высказывания. Однако во всем этом есть какая-то метафоричность и магичность. В shadow art, как и в современном европейском театре теней, эффект создается от десакрализации, демистификации тени, когда зритель видит материал создания тени, чаще всего не эстетичный, а низовой, повседневный, но в результате изменения угла зрения и благодаря подсветке проявляются натуралистические изысканные и детализированные изображения.

Самыми известными западными представителями shadow art являются британцы Тим Ноубл и Сью Вебстер, бельгиец Фред Эрдекенс, итальянцы Пола Пакотто и Фабрицио Корнели, грек Теодосио Ауреа, голландец Дит Вигман. Среди восточных представителей shadow art следует выделить японцев Куми Ямашиту и Шигео Фукуда, корейца Бохунь Юаня и азербайджанца Рашида Алекперова [7–А].

Скульптор Л. Каган, один из старейших представителей shadow art, из небольших хаотично расположенных кусков проволоки, визуально похожих на абстрактные трехмерные объемы, формирует теневые графические изображения. Например, надпись «art» в работе «Искусство», кошку в «Кошачьей тени»,

книгу в «Великой книге», пачку сигарет в «Lucky strike», баскетболиста Кейта Харинга в «Нападающем». Его работы совершенно объектны и тематичны, что тесно связывает его с поп-артом (Приложение Д, рисунок 1) [234, с. 153–154].

Тандем Т. Ноубла и С. Вебстер создает теневые инсталляции из мусора и отходов. Их работы похожи на кучу ненужного хлама и отбросов, но, подсвеченные светом, отбрасывают на плоскость стены полные юмора и иронии теневые изображения [235, с. 2]. Например, двух крыс, хвосты которых образуют сердечко («Крысиная любовь»), или двух отдыхающих, курящих и пьющих людей («Грязный белый мусор (с чайками)») (Приложение Д, рисунок 2). Из кучи скрепленных в массу частей чучел животных на стене проступает тень сладострастно сплетенной пары («Таксидермия животных»). Работы Т. Ноубла и С. Вебстер демонстрируют преобразующую силу искусства, посредством которой ненужный мусор превращается в произведение искусства. Они разрушают привычные художественные стереотипы, трансформируя абстрактные формы в фигуративные изображения. Художники за свою более чем тридцатилетнюю совместную карьеру создали большое число анти-скульптур, соединив стратегии современного искусства и идеи авангарда.

Художник Ф. Эрдекенс в минималистской и концептуалистской эстетике использует закрученную витками проволоку, тень от которой проецирует на стене слово «minimum» (в работе «Минимум») (Приложение Д, рисунок 3). Или использует реальные предметы, специальным образом подсвеченные, тень от которых придает им дополнительное значение. Например, дерево, растущее в кадке, в тени крон которого проявляется слово «still» («все еще»), что раскрывает экологическое послание работы с одноименным названием (2014). Или сухое деревце на холме, в тени ветвей которого можно рассмотреть надпись «Don't ask» («Не спрашивай») – одноименная работа 2016 г. [236].

У Д. Вигмана из груды металлического лома возникает теневое изображение скульптуры Давида Микеланджело («Давид», 1983), Венеры Милосской («Венера в огне», 1985), Мыслителя Родена («Мыслитель», 1989). У скульптора Т. Ауреа из

обломков металла проявляются теневые контуры картин великих художников XX в.: «Гектор и Андромаха» Д. де Кирико, «Герника» П. Пикассо. Проекция знаменитого рисунка Леонардо да Винчи «Витрувианский человек» у Teodosio Sectio Aurea проявляется из тени объемной, сделанной из железа цепочки ДНК (Приложение Д, рисунок 4). Так художник иллюстрирует концепцию возникновения идеальной симметрии человеческого тела посредством макромолекулы, обеспечивающей передачу из поколения в поколение генетической программы живого организма. В объемных картинах П. Пакотто закрепленные в рамку скрипка, саксофон, парусник, лебедь, роза отбрасывают силуэт хрупкой прекрасной девушки. Художник Ф. Корнели при помощи подсвеченных снизу единичным источником света неровностей стены создает галерею индивидуализированных портретов. Греческий художник Триантафиллос Вайтсис в серии теневых арт-инсталляций «Контрасты» (2011–2012) из подсвеченной изнутри кучи вторсырья проецирует на две расположенные друг напротив друга рамы теневые картинки, противоположные друг другу по смыслу: человек за компьютером и человек в компании друзей («Общительность»), круг и квадрат («Квадрат круга»), ангел и бес («Относительность»).

Тень становится важным выразительным средством в скульптурных попартовских работах шотландского художника Дэвида Бегби, создающего свои произведения из стальной и бронзовой проволочной сетки. Скульптуры Д. Бегби в основном представляют собой фигуративные изображения, человеческих форм: ладонь, увеличенная в размере (122×122 см) в «Пальма I» (2007), голова в «Голова Будды» (2013), торс женщины в «Венере» (2016) (Приложение Д, рисунок 5), торс мужчины, повернутый спиной (2017), композиция из женской и мужской фигур (2020) и другие. Работы художника зачастую представляют собой плоские панели, визуально создающие иллюзию объемного объекта. При этом одним из важных факторов такого их восприятия становится подсветка, создающая за скульптурой четкую густую тень, напоминающую графический рисунок, дублирующую форму и проявляющую объем скульптуры. Тень фор-

мирует из полупрозрачной невесомой скульптуры нечто более осязаемое: присутствующий в пространстве объем, занимающий место и в связи с этим более весомый и чувственно притягательный. Тень создает оптическое слияние изображения и объекта, превращая неодушевленный промышленный материал в трехмерные живые фигуративные скульптуры.

В похожей технике работает немецкий скульптор Мото Ваганари, создающий как бы из причудливо сплетенной проволоки, но в действительности, напечатанные из полимеров на 3D-принтере на основе цифровых моделей разноформатные трехмерные человеческие и животные фигуры или их комбинации. Их позы преднамеренно статуарны и изящны, экспрессивны и акробатичны. Это такие работы, как «Ребенок» и «Толстяк» (2013), «Вознесение» и «Прыгун» (2014), «Космическая полиция» (2018), «Спираль жизни» (2019). Скульптуры освещаются ярким светом, который проникает сквозь тонкую проволочную вязь и отбрасывает тень от предметов или одновременно несколько теней во всех направлениях. На стене возникает двухмерное альтер эго оригинальной скульптуры, создающее сюрреалистический образ, проявляющий, укрупняющий, деформирующий, множащий реальный объект и дающий новый ракурс зрения и понимания.

Некоторые художники, занимающиеся shadow art, покидают пространство выставочных залов, музеев и галерей и выходят на улицу, в открытое пространство города, соединяясь с практикой уличного искусства – street art. Активно занимаются уличной версией shadow art такие художники, как Т. Ноубл и С. Вебстер, Ф. Эрдекенс, Л. Каган, которые во многом лишь переносят свои работы в пространство улицы. Как, например, и итальянский художник Ф. Корнели, являющийся автором как многочисленных работ в помещениях, так и значительного количества инсталляций на открытом воздухе. С одной стороны, выходя на улицу и используя стены домов в качестве основы, художник просто увеличивает масштаб своих произведений. Таковыми являются его работы «Великий Меркурий» (2021), представляющая образ летящего Меркурия, или серия работ

«Великий Воланте» (2002, 2006, 2010), где плоские перфорированные пластины, подсвеченные источником света, создают тенями образ парящего человека, или сделанные по такой же технологии молитвенные руки в работе «Светиться» (2001), или лицо женщины в работе «Великий мечтатель» (2014). С другой стороны, выход на улицу позволяет художнику использовать для создания своих работ естественное солнечное освещение. Это работы «Дуэт» (башня Sannомуа в Кобо, Япония, 2007), где в тенях проявляются контуры лиц мужчины и женщины в поцелуе, «Огнеблик» (Кельн, 2011), где виден абрис женского лица, задумчиво смотрящего в небо, который появляется в промежутке с 14:00 до 15:00. Совершенно поразительный результат приобретают работы Ф. Корнели, соединяющее естественное и искусственное освещение и трансформирующие одни и те же исходные формы в разные изображения. Такой принцип был использован Ф. Корнели в работе «Ночмаль (день и ночь)» (2008), где в светлое время суток тень образует надпись «Nochmal», а ночью прожектор высвечивает образ катающегося на качелях ребенка (Приложение Д, рисунок 6).

В иммерсивной теневой инсталляции «Теория времени» (2019) художника DAKU, представленной в городе Панаджи индийского штат Гоа, над одной из улиц была размещена длинная сетка с типографскими буквами, которые от солнечного света на протяжении дня отбрасывали тени на пешеходную дорогу. Теневые буквы составлялись в фразы-афоризмы, связанные с темой времени, такие, например, как «Время творит чудеса», «Время движется медленно, но проходит быстро», «Время – это иллюзия», «Время меняет все», «Время летит над нами, но оставляет позади свою тень» и другие. Сама инсталляция с перемещающимися тенями во время дневного движения солнца представляла наглядную визуализацию и иллюстрацию метафоры «неостановимого хода времени».

Подобные светотеневые текстовые инсталляции создает и скульптор Джеймс Санборн. Наиболее знаковые его скульптуры «Кириллический проектор» (1990), «Лингва» (2002), «Контритум» (2018) представляют собой масштабные цилиндры из

листового металла с прорезанными на них буквами. Подсвечиваемые изнутри светом, цилиндры проецируют на окружающие стены закодированные послания, представляющие собой криптографическую загадку. «Кириллический проектор», состоящий из набора кириллических букв, содержит два текста из архива КГБ о методах психологического контроля над информаторами и текст засекреченного доклада о выступлении советского физика-теоретика академика А. Сахарова на Пагуошской конференции 1982 г. «Лингва» состоит из двух цилиндров с текстом на русском, китайском, эфиопском, французском, испанском, латинском, греческом и ирокезском языках, представляющими цитаты из классических произведений, написанных на этих языках (цитаты из романа Л. Толстого «Война и мир» или из китайской книги по каллиграфии «Лантинцзи Сюй» Ван Сижи).

Противоположным образом уличные shadow art произведения создают уличные художники, представители street art. Чаще всего они не делают дополнительные искусственные объемы, которые формируют тень определенным узнаваемым образом, а наоборот добавляют к тени реального объекта какой бы то ни было художественный элемент, при котором тень теряет свое обыденное значение и становится частью общей композиции произведения. Финальная композиция такого уличного произведения возникает в определенное время из, казалось бы, не связанных друг с другом элементов. Уличные художники по-новому интерпретируют реальность, достигая взаимодополняющей игры между граффити и тенями, отбрасываемыми различными городскими объектами: фонарными столбами, трещинами в стене, зданиями и т. д. Эти художественные опыты сильно зависят от времени суток при наложении реальной тени предмета и добавленных художниками визуальных элементов. Но, одновременно, такие работы изобилуют неожиданными решениями, обладают нетривиальным взглядом на обыденные объекты, привлекают внимание к незаметным мелочам окружающей человека городской среды. Эти работы демонстрируют богатое воображение и острый глаз наблюдателя, оригиналь-

ность мышления художника, непосредственно вдохновленного окружающим будничным пространством.

Французский уличный художник OakOak из Сент-Этьена создает остроумные граффити, соединяя минималистические рисунки с элементами разрушенной или испорченной инфраструктуры города: погнутыми поручнями, обгорелыми стенами, трещинами в асфальте, пробивающимися из стены сорняками, канализационными люками и решетками, строительным мусором [237, с. 167]. Его работы «Носферату» и «Алиса в Стране чудес» (2010) используют тени от реальных объектов, делая их частью общей композиции произведения. В «Носферату» вампир из кинофильма Ф. В. Мурнау, нарисованный на стене, поднимается по лестнице, держась за теневые поручни лестницы, отбрасываемые реальной лестницей. А в «Алисе в Стране чудес» черно-белый Чеширский Кот, нарисованный на асфальте, оказывается сидящим на ветке, когда тень от рядом стоящего дерева накладывается на рисунок кота (Приложение Д, рисунок 7).

В 2008 г. литовский уличный художник Morfai создал в Каунасе работу «Звездный сеятель» (Приложение Д, рисунок 8). На стене дома в центре города возле Военного музея им. Витовта Великого он нарисовал россыпь звезд, которая ночью накладывалась на тень скульптуры сеятеля (1939) литовского скульптора Бернардаса Букаса и создавала сказочную картину человека, сеющего звезды. В трафарете «Время решает все» лондонского уличного художника Above танцор брейк-данса балансирует на одной руке на тени от уличного знака, видимой только ночью при искусственном освещении. Автор подчеркивает важность времени и то, как меняется город, переходя от дня к ночи, когда невидимое днем проявляет себя ночью, а сама ночь предоставляет возможности для возникновения альтернативного искусства, такого как граффити и брейк-данс. Граффитист Питер Гибсон (Roadsworth) также использует трафаретную технику для игровой и юмористической трансформации различных элементов городского пейзажа. В работе «Тигры в клетке» (2013) художник нарисовал на земле белые контуры десятка тигров, которые оказались запертыми в клетке, создавая

мой тенью от прутьев уличного ограждения. В другой его работе «Библейская скамья» (2004) нарисованный на асфальте крест, совмещенный с тенью от скамейки, превращался в образ книги – Библии.

У некоторых художников тени становятся важным составляющим элементом масштабных многокомпонентных инсталляций. Сильный драматический эффект создают тени в работе британской художницы Корнелии Паркер «Холодная темная материя: Взгляд на взрыв» (1991) (Приложение Д, рисунок 9). Работа представляет собой подвешенные к потолку галереи в форме куба, приблизительно 4×4×4 м, парящие в воздухе, обгоревшие деревянные остатки взорванного со всем повседневным содержимым сарая: бытовой техникой, спортивным инвентарем, домашним хламом, случайными покупками, старыми детскими игрушками. Инсталляция освещается изнутри лампочкой, единственным источником света, находящимся в эпицентре «взрыва», который создает тени от различных фрагментов композиции на стенах галереи.

«Холодная темная материя: Взгляд на взрыв» – работа о деконструкции мира, о насилии, которое существует вокруг, также она является естественной частью творческого процесса. Взрыв как архетипический образ глобальной катастрофы одновременно выступает и образом возникновения нового. Из деструктивных действий К. Паркер формируется новый художественный объект. Этот акт одновременно разрушительный и продуктивный. Использование в работе садового сарая, типичного для британской жизни, в качестве контейнера для вещей, свидетельствует об обращении художницы к социальной проблематике. Как отмечает С. Моррисси: «К. Паркер выражает желание «демонтировать старые социальные институты, а затем перестроить их, выявляя в процессе преобразования скрытые, невидимые их аспекты» [238, с. 34]. В то же время название работы декларирует связь с научным осмыслением космоса, а сюжетом инсталляции становится столкновение повседневного: садовый сарай, наполненный обыденными предметами, и огромного масштаба космические события и явления, недо-

ступная прямому наблюдению, но доказуемо существующая темная материя, и теория, описывающая раннее развитие Вселенной – Большой взрыв. Инсталляция пародирует Большой взрыв, отображая его как лабораторный эксперимент в садовом сарае, в котором первоэлементами вселенной выступают ненужный хлам, однако в то же время художник абсолютизирует и возвышает обыденные вещи, провозглашая их первоисточником человеческой цивилизации, утверждая важность повседневного.

Тени, отбрасываемые парящими обломками на стены галереи, добавляют инсталляции еще одно измерение, новый уровень смысла. Здесь сарай выступает местом, где люди хранят вещи, которые не нужны, но и которые жаль выбросить. Это место сбережения личной индивидуальной истории, убежище для самого значимого, не материально ценного, но чего-то личного, во многом определяющего человека в прошлом. Сарай как хранилище памяти был взорван самим временем, предметы искривились, потеряли прежний вид и функциональность, были разорваны на осколки и обломки. Некоторые изначально положенные в сарай предметы после взрыва так и не были найдены – они были либо унесены ветром, либо пропали без вести, либо полностью уничтожены. Но все эти частички прошлого, тщательно собранные воедино, являются лишь тенью ушедшего, деформированной, обрывочной памятью о прошлом.

В инсталляциях некоторых художников важным становится не только эффект возникновения теневого изображения, но и его движение. Немецкий художник Ральф Кистлер, сочетающий в своих работах скульптуру, видео, электрооборудование и кинетические объекты, в инсталляции «Китайские сказки» (2009), вдохновленной традиционным китайским театром теней, использует 18 оверхед-проекторов, на которых размещает композиции из многочисленных дешевых китайских товаров, купленных в магазине «все за один евро». К ним подключены 110 моторов, которые приводят эти предметы в хаотичное механистическое движение (Приложение Д, рисунок 10). Свет от проекторов проецирует на стены галереи движущиеся тени

этих дешевых и, в целом, бесполезных китайских товаров, превращая этот невидимый в повседневности микрокосмос в сюрреалистический макрокосмос, тотальный миропорядок. В своей работе Р. Кистлер визуализирует абстрактную идею глобальной экономики, представляя ее в виде абсурдного механического театра, предлагая зрителю пересмотреть свое отношение к западной культуре потребления.

Инсталляция нидерландского изобретателя, художника и кинорежиссера Габриэля Лестера «Прошлое догоняет настоящее» (2009) состоит из конвейерной ленты, несущей многочисленные скульптурные, кукольные фигурки животных, людей, деревьев, зданий, тени от которых проецируются на четыре стены с помощью окружающих конвейер осветительных приборов. Движение конвейерной ленты оживляет и динамизирует статичный зацикленный пейзаж. Исследуя сложность взаимодействия и пересечения времени и пространства, художник использует древнюю форму театра теней, превращая ее в современную полиэкранную анимацию с параллельным повествованием и нелинейным фрагментированным сюжетом. В данной работе, как и во многих других своих произведениях, Г. Лестер затрагивает ряд тем, которые занимают центральное место в его творчестве, включая историю человеческой цивилизации, проблемы окружающей среды и урбанизацию.

В инсталляционной серии французского художника Кристиана Болтанского «Театр теней», задуманной в 1985 г. и демонстрируемой на протяжении пяти лет, 16 простых, вырезанных из картона и металла фигур (демонических голов, скелетов, призраков), свисающих на проволоке с металлического каркаса, подсвечиваются по кругу несколькими лампами и приводятся в движение вентилятором, проецируя свои движущиеся тени на окружающие стены (Приложение Д, рисунок 11). Создается безмолвное, мрачное, будто из детского подсознания, сверхъестественное видение танцующих кошмарных фигур. «Приведение кукол в движение с помощью потоков воздуха, а не непосредственное манипулирование, подчеркивает активную роль зрителя как интерпретатора. Тени на стенах фокусируются,

сближаются, перекрываются и раздвигаются, что позволяет зрителям создавать свои собственные микроповествования» [65, с. 228–229]. Подобные же теневые образы К. Болтанский использует в работах 1987–1989 гг. под общим названием «Тени из урока Тьмы», представляющих закрепленные на стене в разных количествах и конфигурациях небольшие, 10–20 см, металлические, скелетоподобные фигурки в разных позах из медных листов и алюминиевой проволоки, расположенных на деревянных полках и подсвеченных восковыми свечками. Тень на стене увеличивает скульптурную фигуру, делая ее гораздо масштабнее, значительнее и выразительнее, а естественное неравномерное горение пламени свечи приводит фигуры в непрерывное хаотическое движение – «танец смерти» – подобный диким первобытным пляскам вокруг ритуального костра.

В 2009 г. в склепе Зальцбургского собора К. Болтанский создает проект «Ванитас», объединяющий воедино предшествующие теневые инсталляции, органично вписанный в уникальное архитектурно-историческое пространство. Работа К. Болтанского состоит из двух частей: скульптурной и акустической. На одной стене художник устанавливает двенадцать металлических фигурок, освещенных свечами и отбрасывающих на стену тени. А на противоположные стены пускает вращающуюся проекцию призрачного ангела смерти. В то же время по комнате эхом разносится зацикленная запись автоматических говорящих часов. Vanitas в переводе с латыни – «суета», «тщеславие», представляет собой аллегорический натюрморт эпохи барокко, композиционным центром которого является человеческий череп. Картины в этом жанре были призваны напоминать зрителю о быстротечности и бренности жизни, тщетности удовольствий и неизбежности смерти. Подобный же смысл транслирует и работа К. Болтанского, воплощающая «необратимый и неостановимый ход времени» [239, с. 35], которое можно увидеть и услышать.

Инсталляция ливано-британской художницы Моны Хатум «Мягкий приговор» (1992) представляет собой два пятиметровых ряда шкафчиков двухметровой высоты из оцинкованной проволочной сетки, поставленных друг напротив друга, между

которыми закреплена лампочка, медленно поднимающаяся и опускающаяся при помощи электромотора (Приложение Д, рисунок 12). Работа размещалась в комнате немного большего размера, чем сама инсталляция, и главным ее выразительным средством становились подвижные тени на стенах художественной галереи, отбрасываемые сетчатой фактурой стенок шкафов. Тени удваивались, накладываясь друг на друга, меняли контуры, создавая ошеломляющие динамичные геометрические формы. Изначально работа выставлялась в парижском Центре Жоржа Помпиду, а затем в лондонском музее Тейт Модерн. Тени превращали музейное пространство в дезориентирующее, нестабильное, тревожащее и гипнотизирующее место. Свет, шкафчики из металлической сетки и сами тени становились чем-то целостно единым и живым. В своей художественной практике М. Хатум зачастую исследует социально-политические темы [240, с. 56], и эта работа не становится исключением. В инсталляции художница раскрывает политическую неопределенность, борьбу за национальную идентичность и гражданские права. Каждая из трех частей инсталляции (свет, шкаф, тень) играет разную роль, помогая создать более объемный и глубокий смысл. Так, решетка шкафов отсылает к проблематике политических репрессий и политически мотивированных тюремных заключений. Каждая единичная, на первый взгляд слишком простая, квадратная ячейка сетчатых шкафчиков становится частью более крупного, сложного массива, увеличивая мощь и объемность общей структуры – это визуализация мысли о важности каждого человека в обществе. Динамичный свет – идея, которая приводит в движение, казалось бы, застывшую и неподвижную структуру, провоцирует изменения и социальную динамику. М. Хатум вскрывает важные политические вопросы и визуализирует тенденции общественно-политической жизни XX в., объединившей в поэтической и концептуальной форме множество разных людей в единой борьбе за права и свободы человека. «Мягкий приговор» объединяет воедино контрастные понятия, связывая свет и тень, обособленность и единство, малое и большое.

В объектной теневой инсталляции немецкого художника Ганса-Питера Фельдмана «Игра теней» (2002) реальные объекты – елочные украшения, золотая статуэтка Оскара, садовый гном, сувенирная кукла, фигурка мумии, пара очков, пистолет, пластиковый гриб, модель Эйфелевой башни, игрушечный самолетик и др. – расставлены на восьми вращающихся с разной скоростью платформах, каждая из которых освещена светом (Приложение Д, рисунок 13). Перед зрителем проходит карнавальная ярмарочная карусель повседневных предметов с их реальной историей и функцией, и одновременно наблюдатель видит движущиеся, трансформирующиеся, деформирующиеся тени, лишаящие эти предметы их объектной и культурной идентичности.

Художник Эддо Штерн создает из цветной пластмассы и бумаги фигуры, которые проецируют на стену цветные тени и приводятся в движение при помощи электронных приспособлений. Кинетические теневые куклы, представляющие персонажей из «Хроники Нарнии», «World of Warcraft», поп-культуры в таких работах, как «Нарния. Снова», «Цунами», «Мужчина, Женщина, Дракон», «Смайлик», «Войдите в Лотос (со Стивеном Сигалом)» (все работы 2007 г.) приводятся в действие от движения зрителя, вступая с ним в коммуникацию.

Процессуальные формы художественной практики, связанные с использованием теневых проекций, предполагают перенос внимания с конечного художественного продукта на процесс его создания, в наиболее прогрессивных формах которого принимают участие сами зрители. Зачастую такие проекты требуют особого технического оснащения, а иногда и инновационных технологий. Подобного рода проекционные технологии используются в художественной перформативной практике sand-art (рисование песком), где изображение, создаваемое художником при манипуляции с песком, переносится со светового стола на экран с помощью встроенной камеры. Среди известных перформеров, работающих в направлении sand-art, можно назвать испанского аниматора Сизар Диас Мелендеса, французского художника Дэвида Мириама (Приложение Д, рисунок 14), испано-американского аниматора Изабель Эргера.

Высокой технологичностью производства и интерактивностью отличаются работы швейцарского дуэта архитекторов и инженеров-программистов Drzach & Suchy. В 2004 г. они представили особые панели, отбрасывающие тени, изображения на которых меняются в зависимости от угла освещения. Одна панель содержит два или три изображения, которые становятся видными под разным углом освещения. Этот эффект создается сложной фактурой самой панели, которая просчитывается при помощи специально разработанной компьютерной программы. Изображения, которые должны проявиться на панели, сначала растриваются и преобразуются в черно-белый формат, а затем послойно кодируются в панель. Оба изображения рассматриваются попиксельно, для каждого пикселя изображения применяется подходящий фактурный блок, размещенный в соответствующем месте панели. Тип блока зависит от цвета конкретного пикселя в кодируемых изображениях. Фактические блоки могут иметь различную геометрию, что дает множество вариантов оттенков пикселей на панели. Это позволяет контролировать тень за счет соответствующей геометрии блоков. Блок, в зависимости от освещения, отбрасывает либо равномерную тень, либо частичную тень, либо почти не отбрасывает тени. Блоки организуются в массивы, и таким образом создаются целостные изображения. В работе Drzach & Suchy «Относительность. Мерлин» (2008) на панели 104×112 см, состоящей из 72 800 блоков-пикселей, при освещении с левой стороны проявляется образ американской киноактрисы и певицы Мэрилин Монро, а при переносе освещения направо появляется образ американского рок-певца Мерлина Мэнсона (Приложение Д, рисунок 15). В работе «Идол» (2009) портрет британского рок-музыканта, певца, композитора, основателя и участника группы «The Beatles» Джона Леннона в зависимости от освещения сменяется портретом латиноамериканского революционера, кубинского государственного деятеля Эрнесто Че Гевары, а затем на изображение южноафриканского государственного и политического деятеля, всемирно известного активиста в борьбе за права человека Нельсона Манделы.

Технологию захвата движения используют художник Филипп Уортингтон и режиссер Крис Милк. В их интерактивных инсталляциях «Монстры теней» (2004) (Приложение Д, рисунок 16) и «Предательство святыни» (2012) в прямом эфире анимируются цифровые тени посетителей выставки. Их тени, транслируемые на экран, дополняются волосами, зубами, шипами, рогами, руки превращаются в крылья, силуэты распадаются на стаи птиц. Еще более масштабно технология захвата движения работает в визуальных урбанистических проектах Рафаэля Лозано-Хеммера «Телесные фильмы» (2001) и «Люди на людях» (2010), Джонатана Чомко и Мэттью Розье «Слежка» (2014). Художники «захватывают» силуэты уличных пешеходов, анимируют их, видоизменяя формат и форму, и проецируют эти тени на стены зданий. Эта интерактивная видеоинсталляция не только украшает городской ландшафт, но и включает горожан в игровую коммуникацию с урбанистической средой.

Современный голландский художник Даан Роозегаарде разрабатывает иммерсивные и интерактивные высокотехнологические проекты, которые видоизменяются под воздействием зрителей и зачастую имеют экологическую направленность, визуализируя воздействие человека на окружающую среду [241, с. 8]. Его выставочный проект «Присутствие» (2017), демонстрируемый в Гронингерском музее, представляет собой масштабный ряд музейных пространств с разнообразными и разнофактурными фосфоресцирующими ландшафтами, которые меняют свой цвет и форму благодаря воздействию посетителей и побуждают зрителей осознать, осмыслить собственное присутствие как в этом конкретном пространстве, так и в природе в целом. Посетители путешествуют через анфиладу комнат, в которых в разных формах фиксируются теневые приметы их присутствия: комната со светящимся песком, в которой видны следы посетителей; пустая комната, где от вспышки света на стене и на полу остается застывшая тень; комната с люминесцентными шарами, на которых остается след после прикосновения к ним; комната с модульной сеткой Мондриана, где человека сканируют световые полосы, фиксирующие на поверхности его от-

ражение; комната с мерцающими шарами, при движении которых остается теневой след от горящего внутри них света. Взаимодействие между посетителем и работой создает постоянно меняющиеся визуальные впечатления. Интерактивное пространство «Присутствия» фиксирует «теневые» следы людей в этом футуристическом неоновом мире, но, вместе с тем, демонстрирует кратковременность человека, так как следы не остаются надолго и через некоторое время безвозвратно исчезают.

В противовес подобным высокотехнологическим художественным работам с тенью, shadow art художники предлагают и радикально нетехнологические произведения искусства. Речь идет о низкотехнологическом подходе lo-fi tech (англ. low fidelity – низкое качество) в противовес hi-fi (высокая четкость, точность) в создании произведений искусства. Идея такого «самодельного» искусства, которое создается «кустарным» способом, появилась в западной музыке середины XX в. в творчестве рок-н-рольных, гранж- и рок-групп, которые не могли себе позволить качественные инструменты и студийную запись. В отдельное явление и специально культивируемую эстетику lo-fi выделился в 1980-х гг. в альтернативной рок-музыке, а в последствии аналогичный подход проявился в дизайне и художественном творчестве. Культура DIY (от англ. Do It Yourself – сделай сам) возникла как оппозиция и альтернатива современному высокотехнологическому миру, в котором высоко ценится скорость, количество, внешняя красота и яркость продукта, достигаемые за счет дорогостоящих, и, следовательно, мало доступных или унифицирующих технологий [242, с. 110]. Движение lo-fi в современном мире становится пропагандистом любительского подхода к созданию некоммерческого, немассового, и, как правило, аутентичного, оригинального художественного продукта с использованием доступных ресурсов и ограниченного количества технологий. В эстетике lo-fi испанский художник Исаак Кордаль создал свой теневой стрит-арт проект «Цементное уныние», реализованный в Лондоне в 2009 г. Инсталляция представляла собой дуршлаги, воткнутые ручкой в землю, расставленные на слабоосвещенной улице лондонского района

Далстон. На сетке дуршлагов художником были смоделированы человеческие лица, которые проявлялись тенью на тротуаре при их освещении. При этом источником освещения выступали уличные фонари, свет от которых и создавал трехмерные лица на земле. Использование в создании художественной работы бытовых повседневных вещей, а также общественного городского освещения, демонстрирует современный, актуальный, экологический подход к использованию ресурсов, выступает против злоупотребления высоко емких инновационных технологий в условиях нехватки ресурсов и перепроизводства товаров. В этом подходе во многом проявляется демократичность современного искусства, стирающая разделение между создателями и потребителями, открывающая возможности творчества для всех, уводящая от стереотипности художественного, отказывающаяся от контроля всех процессов производства.

Тени как важный интерактивный визуальный элемент активно используются и в современной графике и книжной иллюстрации. Дизайнер Герман Чанеко, например, разработал три обложки для фантастических романов «Трилогия о ночном ангеле», книги «Путь теней», «Грань тени» и «За тенями», написанных Брентом Уиксом и опубликованных в 2010 г. в издательстве «Orbit Books». Объемная геометрия букв при их подсветке формирует на обложке слово «Shadow», используемое в каждом из названий трилогии, а также создает тень убийцы-ниндзя – главного героя этих произведений. В интерактивной детской книге японских авторов и иллюстраторов Мегуми Кадзивара и Татухико Ниджима «Движущиеся силуэты» (2014) между разворотами страниц находятся фигурные вставки, при подсветке которых на страницы проецируется тень объекта (лицо, паровоз, бабочка, привидение). Художественное оформление каждого разворота позволяет придать силуэту новое значение в зависимости от того, на какую страницу падает тень: то контур сухого дерева превращается в молнии над городом, то силуэт бабочки на одной странице порхает над цветами, а на другой бьется в паутине, то поезд едет по рельсам, а при подсветке – летит на фоне луны.

Примером использования теневых изображений может также служить так называемая поп-ап книга (pop-up book) – книга-панорама с объемными трехмерными иллюстрациями, которая при подсветке с помощью ручного фонарика отбрасывает на стену теневые и световые изображения. Это, например, книги художницы Хелен Фрил «Ночные создания: поиски теней» (2016) (Приложение Д, рисунок 17) и «Полуночные монстры» (2018) издательства «Laurence King». Такие объемные иллюстрации часто используются в качестве сценографического решения в современном теневом театре. Но существуют и еще более технологичные поп-ап книги для просмотра спектаклей в домашних условиях. Так, «Театральная книга. Макбет», созданная художниками Кристином и Дейви МакГуаер, представляет собой видеоспектакль по пьесе У. Шекспира, проецируемый портативным микропроектором, вмонтированным вместе с колонками в книгу. Видеозапись сцен из спектакля, разыгранных актерами, проецируется на трехмерные иллюстрации, объем которых придают тени и силуэты. Владелец книги, переворачивая страницы, запускает видео и звук для воспроизведения представления.

Продолжая современные игровые взаимоотношения с тенью, бельгийский художник Винсент Баль использует тени от реальных объектов, чтобы их силуэтом завершить графический рисунок на бумаге. Так, тень от грозди бананов создает силуэт головы собаки, смотрящей на банановую кожуру, тень от луковицы создает контур тюленя, тень от смятого бумажного стаканчика из Макдональдса завершает образ протестующего человека, тень от стакана на рисунке превращается в пышную юбку женщины (Приложение Д, рисунок 18).

Выводы по главе 3

Традиционный китайский театр теней как влиятельная национальная художественная практика в XX – начале XXI в. активно вступает во взаимодействие с художественной культурой Китая. Обладая широким спектром визуальных средств выразительности, театр теней особенно активно контактирует с

изобразительными видами искусства, анимационным кино и дизайном, выявляя разные уровни этой коммуникации. Так, обращение современных китайских художников-графиков и книжных иллюстраторов к образному и визуальному ряду китайского театра теней связано, в первую очередь, с их естественной включенностью в художественное поле традиционной китайской живописи, с попыткой найти в ней свой собственный авторский стиль.

Обращение китайского анимационного кино к наследию теневого театра: драматургическому материалу, постановочной технологии анимационной перекладки, разработке внутрикадрового пространства, дизайну персонажей, условности и символическому цветовому решению позволили сформировать самобытную китайскую мультипликационную школу, создать китайскую национальную мультипликацию. Обращение дизайнеров к визуальной эстетике театра теней обусловлено в значительной степени попыткой фиксации находящегося на грани исчезновения теневого искусства, усилением по его распространению за локальные границы бытования, трансляции по более актуальным информационным каналам.

Взаимосвязь театра теней и современного европейского искусства была обусловлена, главным образом, общими новаторскими и художественными принципами, зрелищной направленностью европейских теневых представлений. Минималистские и концептуалистские установки актуального искусства второй половины XX в. в сочетании с художественной символическостью и амбивалентностью тени привели к появлению искусства *shadow-art*. Динамичность теневых театральных образов повлияла на создание кинетических инсталляций и интерактивных мультимедийных проектов. Принцип интерактивности и игровой подход прослеживаются в практике создания теневых *pop-up* книг и графических рисунков, использующих тени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основные результаты исследования

1. Театр теней – одно из наиболее оригинальных явлений мирового сценического искусства. Китайский теневой театр имеет ярко выраженную синтетическую природу. Он сочетает в себе словесный способ выражения, широкий спектр визуальных средств выразительности и значимый музыкальный компонент. Каждый из этих элементов имеет собственную уникальную семантическую нагрузку.

Наиболее развитыми в театре теней Китая являются визуальные средства выразительности, к которым относятся силуэт и цвет куклы, ее пластика движения, общее композиционное решение пространства. Силуэт куклы (размер фигуры, телосложение, положение головы, форма глаз и рта, наличие или отсутствие бороды и усов, головного убора и украшений, тип прически и одежды и их фактура, украшение рук и предметы в них) создает индивидуальность персонажа, типизирует амплуа, демонстрирует титул и ранг героя. Цвет куклы театра теней является показателем темперамента персонажа, отражает настроение и душевное состояние, символизирует сущность образа. Пластика теневой куклы выражает характер персонажа, раскрывает его психическое состояние. В мизансценическом построении кукол на плоскости сцены-экрана отражается сюжетная и социальная иерархия персонажей. Горизонтальное центрирование персонажей демонстрирует их доминирование в действии, вертикальная ось указывает на место в социальной иерархии.

Музыкальное сопровождение – обязательный компонент системы средств художественной выразительности китайского театра теней. Музыка фиксирует композиционные элементы представления (экспозиция, завязка, кульминация, развязка),

создает атмосферу действия, дает качественную характеристику персонажам, организует движение фигур на экране. Через тембровые, темпо-ритмические и звуковысотные особенности голоса рассказчика-кукловода передается характер персонажа, иллюстрируются физические характеристики героев [2–А; 4–А; 6–А; 13–А; 14–А; 18–А].

2. В истории театра теней Китая можно выделить пять периодов развития:

1) период формирования (X–XI вв., эпоха Сун), определяемый первыми исторически достоверными свидетельствами существования теневого театра в столице династии Сун городе Бяньлян;

2) период становления (XII – первая половина XIV в., эпоха Цзинь и Юань), в который театр теней выходит за пределы своего первичного ареала бытования – провинции Хэнань, и распространяется на южные (провинции Чжэцзян, Цзянсу) и северные (провинция Шаньдун, Шанси) территории Китая. В это же время он перестает быть сугубо народным развлечением и проникает в аристократическую среду чиновников и военных и имперский двор;

3) период наивысшего расцвета театра теней (вторая половина XIV – начало XX в., эпохи Мин и Цин) – «золотой век» – характеризуется распространением театра теней по всей территории Китая. Стилизованные единообразие театра теней, бытовавшее до этого, сменяется множеством оригинальных региональных форм, впитавших местные музыкальные, декоративные и изобразительные элементы, имеющих собственные уникальные отличия в технологии изготовления, размере и оформлении кукол, специфике репертуара и музыкального сопровождения;

4) период стагнации (1912–1978 гг.), определяемый тотальным уничтожением театра теней как пережитка старой культуры и неудачной попыткой реформирования традиционного искусства в угоду государственной идеологии;

5) период реставрации (1978 г. – по настоящее время) характеризуется усилиями со стороны как государства, так и пред-

ставителей науки и искусства, направленными на изучение, сохранение и возрождение национального театра теней, через его популяризацию и распространение в современном художественном пространстве Китая [3–А; 5–А; 9–А; 11–А; 12–А].

3. Западная Европа заимствует сценическую форму театра теней у Китая в начале XVIII в. Опираясь на опыт собственных балаганных представлений и популярных контурных портретов-силуэтов, театр теней в Европе утверждается как сугубо развлекательное сценическое зрелище. Европейский театр теней заимствует форму китайского представления – экран и проекцию от источника света, но создает черно-белые светотеневые изображения. В конце XIX в. театр теней развивается в представлениях парижского кабаре «Черный кот» как технически сложное и художественно изысканное механизированное визуальное зрелище. Эти тенденции получают развитие во второй половине XX в. и направляют европейский театр теней в сторону высокотехнологичного представления, в котором используются галогенные лампы, динамичные источники освещения, видеопроекторы, подвижные экраны. Творчество ведущих театров теней Европы второй половины XX – первой четверти XXI в. («Театра Амурса и Августина», «Световой изгиб», «Театра Ану», «Контрольный свет», «Театра игры жизни») связано с актуальными художественными практиками и инновационными идеями современного искусства, такими как интерес к телесности и неконвенциональным сценическим пространствам, интерактивность и перформативность действия [1–А; 7–А; 8–А; 15–А].

4. Театр теней Китая оказал влияние на китайское искусство второй половины XX – первой четверти XXI в. Обращение современного китайского искусства к визуальной стилистике, декоративной технике резьбы и технологии анимирования традиционного театра теней носит многовекторный характер. Художественное наследие театра теней находит отражение в творчестве современных китайских художников, таких как Сунь Юнмэн, Ло Юнпин, Сюй Бин, У Цзяньань, а также иллюстраторов, как Ю Хунчэн, Те Чонг-

Кинг, Цай Фэн, которые продолжают многовековую национальную традицию в области изобразительного искусства. Театр теней получил развитие в китайской анимации. Художники-аниматоры братья Вань, Ху Цзиньцин, Шен Цзувэй, заложившие основы национальной школы анимации, черпали вдохновение или напрямую подражали театру теней. Широкое использование визуальных образов театра теней в дизайне одежды, промышленном дизайне, а также в полиграфии во многом способствовало актуализации и популяризации теневого искусства в современном Китае.

Практика театра теней послужила основой для возникновения в западноевропейском искусстве shadow art (рисунка тенью) и пескографии. основополагающим выразительным средством тень становилась в инсталляциях К. Паркер и И. Кордаля. Образность театра теней использовали в своих кинетических и интерактивных теневых инсталляциях художники и скульпторы Д. Роозегаарде, К. Болтанский, М. Хатум, Р. Кистлер, Ф. Уортингтон, Г.-П. Фельдман. Теневая проекция в произведениях этих художников становится адекватным средством выражения идей иллюзорности реального мира, возможности его проектирования и интерпретации, релятивизма восприятия, совмещения культур и контекстов, а также способом воплощения тем памяти, времени и истории [2–А; 7–А; 10–А; 16–А; 17–А; 19–А; 20–А; 21–А].

Рекомендации по практическому использованию результатов

Научные положения и выводы исследования расширяют представления о месте и роли театра теней в художественной культуре Китая и Западной Европы. Рассмотренный фактографический материал, основные положения и результаты монографии могут быть использованы в учебном процессе высших и средних специальных учебных заведений при создании общих и специальных курсов, учебно-методических пособий, лекционных материалов по истории и теории искусства. Полученные результаты могут стать основой для

дальнейших исследований в области театра теней и театра кукол, а также современного искусства.

Результаты исследования внедрены в учебный процесс учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» и используются в процессе преподавания учебных дисциплин «История искусств: театральное», «Актуальные проблемы современного искусства и искусствоведения», «Анимационное кино» (акты о практическом использовании результатов исследования от 28.12.2022, 12.01.2023, 25.01.2023).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Библиографический список

1. Башинская, Л. А. Театр теней в России: заимствования и интерпретации : дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Л. А. Башинская. – Саранск, 2012. – 174 л.
2. Смирнова, Н. И. И ... оживают куклы : книга о кукольных театрах / Н. И. Смирнова. – М. : Дет. лит., 1982. – 194 с.
3. Соломоник, И. Н. Кукольные традиции Востока и современный театр / И. Н. Соломоник // Сов. этнография. – 1980. – № 6. – С. 114–130.
4. Театральная энциклопедия : [в 5 т.] / гл. ред. П. А. Марков ; редкол.: Г. Н. Бояджиев [и др.]. – М. : Сов. энцикл., 1967. – Т. 5. – 1136 с.
5. Шиповская, Л. П. Театр кукол – разновидность анимационного пространственно-временного искусства / Л. П. Шиповская, М. И. Шелаева // Сервис plus. – 2013. – № 1. – С. 27–38.
6. Соломоник, И. Н. Традиционный театр кукол Востока: основные виды театра плоских изображений / И. Н. Соломоник. – М. : Наука, 1983. – 184 с.
7. Дакруб, В. Ф. Традиционный театр теней в арабских странах : философско-эстетические аспекты зрелища : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / В. Ф. Дакруб. – СПб., 2005. – 204 л.
8. Голдовский, Б. П. История драматургии театра кукол / Б. П. Голдовский. – М. : Галерея Анастасии Чижовой, 2007. – 478 с.
9. Василькова, А. Душа и тело куклы. Природа условности куклы в искусстве XX века: театр, кино, телевидение / А. Василькова. – М. : Аграф, 2003. – 208 с.

10. 郑鹏飞. 基于物体影子反求特定时空. 华东理工大学学报, 2009 (第 05 期). –18–32 页. = Пэнфэй, Чжэн. Обратное заданное время и пространство на основе тени объекта / Чжэн Пэнфэй // Журн. Вост.-Кит. ун-та науки и технологий. – 2009. – № 5. – С. 18–32.
11. Современный толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2004. – 960 с.
12. Талыбзаде, А. Театр и театральность в культуре ислама : поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X – XVI вв.) [Электрон. ресурс] / А. Талыбзаде. – Баку, 2006. – 324 с. – Режим доступа: http://anl.az/el_ru/t/ta_ttk.pdf. – Дата доступа: 14.06.2020.
13. Авдеев, А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытном строе / А. Д. Авдеев. – Л. ; М. : Искусство, 1959. – 268 с.
14. Дрейден, С. Ожившая легенда. На спектаклях китайских кукольников / С. Дрейден // Нева. – 1957. – № 5. – С. 171–177.
15. Крюков, М. В. Этническая история китайцев на рубеже средневековья и нового времени / М. В. Крюков, В. В. Малявин, М. В. Софронов. – М. : Наука, 1987. – 312 с.
16. Образцов, С. В. Театр китайского народа / С. В. Образцов. – М. : Искусство, 1957. – 380 с.
17. Голдовский, Б. П. Куклы : энцикл. / Б. П. Голдовский. – М. : Время, 2004. – 494 с.
18. Дрейден, С. Д. Театр кукол зарубежных стран / С. Д. Дрейден. – Л. ; М. : Искусство, 1959. – 568 с.
19. Королев, М. М. Искусство театра кукол / М. М. Королев. – Л. : Искусство, 1973. – 111 с.
20. Смирнова, Н. И. Искусство играющих кукол: смена театральных систем / Н. И. Смирнова. – М. : Искусство, 1983. – 270 с.
21. Юрковский, Х. Куклы. Маски. Метаморфозы... : статьи, лекции, выступления / Х. Юрковский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2018. – 400 с.

22. Авдеев, А. Д. Индонезийский театр «ваянг-кулит» / А. Д. Авдеев // Совет. этнография. – 1966. – № 5. – С. 51–55.
23. Гагеман, К. Игры народов / К. Гагеман ; пер. с нем. под ред. А. А. Гвоздева. – Петроград : Academia, 1923. – Вып. 1 : Индия. – 143 с.
24. Соломоник, И. Н. Ваянг бебер: театр или магический обряд / И. Н. Соломоник. – М. : Геос, 2001. – 73 с.
25. Соломоник, И. Н. Поэтика выразительных средств ваянг пурво : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.00.03 / И. Н. Соломоник ; АН СССР, Ин-т востоковедения. – М., 1979. – 22 с.
26. Соломоник, И. Н. Язык силуэта яванских ваянгов / И. Н. Соломоник // Совет. этнография. – 1979. – № 3. – С. 123–136.
27. Сумленова, Е. Ваянг-кулит – театр теней / Е. Сумленова // Вокруг света. – 1988. – № 8. – С. 52–53.
28. Гагеман, К. Игры народов / К. Гагеман ; [пер. с нем.] под ред. А. А. Гвоздева. – Л. : Academia, 1924. – Вып. 3 : Китай. Африка – 110 с.
29. Ганич, А. Арабский театр теней и его персонажи / А. Ганич // Азия и Африка сегодня. – 1996. – № 7. – С. 76–78.
30. Дакруб, В. Ф. Традиционный театр теней в арабских странах: философско-эстетические аспекты зрелища : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / В. Ф. Дакруб ; С.-Петербур. гос. акад. театр. искусства. – СПб., 2005. – 25 с.
31. Тресорукова, И. В. Литературно-драматические особенности текстов современного греческого театра теней : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : 10.02.14 / И. В. Тресорукова ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 2007. – 23 с.
32. Fan-Pen, Li Chen. Shadow Theaters of the World / Li Chen Fan-Pen // Asian Folklore Studies. – 2003. – Vol. 62. – P. 25–64.
33. Hsieh, Chun-pai. The Taiwanese hand-puppet theatre: a search for its meaning : diss. ... for the degree of Dr. of Philosophy / Chun-pai Hsieh. – Ann Arbor, 1991. – 525 p.

34. Kia, Khor Kheng. Digital puppetry of Wayang Kulit Kelantan: a study of its visual aesthetics : diss. ... for the degree of Dr. of Philosophy / Khor Kheng Kia. – Kuala Lumpur, 2014. – 227 p.
35. Osnes, B. The Shadow Puppet Theatre of Malaysia: A Study of Wayang Kulit with Performance Scripts and Puppet Designs / B. Osnes. – 2010. – 204 p.
36. The World encyclopedia of contemporary theater Asia & Pacific / ed. by D. Rubin. – London : Routledge, 1998. – 311 p.
37. The World encyclopedia of contemporary theater The Arab World / ed. by D. Rubin. – London : Routledge, 1999. – 311 p.
38. Гайда, И. В. Китайский традиционный театр сицую / И. В. Гайда. – М. : Наука, 1971. – 126 с.
39. Грэй, Д. Г. История Древнего Китая / Д. Г. Грэй. – М. : Центрполиграф, 2006. – 605 с.
40. Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М. : Астрель : Дизайн : Информ. Картогр., 2000. – 632 с.
41. Серова, С. А. Китайский театр – эстетический образ мира / С. А. Серова. – М. : Вост. лит., 2005. – 168 с.
42. Серова, С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество: XVI–XVII вв. / С. А. Серова. – М. : Наука, 1990. – 276 с.
43. Сорокин, В. Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV вв. Генезис. Структура. Образы. Сюжеты / В. Ф. Сорокин. – М. : Наука, 1979. – 334 с.
44. Вэн, Пэйи. Генезис и современное состояние региональных видов традиционного китайского театра сицую : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Пэйи Вэн. – Минск, 2016. – 271 л.
45. Ли, Бинь. История традиционного китайского театра / Бинь Ли ; пер. с кит. А. В. Минеевой, Н. Н. Рыбалко. – М. : Шанс, 2018. – 213 с.
46. Духовная культура Китая : энцикл. : в 5 т. / Рос. акад. наук, Ин-т Дальнего Востока ; гл. ред. М. Л. Титаренко. – М., 2010. – Т. 6 (доп.) : Искусство. – 1031 с.
47. Осипова, Т. Волшебные тени и сказочные куклы / Т. Осипова // Театр. – 1957. – № 3. – С. 164–165.

48. Соломоник, И. Н. Невидимое в зримом (магический аспект народного театра кукол Китая) / И. Н. Соломоник // Живая старина. – № 1. – 2006. – С. 9–12.

49. Chang, Lily. The lost roots of Chinese shadow theater: a comparison with the actors' theater of China : diss. ... for the degree of Dr. of Philosophy / Lily Chang. – 1982. – 472 p.

50. Chinese quyi, acrobatics, puppetry and shadow theater / Yimin Chen [et al.]. – Beijing : Culture and Art Publ. House, 1999. – 165 p.

51. Fan-Pen, Li Chen. A survey of puppetry in China (Summers 2008 and 2009) / Li Chen Fan-Pen, B. Clark // Asian Theatre Journal. – 2010. – Vol. 27, № 2. – P. 333–365.

52. Fan-Pen, Li Chen. Chinese shadow theatre: history, popular religion, and women warriors / Li Chen Fan-Pen. – Montreal : McGill-Queen's University Press, 2007. – 343 p.

53. Tang, Rui. The heritage of Wang Piying Troupe : shadow puppetry in North Sichuan / Rui Tang // Asian Theatre Journal. – 2018. – Vol. 35, № 1. – P. 53–69.

54. Kronthal, L. Conservation of Chinese shadow figures: investigations into their manufacture, storage, and treatment / L. Kronthal // Journal of the Amer. Inst. for Conservation. – 2001. – Vol. 40, № 1. – P. 1–14.

55. Rollins, A. K. Chinese shadow puppetry's changing apprentice system : questions of continuance and a survey of remaining shadow puppet practitioners in Mainland China, 2008 – 2013 / A. K. Rollins // Asian Theatre Journal. – 2015. – Vol. 32, № 1. – P. 295–318.

56. Rollins, A. Immaterial Remains: the (im)possibilities of preserving China's shadow puppet tradition : diss. ... for the degree of Dr. of Philosophy / A. Rollins. – Montreal, 2019. – 288 p.

57. Реми, Т. Театр теней / Т. Реми // В защиту мира. – 1957. – № 73. – С. 54–60.

58. Шимадина, М. Приключения тени в Европе / М. Шимадина // Сцена. – 2018. – № 3. – С. 64–66.

59. Маньен, Ш. История марионеток в Европе / Ш. Маньен ; пер. с фр., коммент. Б. П. Голдовского. – М. : Междунар. театр. агентство «Playa&Play», 2017. – 288 с.

60. Аппиньянези, Л. Кабаре / Л. Аппиньянези. – М. : Новое лит. обозрение, 2010. – 287 с.
61. Кузовчикова, Т. И. Новые формы и жанры театра во Франции на рубеже XIX – XX веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Т. И. Кузовчикова. – СПб., 2014. – 224 л.
62. Кузовчикова, Т. И. «Театр на обочине» во Франции на рубеже XIX – XX веков / Т. И. Кузовчикова // Науч. мнение. – 2013. – № 11. – С. 116–121.
63. Speaight, G. The history of the English puppet theatre / G. Speaight. – New York : John De Graff, 1955. – 350 p.
64. Stoichita, V. A short history of the shadow / V. Stoichita. – London : Reaktion Books, 1997. – 264 p.
65. Alston, A. Theatre in the Dark: Shadow, Gloom and Blackout in Contemporary Theatre / A. Alston, M. Welton. – London : Methuen Drama, 2017. – 304 p.
66. Dulic, A. Fields of interaction: from shadow play theatre to media performance : a diss. ... for the degree of Dr. of Philosophy / A. Dulic ; Simmon Fraser University. – 2006. – 314 p.
67. Posner, D. N. The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance / D. N. Posner, C. Orenstein, J. Bell. – London : Routledge, 2015. – 376 p.
68. Беляшев, В. С. В царстве теней (из опыта работы самодеятельного театра «Свет и тень») / В. С. Беляшев. – М. : Сов. Россия, 1976. – 77 с.
69. Генов, Г. В. Теневой театр в клубе / Г. В. Генов. – М. : Профиздат, 1956. – 84 с.
70. Генов, Г. В. Теневой театр для самых маленьких / Г. В. Генов. – М. : Учпедгиз, 1961. – 120 с.
71. Ширман, Н. Т. Силуэт на экране / Н. Т. Ширман. – Киев : Мистецтво, 1989. – 160 с.
72. Currell, D. Shadow Puppets and Shadow Play / D. Currell. – Ramsbury : Crowood, 2015. – 220 p.
73. Барышаў, Г. І. Батлейка / Г. І. Барышаў. – Мінск : Бел. ун-т культуры, 2000. – 270 с.
74. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев. – Минск : Навука і тэхніка, 1992. – 295 с.

75. Тэатральная Беларусь : энцыкл. : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2003. – Т. 2 : Лабанок – Яшчур. – 576 с.

76. Беларусы / Р. Б. Смольскі [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка ; рэдкал. : В. М. Ярмалінская [і інш.] ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – Т. 13 : Тэатральнае мастацтва. – 758 с.

77. Хао, Цянь. Особенности зданий для представлений театра теней в Китае / Цянь Хао // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац [удзельнікаў XII Міжнар. навук. канф., Мінск, 27–29 крас. 2018 г.] / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун. культуры і мастацтваў ; рэдкал. : В. Р. Языковіч [і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 117–119.

78. Павлюковец, А. Ю. Театры кукол в Китае и на Беларуси: национальные традиции и современность / А. Ю. Павлюковец // Пути Поднебесной : сб. науч. тр. / Белорус. гос. ун-т [и др.]. – Минск, 2015. – Вып. 4, ч. 2. – С. 78–84.

79. Пискун, Н. Д. Архетипы и прототипы персонажей интермедий школьного и народного белорусского театра XVI – начала XX века / Н. Д. Пискун. – Минск : Энциклопедикс, 2009. – 290 с.

80. Пагоцкая, А. В. Дэкаратыўнае афармленне батлеечнага тэатра / А. В. Пагоцкая // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац [удзельнікаў X Міжнар. навук. канф., Мінск, 29 крас. – 1 мая 2016 г.] / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 127–129.

81. Бузук, Р. Л. Асаблівасці функцыянавання тэатра батлейкі ў сучасных умовах / Р. Л. Бузук // VIII Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеў. чытанні, прысвеч. Дням славян. пісьменства і культуры (Мінск, 23–26 мая 2002 г.) : матэрыялы чытанняў / Беларус. дзярж. ун-т культуры. – Мінск, 2003. – Ч. 2. – С. 28–35.

82. Круглова, Т. А. Деятельность батлеечных театров в XXI в. / Т. А. Круглова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2019. – № 4 (34). – С. 49–56.

83. Лемявский, А. А. Театр кукол / А. А. Лемявский. – Минск : Народная асвета, 1974. – 110 с.

84. Каладзінскі, М. А. Тэатр лялек Савецкай Беларусі / М. А. Каладзінскі ; пад рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – 176 с.

85. Яроміна, К. П. Інтэрпрэтацыя беларускіх паэтычных твораў тэатрам лялек. З вопыту Гродзенскага абласнога тэатра лялек ХХІ ст. / К. П. Яроміна // Дзяржава і творчая асоба : IX Рэсп. навук.-практ. канф, Мінск, 27 крас. 2018 г. / рэдкал.: С. П. Вінакурава [і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 172–177.

86. Яроміна, К. П. Новыя тэксты, тэмы і формы ў сучасным тэатры лялек Беларусі: пастаноўкі А. Янушкевіча / К. П. Яроміна // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : [зб. арт.] / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2020. – Вып. 27. – С. 207–213.

87. Яроміна, К. П. Пастаноўкі К. Ложкінай-Бялевіч у кантэксце развіцця сучаснага тэатра лялек Беларусі / К. П. Яроміна // XII Няфёдаўс. чытанні «Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць» : матэрыялы Рэсп. навук.-творчай канф., Мінск, 28 лют. 2020 г. / рэдкал.: С. П. Вінакурава [і інш.]. – Мінск, 2020. – С. 165–170.

88. Яроміна, К. П. Спецыфіка выкарыстання опернай класікі ў пастаноўках А. Жугжды: на прыкладзе спектакляў Гродзенскага абласнога тэатра лялек пачатку ХХІ ст. / К. П. Яроміна // Дзяржава і творчая асоба : матэрыялы VIII Рэсп. навук.-практ. канф., Мінск, 20 крас. 2017 г. / рэдкал.: С. П. Вінакурава, Р. Б. Смольскі, І. М. Барадзіна. – Мінск, 2017. – С. 195–200.

89. Яроміна, К. П. Тэатр лялек Беларусі ў пачатку ХХІ ст.: характар рэпертуарнай прапановы (на прыкладзе Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек і Гродзенскага абласнога тэатра лялек) / К. П. Яроміна // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : [зб. арт.] / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2016. – Вып. 21. – С. 126–130.

90. Калашникова, А. В. Театр кукол в Беларуси: перспективы развития / А. В. Калашникова, В. Е. Жидович // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэрыялы навук. канф. (Мінск, 28 ліст. 2014 г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2016. – С. 102–106.

91. Калашникова, А. В. Музыка как компонент сценического искусства в театре кукол Беларуси / А. В. Калашникова // Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канф., прысвеч. 35-годдзю БДУКМ (3 снеж. 2010 г.) : [у 2 т.] / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2011. – Т. 1. – С. 250–254.

92. Калашникова, А. В. Проблемы музыкальной организации современных кукольных спектаклей / А. В. Калашникова // Актуальныя праблемы мастацтва: гісторыя, тэорыя, методыка : матэрыялы II Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 7–8 крас. 2011 г. / Беларус. дзярж. пед. ун-т імя М. Танка, Беларус. дзярж. акад. мастацтваў. – Мінск, 2011. – С. 185–188.

93. Калашникова, А. В. Воплощение образа «Малой родины» в современном театре кукол / А. В. Калашникова, В. Е. Жидович // Культура Беларуси: реалии современности : VII Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. Году малой родины в Респ. Беларусь (Минск, 4 окт. 2018 г.) : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2018. – С. 104–110.

94. Калашникова, А. В. Искусство театра кукол в контексте культурного диалога Беларуси и Казахстана / А. В. Калашникова, В. Е. Жидович // Казахстан – Беларусь. Межнациональное согласие, толерантность: опыт, проблемы, перспективы : материалы Междунар. круглого стола (Минск, 3 дек. 2013 г.) / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2013. – С. 150–161.

95. Калашникова, А. В. Театр кукол в социокультурном пространстве / А. В. Калашникова // Вестн. молодеж. науч. общества. – 2005. – № 1. – С. 62–63.

96. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі: гісторыя і сучаснасць / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларус. навука, 2018. – 374 с.

97. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія прафесійнага ляльнага тэатра: эвалюцыя прасторавых пабудоў / В. М. Ярмалінская // Сучасныя тэатральнае і экранныя мастацтвы : традыцыі і наватарства / В. М. Ярмалінская [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 411–448.

98. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія сучаснага ляльнага спектакля / В. М. Ярмалінская // V Няфёдаўс. чытанні «Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць» : матэрыялы Рэсп. навук.-творч. канф., [г. Мінск], 29 сак. 2012 г. / [рэдкал.: С. П. Вінакурава і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 134–137.

99. Трапянок, У. А. Зараджэнне польскага радыётэатра і яго функцыянаванне на сучасным этапе / У. А. Трапянок // Культура: адкрыты фармат – 2015 (бібліяграфаведенне, бібліяграфаведенне і кнігаведенне, іскусстваведенне, культуралогія, музейаведенне, сацыякультурная дзейнасць) : сб. науч. ст. / Беларус. гос. ун-т культуры і іскусств. – Мінск, 2015. – С. 231–234.

100. Трапянок, У. А. Спецыфіка развіцця радыётэатра ў медыяпрасторы Беларусі / У. А. Трапянок. – Мінск : БДУКМ, 2019. – 207 с.

101. 左汉中. 中国民间美术造型. – 长沙: 湖南美术出版社, 2006. – 246 页. = Цзо, Ханьчжун. Народное изобразительное искусство Китая / Цзо Ханьчжун. – Чанша : Изящные искусства, 2006. – 246 с.

102. 邢春如. 民间艺术 (下). 沈阳: 辽海出版社, 2007. – 271 页. = Син, Чуньжу. Народное искусство : в 2 т. / Син Чуньжу. – Шэньян : Ляохай, 2007. – Т. 2. – 271 с.

103. 靳之林. 中国民间美术. – 北京: 五洲出版社, 2004. – 251 页. = Цзинь, Чжилин. Народное искусство Китая / Цзинь Чжилин. – Пекин : Мир, 2004. – 251 с.

104. 潘鲁生, 唐家路. 民艺学概论. – 济南: 山东教育出版社, 2004. – 24 页. = Пань, Лушэн. Введение в народное искусство /

Пань Лушэн, Тан Цзялу. – Цзинань : Просвещение Шаньдуна, 2004. – 241 с.

105. 何星亮. 宗教信仰与民族文化, 河南大学出版社, 2007. – 453 页. = Хэ, Синлян. Религиозные верования и национальная культура / Синлян Хэ. – Хэнань : Общественная литературная пресса, 2007. – 453 с.

106. 江玉祥. 中国影戏. – 成都: 四川人民出版社, 1991. – 261 页. = Цзян, Юйсян. Китайский театр теней / Цзян Юйсян. – Чэнду : Сычуаньское народ. изд-во, 1991. – 261 с.

107. 张冬菜. 中国皮影戏的演出形态 / 冬菜张. – 郑州 : 大象出版社, 2010. – 333 页. = Чжан, Дунцай. Формы представления китайского театра теней / Дунцай Чжан. – Чжэнчжоу : Элефант Пресс, 2010. – 333 с.

108. 沈珉. 中国传统皮影. 北京: 人民美术出版社, 2004. – 113 页. = Шэнь, Минь. Традиционный китайский театр теней / Шэнь Минь. – Пекин : Народ. искусство, 2004. – 113 с.

109. 康宝成. 中国皮影戏的渊源与地域文化研究. – 大象出版社, 2011. – 221 页. = Кан, Баочэн. Анализ происхождения китайского театра теней и местной культуры / Баочэн Кан. – Хунань : Дасян, 2011. – 221 с.

110. 魏力群. 中国皮影艺术史. – 北京: 文物出版社, 2008. – 223 页. = Вэй, Лицюнь. История китайского искусства театра теней / Вэй Лицюнь. – Пекин : Духовное наследие, 2008. – 223 с.

111. 魏力群. 皮影之旅. – 北京: 中国旅游出版社, 2005. – 212 页. = Вэй, Лицюнь. Путешествие теневого кукольного театра / Вэй Лицюнь. – Пекин : Китайская турист. пресса, 2005. – 212 с.

112. 丘斌. 江西民间美术现象. – 南昌: 江西人民出版社, 2012. – 298 页. = Цю, Бинь. Феномен народного искусства про-

винции Цзянси / Цю Бинь. – Наньчан : Народ. изд-во Цзянси, 2012. – 298 с.

113. 陈俊裕. 罗山皮影戏. – 上海: 档案管理. 2005. – 231 页. = Чэнь, Цзюньюй. Лошаньский театр теней / Цзюньюй Чэнь. – Шанхай : Архив. упр., 2005. – 231 с.

114. 高振强. 华县皮影制作技艺申报书文本. – 华县文体局材料, 2010. – 235 页. = Гао, Чжэньцян. О искусстве создания театра теней уезда Хуасянь / Гао Чжэньцян. – Хуасянь, 2010. – 235 с.

115. 魏力群. 中国唐山皮影艺术. – 石家庄: 河北美术出版社, 2001. – 286 页. = Вэй, Лицзюнь. Искусство теневого кукольного театра в Таншане / Лицзюнь Вэй. – Шицзячжуань : Изящные искусства, 2001. – 286 с.

116. 周丽君. 泰山皮影戏特色研究/周立军. – 曲阜师范大学, 2015. – 163 页. = Чжоу, Лицзюнь. Исследование особенностей Тайшанского театра теней : дисс. / Лицзюнь Чжоу. – Пед. ун-т Цюйфу, 2015. – 163 л.

117. 曾朱. 洛山皮影戏音乐与民俗研究/朱增. – 江西财经大学, 2016. – 138 页. = Чжу, Цзэн. Исследование музыки и народных обычаев Лошаньского театра теней : дисс. / Цзэн Чжу. – Ун-т финансов и экономики Цзянси, 2016. – 138 л.

118. 朱文. 山西皮影戏分析/文竹//文学史月刊. – 2016. – 第 12 期. – 页. 77–80. = Чжу, Вэнь. Анализ театра теней провинции Шаньси / Вэнь Чжу // Ежемесячник истории лит. – 2016. – № 12. – С. 77–80.

119. 朱丽. 海宁皮影戏/李珠//寻根. – 2016. – 第 3. – 页. 70–76. = Чжу, Ли. Хайнинский театр теней / Ли Чжу // Поиск корней. – 2016. – № 3. – С. 70–76.

120. 江玉祥.四川皮影戏 / 江玉祥 / 文史杂志. – 2016. – 第4. – 页. 41–46 = Цзян, Юйсян. Сычуаньский театр теней / Юйсян Цзян // Лит. и история. – 2016. – № 4. – С. 41–46.

121. 张, 明书玉, 史文涛. 洛山皮影戏/张明水、石文涛/寻根. – 2015. – 第5号. – 页. 72–77. = Чжан, Миншуй. Лошаньский театр теней / Миншуй Чжан, Вэньтао Ши // Поиск корней. – 2015. – № 5. – С. 72–77.

122. 李方舟. 湖南皮影艺术民俗文化研究. 湖南师范大学. – 2016. – № 1. – 页. 13–16. = Ли, Фанчжоу. Исследование искусства и народной культуры Хунаньского театра теней / Ли Фанчжоу // Вести Хунаньс. пед. ун-та. – 2016. – № 1. – С. 13–16.

123. 孟小慧. 泰山皮影戏现状及发展策略分析/小慧梦//天朝文化. – 2015. – 第24期. – 页. 49–52. = Мэн, Сяохуэй. Анализ современного положения и стратегий развития Тайшаньского театра теней / Сяохуэй Мэн // Культура Поднебесной. – 2015. – № 24. – С. 49–52.

124. 陈洪石, 吴书红. 山西省孝义县皮影戏分析/陈红石、吴书勋//艺术评论. – 2016. – 第1. – 页. 147–150. = Чэнь, Хунши. Анализ театра теней уезда Сяои провинции Шаньси / Хунши Чэнь, Шухун У // Искусствоведение. – 2016. – № 1. – С. 147–150.

125. 董书涵. 浅析唐山皮影戏/蜀汉洞/黄河之声保存方式的现状. – 2016. – 第20. – 页 111–112. = Дун, Шухань. Краткий анализ современного положения способов сохранения Таншаньского театра теней / Шухань Дун // Голос Хуанхэ. – 2016. – № 20. – С. 111–112.

126. 金鹭. 中国古老的传统艺术皮影戏. 中国文化大观. – 2015. – № 5. – 页. 48–53. = Цзинь, Лу. Театр теней – древнее традиционное искусство Китая / Цзинь Лу // Великий взгляд на китайскую культуру. – 2015. – № 5. – С. 48–53.

127. 贾慧敏. 浅谈皮影戏. 魅力中国. 2018, (6). – 页. 105. = Цзя, Хуэйминь. Краткий доклад о кукольном театре теней / Хуэйминь Цзя // Очарование Китая. – 2018. – № 6. – С. 105.

128. 薛海萍. 浅谈皮影戏发展渊源与新途径传承. 重庆科技学院学报, 2008(11). – 页. 169–176. = Сюэ, Хайпин. Краткая дискуссия об истоках развития и новых путях наследования теневого кукольного театра / Хайпин Сюэ // Журн. Чунцин. ун-та науки и технологий. – 2008. – № 11. – С. 169–176.

129. Чэнь, Кунькунь. Танец куклы за ширмой / Кунькунь Чэнь // Китай. – 2019. – № 3. – С. 70–71.

130. 龙云飞, 王凯宏. 中国皮影艺术 – 净角之美. – 绥化学院学报, 2006, 第 4. – 页. 45–51. = Лун, Юньфэй. Китайский театр теней – красота ампуа цзин / Юньфэй Лун, Кайхун Ван // Вестн. Суюхуаского ун-та. – 2006. – № 4. – С. 45–51.

131. 魏力群. 中国民间皮影造型考略. 河北师范大学学报哲学社会科学, 1998, 7 期. – 页. 97–101. = Вэй, Лицюнь. Анализ образов китайского народного театра теней / Лицюнь Вэй // Вестн. Хэбэйс. пед. ун-та. Философия и обществ. науки. – 1998. – № 7. – С. 97–101.

132. 王馨欣. 现代戏皮影与艺术传播. 装饰. 2005(11). – 页. 89–93. = Ван, Синьсинь. Современный театр теней и распространение искусства / Синьсинь Ван // Украшение. – 2005. – № 11. – С. 89–93.

133. 许开民. 中国皮影戏的现代发展探析. – 河南科技, 2011(第 2 期). – 页 31. = Сюй, Кайминь. Анализ современного развития китайского кукольного театра теней / Кайминь Сюй // Наука и технологии провинции Хэнань. – 2011. – № 2. – С. 31.

134. 赵范. 皮影没落条件下民间艺术地位的推理/方召//艺术研究. – 2017. – 第 1. – 页. 72–73. = Чжао, Фан. Рассуждения о

положении народного искусства в условиях упадка театра теней / Фан Чжао // Исслед. искусства. – 2017. – № 1. – С. 72–73.

135. 董志明. 皮影艺术价值探析及前景探析/董志明//艺术教育研究. – 2016. – 第 21 号. – 页. 38. = Дун, Чжимин. Анализ художественной ценности театра теней и поиск его перспектив / Дун Чжимин // Исслед. художеств. образования. – 2016. – № 21. – С. 38.

136. 杨小兰. – 个演员的皮影戏: 通过电视体现陕西民间皮影戏的魔力/杨小兰//电影评论. – 2016. – 第 2. – 页. 26–28. = Ян, Сяолань. Театр теней одного актера : отражение волшебной силы народного театра теней Шэньси при помощи телевидения / Сяолань, Ян // Кинообозрение. – 2016. – № 2. – С. 26–28.

137. 薛正昌.张进绪与他的皮影家族.宁夏社会科学. – 2010, 第 6 期. – 页 126–132. = Сюэ, Чжэнчан. Чжан Цзиньсю и его семья теневых марионеток / Чжэнчан Сюэ // Соц. науки Нинся. – 2010. – № 6. – С. 126–132.

138. 冯文苑. 传统皮影艺术在动画制作技术中的运用 // 现代企业文化, 2009 年第. – 14 期共. – 页. 32–35. = Фэн, Вэньюань. Использование традиционного театра теней в технологии производства анимации / Фэн Вэньюань // Современ. корпоративная культура. – 2009. – № 14. – С. 32–35.

139. 刘亚莉. 传统皮影戏的魅力与动画的创新. – 艺术评论, 2008. – 页. 62–66. = Лю, Яли. Привлекательность традиционного театра теней и новаторство анимации / Лю Яли // Обзор искусства. – 2008. – С. 62–66.

140. 李斌. 皮影戏元素在动画中的运用/李斌//黄河之声. – 2016. – 第 1. – 页.120–121. = Ли, Бинь. Применение элементов театра теней в мультипликации / Бинь Ли // Голос Хуанхэ. – 2016. – № 1. – С. 120–121.

141. 周娜. 数字动画设计与皮影文化传承: 机理、实践与展望. – 艺术教育, 2013. – 页.60–69. = Чжоу, На. Дизайн цифровой анимации и преемственность традиционной культуры театра теней: политика, практика и перспективы / Чжоу На // Художеств. образование. – 2013. – С. 60–69.

142. 陈慧刚, 张兴全, 高群. 皮影戏与中国动画的关系分析/ 陈慧刚, 张兴权, 高群 // 商标. – 2015. – 第 6 号. – 页 101. = Чэнь, Хуэйган. Анализ связи театра теней и китайской анимации / Хуэйган Чэнь, Синцюань Чжан, Цюнь Гао // Торговая марка. – 2015. – № 6. – С. 101.

143. 肖路 国产动画电影传统美学特征及其文化探源. – 上海: 世纪出版集团, 2008. – 278 页. = Сяо, Лу. Эстетические традиции и культурные корни отечественных анимационных фильмов / Сяо Лу. – Шанхай: Век, 2008. – 278 с.

144. 张琪. 碗碗腔沙苑寻踪. 当代戏剧, 2004 (6). – 页. 37–38. = Чжан, Ци. Поиск в Шаюане следов представлений в жанре ваньваньцян / Чжан Ци // Современ. театр. – 2004. – № 6. – С. 37–38.

145. 孙建君. 中国民间皮影艺术. – 中国书画, 2003 (第 2 期). – 页. 12–14. = Сунь, Цзяньцюнь. Китайское народное искусство театра теней / Сунь Цзяньцюнь // Китайская каллиграфия и живопись. – 2003. – № 2. – С. 12–14

146. 潘铁力. 皮影 – 影子的绝版艺术. 拯救艺术, 2012, (第 2 期). – 页. 64–66. = Пань, Тели. Театр теней – утраченное искусство / Пань Тели // Спасение искусства. – 2012. – № 2. – С. 64–66.

147. 靳之林. 中国皮影 – 今日中国, 2005, (第 4 期). – 页. 35–38. = Цзинь, Чжилин. Китайский театр теней / Цзинь Чжилин // Китай сегодня. – 2005. – № 4. – С. 35–38.

148. Сунь, Цюань. Использование фольклора в китайском музыкальном театре: на примере представлений народного театра теней / Цюань Сунь // Аўтэнтчны фальклор: праблемы

бытавання, вывучэння, пераймання : матэрыялы навук.-метадыч. канф., 15–16 сак. 2007 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал. : М. Л. Кузьмініч [і інш.]. – Мінск, 2007. – С. 172–175.

149. 昊天. – 张牛皮演绎千古事 – 漫说川北皮影. – 今日四川, 1996. – 2 期. – 页. 146–148. = Тянь, Хао. Одна фигурка из кожи исполняет тысячи ролей – Чуаньбэйский театр теней / Тянь Хао // Сычуань сегодня. – 1996. – № 2. – С. 146–148.

150. 王应舜.川北皮影雕刻泰斗 – 冯海荣. – 文史杂志. – 2002, (第 3 期). – 页. 66–71. = Ван, Иншунь. Корифей художественной резьбы Сычуаньского театра теней – Фэн Хайжун / Иншунь Ван // Журн.лит. и искусство. – 2002. – № 3. – С. 66–71.

151. Cullen, F. Vaudeville old & new: an encyclopedia of variety performances in America / F. Cullen, F. Hackman, D. McNeilly. – London : Routledge, 2006. – 1375 p.

152. 庞进 · 凤图腾 · 北京: 中国和平出版社, 2006. – 203 页. = Пан Цзинь. Тотем Феникс / Пан Цзинь. – Пекин : Китай-Мир, 2006. – 203 с.

153. 韦凯,张星,贾涛.华县皮影雕刻艺术造型研究. – 华县皮影雕刻艺术造型研究, 艺术评论. – 2008, (第 3 期). – 71–77 页. = Вэй, Кай. Исследование форм искусства вырезания в Хуасяньском театре теней / Вэй Кай, Чжан Син, Цзя Тао // Художеств. обозрение. – 2008. – № 3. – С. 71–77.

154. Wei, Liqun. Folk shadow play / Liqun Wei. – Beijing : Foreign Languages Press, 2008. – 155 p.

155. 彭立,魏启君.皮影戏对西方早期电影的启蒙作用,四川戏剧, 2010 年第 1 期, – 页. 112–113. = Пэн, Ли. Просветительский эффект китайского театра теней на ранние западные фильмы / Пэн Ли, Вэй Цицзюнь // Сычуаньская драма. – 2010. – № 1. – С. 112–113.

156. Кузнецов, Л. Живые тени / Л. Кузнецов // Вокруг света. – 1957. – № 12. – С. 30–31.

157. 简, 光启. 中国民间戏院 / 广启扬. – 安徽 : 现代信息出版股份有限公司, 2016. – 136 页. = Чжан, Гуанци. Народный китайский театр / Гуангци Чжан. – Аньхой : Hyundai Information Publishing Co, 2016. – 136 с.

158. Сунь, Цзюань. Развитие музыкального театра в Китае / Цзюань Сунь. – Минск : Энциклопедикс, 2013. – 198 с.

159. 杨秀娟. 浅析皮影艺术对现代动画的价值. – 学术理论与探索, 2011. – № 3. – 页. 42–44. = Ян, Сюэцзюань. Краткий анализ ценности искусства театра теней для современной мультипликации / Сюэцзюань Ян // Науч. теории и исследования. – 2011. – № 3. – С. 42–44.

160. 刘, 乙. 研究影子剧场使用的颜色 / 乙刘 // 设计. – 2017. – № 5. – 页. 144–145. = Лю, Е. Исследование цветов, используемых в театре теней / Е Лю // Дизайн. – 2017. – № 5. – С. 144–145.

161. 孙杰. 唐山皮影造型艺术的整理与研究. – 山花, 2009, (第 4 期). – 页. 32–35. = Сунь, Цзе. Систематизация и исследование изобразительного искусства Таншаньского театра теней / Сунь Цзе // Дикий цветок. – 2009. – № 4. – С. 32–35.

162. 李泽厚. 美的历程. – 北京: 文物出版社, 1981. – 350 页. = Ли, Цзэхоу. Эстетическое путешествие / Ли Цзэхоу. – Пекин : Культурные реликвии, 1981. – 350 с.

163. 李宁. 试论甘肃环县皮影色彩的选择及文化性, – 西北师范大学, 2009. – № 1. – 页. 76–79. = Ли, Нин. О выборе и культуре цвета в театре теней уезда Хуаньсянь провинции Ганьсу / Ли Нин // Вестн. Северо-запад. пед. ун-та, 2009. – № 1. – С. 76–79.

164. 朱银. 浅析四川皮影戏影人造型艺术. 皮革科学与工程. 2011, (第 6 期). – 页. 64–68. = Чжу, Инь. Анализ модельного ис-

кустства кукол в Сычуаньском Театре теней / Чжу Инь // Кожеведение и инженерия. – 2011. – № 6. – С. 64–68.

165. 徐婕妤. 论中国皮影服装意象美. – 中国科教创新导刊, 2010, (第 14 期). – 页. 61–73. = Сюй, Цзеюй. О красоте костюмов и аксессуаров в китайском театре теней / Сюй Цзеюй // Китайское науч.-образовательное инновац. изд. – 2010. – № 14. – С. 61–73.

166. 王范. 影之剧场人物动作特点分析/范王//艺术与技術. – 2016. – 第 7. – 页 105–106. = Ван, Фан. Анализ особенностей движения героев театра теней / Фан Ван // Искусство и техника. – 2016. – № 7. – С. 105–106.

167. 汪悦婷. 巴厘戏剧的宗教内涵 – 以皮影戏、瓦扬翁为例. 戏剧艺术, 2017(第 02 期). – 页. 106–118. = Ван, Юйтин. Религиозный подтекст индийской балийской драмы (на примере теневого кукольного театра ваянг) / Юйтин Ван // Театральное искусство. – 2017. – № 2. – С. 106–118.

168. 裘大力. 最古老的皮影 – 印度皮影戏. – 科学大观园, 2009, (第 4 期). – 页. 67–74. = Цю, Дали. Самый старый театр теней – индийский театр теней / Дали Цю // Великий сад науки. – 2009. – № 14. – С. 67–74.

169. 何姚贤(Muhamad Yogi Hernanda). 印尼 TITI 皮影戏研究. 河北师范大学. – 2020(第 1 期). – 页. 23–27. = Эрнанда, Мухамад Йоги. Исследование индонезийского теневого кукольного театра TITI / Мухамад Йоги Эрнанда // Вести Хэбэйского пед. ун-та. – 2020. – № 1 – С. 23–27.

170. 谢沁芳. 皮影戏与爪哇人的精神世界. 广西民族大学, 2014 (3). – 页 . 5–14. = Се, Циньфан. Театр теней и духовный мир яванского народа / Се Циньфан // Журнал Ун-та национальностей Гуанси. – 2014. – № 3. – С. 5–14.

171. 梁敏和.印度尼西亚文化与社会. – 北京大学出版社, 2002. – 366 页. = Лян, Минхэ. Индонезийская культура и общество / Лян Минхэ, Конг Юаньчжи. – Пекин : Изд-во Пекин. ун-та, 2002. – 366 с.

172. 蔡宗德. 没落与再生:印度尼西亚爪哇华人皮影戏的发展状况.-中央音乐学院学报. 2017(第 01 期). – 页. 47–64. = Цзондэ, Цай. Упадок и возрождение: развитие китайского театра теней на Яве, Индонезия / Цай Цзондэ // Журн. Центр. Музык. Консерватории. – 2017. – № 1. – С. 47–64.

173. 王侃.皮影丑角造型设计的审美研究.西安美术学院.2009. – 257 页. = Ван, Кан. Эстетические исследования моделирования дизайна Чжоу в театре теней / Ван Кан. – Сиань : Сианьская акад. изящных искусств, 2009. – 257 с.

174. 曹其其.孝义皮影的图案艺术研究.太原理工大学. – 2015 (2). – 页. 13–19. = Цао, Цици. Исследование паттернов театра теней Сяои / Цао Цици // Вестн. Технолог. ун-та. – 2015. – № 2. – С. 13–19.

175. Chun Tarryn Li-Min. Stage technology in modern China: the media of revolution and resistance : a diss. ... for the degree of Dr. of Philosophy / Li-Min Chun Tarryn. – Cambridge, 2016. – 351 p.

176. 武永贵、武永虎.孝义皮影.文史月刊,2004,第 1 期. – 页. 63–69. = У, Юнгуэй. Театр теней уезда Сяои / Юнгуэй У, Юнху У // Лит. и история. – 2004. – № 1. – С. 63–69.

177. 吴薇.民间皮影.河北:河北少年儿童出版社,2004. – 146 页. = У, Вэй. Народный театр теней / Вэй У. – Хэбэй : Дет. изд-во Хэбэй, 2004. – 146 с.

178. 孙楷第.傀儡戏考原. 上杂出版社. – 1952 年 9 月. – 130 页. = Сунь, Кайди. Исследование кукольного театра / Кайди Сунь. – Пекин : Изда-во Шанза, 1952. – 130 с.

179. 齐如山.影戏 – 故都百戏之四. 大公报 – 剧坛. – 1935(8). – 页.73–78. = Ци, Рушань. Театр теней – четвертая из лучших опер старой столицы / Рушань Ци // Большая общественная газета. Театр. – 1935. – № 8. – С. 73–78.

180. 耐得翁, 都城纪胜, 上海古籍出版社, 1993 年. – 525 页. = Найдевэн. Хроники столицы / Найдевэн. – Шанхай : Шанхай. изд-во древ. книг, 1993. – 525 с.

181. 孟元老. 东京梦华录, 中国画报出版社. 2013 年 7 月. 244 页. = Мэн, Юаньлао. Токио Менхуалу / Юаньлао Мэн. – Пекин : Китай. ил. изд-во, 2013. – 244 с.

182. 徐梦莘. 三朝北盟会编. 上海古籍出版社, – 2008 年. – 2084 页. = Сюй, Мэншэнь. Собрание документов о союзе с севером в период трех династий / Мэншэнь Сюй. – Шанхай : Шанхай. изд-во древ. книг, 2008. – 2084 с.

183. 李清. 棹机闲评.人民文学出版社. – 2006 年. – 576 页. = Ли, Цин. Таоу сяньпин / Цин Ли. – Пекин : Изд-во Народ. лит., 2006. – 576 с.

184. 孙建君.中国民间皮影, 湖南美术出版社. – 长沙, 2003. – 275 页. = Сунь, Цзянцзюнь. Китайский народный театр теней / Цзянцзюнь Сунь. – Хунань : Изд-во Мэйшу, Чанша, 2003. – 275 с.

185. 阮文涛. 记木偶戏皮影戏观摩演出会. 戏剧报, 1955(05). – 页 22. = Жуань, Вентао. Кукольный спектакль и театр теней. Наблюдение за представлением / Вентао Жуань // Новости драмы. – 1955. – № 5. – С. 22.

186. 丁言昭. 全国第一届木偶皮影戏会演 – 读虞哲光 1955 年 4 月日记.世纪. – 2012. – № 2. – 页. 64–66. = Дин, Яньчжао. Первый национальный кукольный фестиваль и представления

театра теней. Чтение дневника Ю Чжэгуана (апр. 1955 г.) / Ян-чжао Дин // Век. – 2012. – № 2. – С. 64–66.

187. 刘英华.木偶、皮影观摩演出成绩巨大.中国戏剧, 1960(03). – 页. 9–11. = Лю, Инхуа. Кукольные спектакли и спектакли театра теней достигли больших результатов / Инхуа Лю // Китайская драма. – 1960. – № 3. – С. 9–11.

188. 肖冬连.1956年“百花运动”中的文艺界.党史博览, 2005(12). – 页. 3–24. = Сяо, Дунлянь. Литературные и художественные кружки «Движения сотни цветов» в 1956 году / Дунлянь Сяо // Выставка истории партии. – 2005. – № 12. – С. 3–24.

189. 小城.文化部举办全国木偶戏,皮影戏观摩演出.剧本, 1981(12). – 页. 35–36. = Сяо, Чэн. Министерство культуры провело национальный фестиваль кукольных и театров теней / Чэн Сяо // Сценарий. – 1981. – № 12. – С. 35–36.

190. 冯秀菊.他们是中国皮影艺术的知音.瞭望, 1982(02). – 页. 47. = Фэн, Сюцзюй. Они друзья китайского театра теней / Сюцзю Фэн // Взгляд вдаль. – 1982. – Вып. 2. – С. 47.

191. 章培,冯立三.为孩子们演出更多更好的皮影木偶戏.人民戏剧, 1982 (01). – 页. 12–14. = Чжан, Пей. Ставьте больше и лучше спектаклей теней для детей / Пей Чжан, Лисан Фэн // Народ. драма. – 1982. – № 1. – С. 12–14.

192. История русского драматического театра : в 7 т. / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР ; редкол: Е. Г. Холодов (гл. ред) [и др.]. – М. : Искусство, 1977. – Т. 1 : От истоков до конца XVII века. – 482 с.

193. Цисельская, Е. С. Формирование и трансформация образа Китая в Европе (середина XIII – конец XVIII вв.) : автореф. дис. ... канд. ист. н. : 07.00.03 / Е. С. Цисельская ; Рос. ун-т дружбы народов. – М., 2009. – 26 с.

194. Брокгауз, Ф. А. Энциклопедический словарь / под ред. проф. И. Е. Андреевского. – СПб. : Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890–1907. – Т. 22а : Оуэн – Патент о поединках. – 1897. – II, 481–960, II, [5] с.

195. Брокгауз, Ф. А. Энциклопедический словарь / под ред. проф. И. Е. Андреевского. – СПб. : Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890–1907. – Т. 10а : Десмургия – Домициан. – 1893. – II, 481–960, II, [4] с.

196. Брокгауз, Ф. А. Энциклопедический словарь : репринт. воспр. изд. Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон 1890 г. – Ярославль : Терра, 1990–1994. – Т. 71 : Финляндия – Франкония. – 1993. – 484 с.

197. Голлербах, Э. Искусство силуэта [Электронный ресурс] / Э. Голлербах. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gollerbah_e_f/text_1922_iskusstvo_silueta.shtml. – Дата доступа: 04.07.2020.

198. Башинская, Л. А. Театр теней. К вопросу о терминологии / Л. А. Башинская // Вестн. Челябин. акад. культуры и искусств. – 2011. – № 1 (25). – С. 76–80.

199. Bérody, D. Jeune public en France. Théâtre, marionnettes, danse, théâtre musical / D. Bérody, E. Lecucq. – Paris : Association Française d'Action Artistique 1998 – 164 p.

200. Groot, T. Toverlantaarns en orgels: magische machines ontmoeten / T. Groot // Timbres. – № 17. – 2015. – P. 12–17.

201. Wielgosz, M. Bunraku, opera pekińska czy teatr cieni w polskim wydaniu. O adaptacjach dalekowschodnich gatunków teatralnych / M. Wielgosz // Postscriptum Polonistyczne. – 2013. – № 3. – P. 215–230.

202. Feltz, J. Explorer une bibliothèque de création du Théâtre du Tilleul / J. Feltz // Textyles : revue des lettres belges de langue française. – 2021. – № 61. – P. 123–140.

203. Beaufils, E. Le jeu avec les imaginaires collectifs dans les théâtres hors établissements en Allemagne / E. Beaufils // Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande. – 2013. – Vol. 45, № 2. – P. 389–402.

204. Stefanini, V. Nero come una silhouette / V. Stefanini // Libri calzelunghe. – 2016. – № 1. – P. 42–50.

205. Puppetry in the 21st Century : Reflections and Challenges / ed. by Marzenna Wiśniewska and Karol Suszczyński. – Białystok : The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw : Branch Campus in Białystok, Puppet Theatre Art Department, 2019. – 230 p.

206. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой]. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.

207. Скачкоў, Д. С. Сродкі акцёрскай пластычнай выразнасці ў аматарскім тэатры Беларусі другой паловы ХХ – пачатку ХХІ стагоддзяў / Д. С. Скачкоў. – Мінск : Беларус. навука, 2018. – 161 с.

208. 赵阳. 徐悲鸿写实性绘画的视觉审美创新. 艺术评鉴, – 2022 年. – 第 23 期. – 页. 23–27. = Чжао, Ян. Визуально-эстетическая инновация реалистической живописи Сюй Бэйхуна / Ян Чжао // Художественная оценка. – 2022. – № 23. – С. 23–27.

209. 何可奕. 齐白石绘画中的家乡之味. 艺术品鉴, – 2022 年. – 第 32 期. – 页. 17–20. = Хэ, Кейи. Колорит родного города в картинах Ци Байши / Кейи Хэ // Оценка искусства. – 2022. – № 32. – С. 17–20.

210. 蒋林. 当代绘画审美的色彩运用 – 以陈可、孙永猛、周雪的绘画作品为例. 流行色, – 2021 年. – 第 12 期. – 页. 17–19. = Цзян, Линь. Эстетическое применение цвета в современной живописи на примере картин Чэнь Кэ, Сунь Юнмэна и Чжоу Сюэ / Линь Цзян // Модный цвет. – 2021. – № 12. – С. 17–19.

211. 吕玉纯. 从符号学角度探寻徐冰《天书》的艺术价值. 美术教育研究. – 2022. – № 2. – 页. 28 – 29. = Люй, Юйчунь. Исследование художественной ценности «Книги Небес» Сюй Бина с точки зрения семиотики / Юйчунь Люй // Исслед. в области художественного образования. – 2022. – № 2. – С. 28–29.

212. 杨朋朋. 通过徐冰作品的独特感知来透析艺术的非理性思维. 明日风尚. – 2022 – № 8. – 页. 173–176. = Ян, Пэнпэн. Диа-

лиз иррационального мышления об искусстве через уникальное восприятие работ Сюй Бина / Пэнпэн Ян // *Мода завтрашнего дня*. – 2022. – № 8. – С. 173–176.

213. 吉丽. 邬建安: 艺术作为一种仪式. *艺术与设计*. – 2021. – № 6. – 页. 128–133. = Цзи, Ли. У Цзяньань: искусство как ритуал / Ли Цзи // *Искусство и дизайн*. – 2021. – № 6. – С. 128–133.

214. 苏源熙. 邬建安: 七层壳. *美术研究*. – 2017. – № 1. – 页. 14–17. = Су, Юаньси. У Цзяньань: Семислойная раковина / Юаньси Су // *Искусствовед. исслед.* – 2017. – № 1. – С. 14–17.

215. 朱艳霞. 化生: «白蛇传»的古本与今相 当代艺术介入非物质文化遗产生产性保护案例. *世界遗产*. – 2015. – № 12. – 页. 92–95. = Чжу, Янься. Метаморфозы: древняя и современная версии «Легенды о белой змее». Случаи вмешательства современного искусства в продуктивную защиту нематериального культурного наследия. / Янься Чжу // *Всемир. наследие*. – 2015. – № 12. – С. 92–95.

216. 艾姝. 意外寻真: 记邬建安个展«无妄». *天津美术学院学报*. – 2018. – № 12. – 页. 20–31. = Ай, Шу. Неожиданный поиск истины: воспоминания о персональной выставке У Цзяньаня «Уван» / Шу Ай // *Журн. Тяньцзинь. акад. изящных искусств*. – 2018. – № 12. – С. 20–31.

217. 邬建安. 五百笔之屋 汇聚灵魂. *艺术市场*. – 2018. – № 7. – 页. 36. = У, Цзяньань. Дом пятисот мазков собирает души / Цзяньань У // *Рынок искусства*. – 2018. – № 7. – С. 36.

218. 游江. 视觉模式的嬗变—技术性观式下的艺术接受与表达. *当代美术家*, – 2020. – № 128. – 页. 42–45. = Ю, Цзян. Эволюция визуальных моделей – художественное признание и выражение в технических представлениях / Цзян Ю // *Соврем. художники*. – 2020. – № 128. – С. 42–45.

219. 王若思. 梁嘉贤: 为危险披上诗情画意的袍子. *艺术与设计*. – 2020 – № 9. – 页. 120–123. = Ван, Жосы. Лян Цзясянь: Наденьте поэтическое одеяние для опасности / Жосы Ван // *Искусство и дизайн*. – 2020. – № 9. – С. 120–123.

220. 王俊明. 视觉盛宴 - 无字书现状及发展前景. 新闻研究导刊. – 2017. – № 13. – 页. 248. = Ван, Цзюньмин. Визуальный праздник. Текущая ситуация и перспективы развития книг без слов / Цзюньмин Ван // Путеводитель по журналист. исслед. – 2017. – № 13. – С. 248.

221. 陈汝娟. 笔墨文化元素在国画创作中的运用. 美术教育研究. – 2021. – № 13. – 页. 16–17. = Чэнь, Жуцзюань. Применение кистей и туши культурных элементов в создании традиционной китайской живописи / Жуцзюань Чэнь // Исслед. в обл. художеств. образования. – 2021. – № 13. – С. 16–17.

222. 闰英林. 皮影艺术在数字化媒体艺术中的应用研究 // 青年文学家, 2013 年. – 13 期共. – 页. 62–74. = Инлинь, Жунь. Исследование применения театра теней в цифровых средствах массовой информации / Жунь Инлинь // Молодой писатель. – 2013. – № 13. – С. 62–74.

223. 古, Цицзюнь. Китайская анимация в творчестве братьев Вань / Гу Цицзюнь // Вестн. ВГИК. – 2017. – № 3 (33). – С. 110–121.

224. 古, Цицзюнь. Китайская анимационная школа: истоки самобытности и художественной специфики : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Гу Цицзюнь ; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. – М. : [б. и.], 2017. – 178 с.

225. 孙心乙. 皮影艺术对于民族化二维动画电影创作的启示 // 电影评价, 2012 年. – 10 期共. – 页. 76–82. = Сунь, Синьи. Опыт театра теней в создании двухмерных анимационных фильмов с народными мотивами / Синьи Сунь // Кинокритика. – 2012. – № 10. – С. 76–82.

226. 林怡君. «传统非遗演绎» 与 «当代动画叙述» 的契合浅析. 喜剧世界. – 2023. – № 739. – 页. 59–61. = Линь, Ицзюнь. Анализ соответствия «традиционной интерпретации нематериального культурного наследия» и «современного анимационно-

го повествования» / Ицзюнь Линь // Мир комедии. – 2023. – № 739. – С. 59–61.

227. 徐霁. 水墨和皮影艺术在《桃花源记》中的完美展现. 时代文学. – 2010. – № 187. – 页. 238–239. = Сюй, Цзи. Идеальное отображение живописи тушью и искусства театра теней в «Весне цветения персика» / Цзи Сюй // Время литературы. – 2010. – № 187. – С. 238–239.

228. 刘慧. 中国传统元素在平面设计中的运用研究—以靳埭强设计作品为例. 大观. – 2022. – № 160. – 页. 9–11. = Лю, Хуэй. Исследование применения китайских традиционных элементов в графическом дизайне – на примере дизайнерских работ Цзинь Тайцяна / Хуэй Лю // Дагуань. – 2022. – № 160. – С. 9–11.

229. 行焱. 陕西关中民俗家具的生活习俗文化研究. – 家具与室内装饰. – 2013. – 第 2 期. – 页. 71–73. = Янь, Хан. Культурное исследование народного быта и нравов в области мебели района Гуаньчжун провинции Шэньси / Янь Хан // Мебель и оформление интерьера. – 2013. – № 2. – С. 71–73.

230. 华梅. 中国服装史. – 天津: 天津人民美术出版社, 2003. – 212 页. = Мэй, Хуа. История китайского костюма / Хуа Мэй. – Тяньцзинь : Нар. худож. изд-во Тяньцзиня, 2003. – 212 с.

231. 刘晓刚, 崔玉梅. 基础服装设计. – 上海: 东华大学出版社, 2004. – 295 页. = Лю, Сяоган. Основы моделирования одежды / Сяоган Лю, Юймэй Цуй. – Шанхай : Изд-во ун-та Дунхуа, 2004. – 295 с.

232. 仲怡. Shiatzy Chen: 有《个性》才会被记住. 中国制衣. – 2013. – № 11. – 页. 37–40. = Чжун, И. Shiatzy Chen: Запомнятся только те, у кого есть «личность» / И Чжун // Китай. одежда. – 2013. – № 11. – С. 37–40.

233. 陈珂. 赵卉洲 你的气质 原来可以被阅读. 时尚北京. – 2016. – № 1. – 页. 58–64. = Чень, Кэ. Чжао Хуэйчжоу. Ваш темперамент можно прочитать / Кэ Чень // Мода Пекина. – 2016. – № 1. – С. 58–64.

234. Katzberg, L. M. Cultures of light: contemporary trends in museum exhibition : academisch proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit van Amsterdam / L. M. Katzberg. – Universiteit van Amsterdam, 2009. – 192 p.

235. Mitra, N. J. Shadow Art / N. J. Mitra, M. Pauly // ACM Transactions on Graphics. – 2009. – Vol. 28, Issue 5. – Article 156. – P. 1–7. – <https://doi.org/10.1145/1618452.1618502>.

236. Fred Eerdekens: Copper Works, Aluminium Works, Shadow Paintings, Drawings, Installations : [catalog]. – Samuel Vanhoegaerden Gallery, 2015. – 36 p.

237. Слаук, С. Я. Виды живописи в архитектуре городских пространств (систематизация) / С. Я. Слаук // Архитектура : сб. науч. тр. / редкол.: А. С. Сардаров (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2019. – Вып. 12. – С. 162–169.

238. Morrissey, S. In pursuit of freedom / S. Morrissey // Profile Magazine. – 2002. – June. – P. 34–36.

239. Macmichael, K. A. Memory and Death: an Analysis of Christian Boltanski's Art : a thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of of Doctor Of Philosophy / K. A. Macmichael. – University of Birmingham, 2020. – 307 p.

240. Antoni, J. Mona Hatoum / J. Antoni // BOMB. – 1998. – № 63. – P. 56–58.

241. Becker, C. Daan Roosegaarde / C. Becker, N. Daswani, F. Nanjo. – London : Phaidon Press, 2019. – 160 p.

242. Sipos, R. Tracing the History of DIY and Maker Culture in Germany's Open Workshops / R. Sipos, K. Franzl // Digital Culture & Society. – 2020. – Vol. 6, № 1 – P. 109–120.

Список публикаций автора

Статьи в научных рецензируемых журналах

1–А. Ло, Чаопэн. Особенности развития европейского театра теней: восточное влияние и художественное своеобразие / Чаопэн Ло // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2020. – № 4. – С. 41–45.

2–А. Ло, Чаопэн. Традиционный китайский театр теней: художественные особенности и основные средства выразительности / Чаопэн Ло // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2021. – № 1 (39). – С. 112–119.

3–А. Ло, Чаапэн. Традыцыйны кітайскі тэатр ценяў: гісторыя развіцця і рэгіянальныя асаблівасці / Чаапэн Ло // Роднае слова. – 2021. – № 4. – С. 89–93.

Статьи в научных зарубежных изданиях

4–А. Ло, Чаопэн. Особенности колорита традиционного китайского театра теней / Чаопэн Ло // Молодежь в современном обществе: к социальному единству, культуре и миру, Ставрополь, 18–21 апр. 2018 г. : материалы междунар. форума / Моск. пед. гос. ун-т, Ставропол. фил. МПГУ ; отв. ред. И. В. Зайцева. – Ставрополь, 2018. – Ч. 1. – С. 280–282.

5–А. Ло, Чаопэн. Художественные особенности и выразительные приемы театра теней округа Вэйнань провинции Шэньси / Чаопэн Ло // Молодежь в современном обществе: к социальному единству, культуре и миру, Ставрополь, 16–19 апр. 2019 г. : материалы междунар. форума / Моск. пед. гос. ун-т, Ставропол. фил. МПГУ ; отв. ред. И. В. Зайцева. – Ставрополь, 2019. – Ч. 1. – С. 289–297.

6–А. Ло, Чаопэн. Анализ изображений персонажей в народном китайском искусстве театра теней / Чаопэн Ло // Вестн. Чуваш. гос. ин-та культуры и искусств. – 2020. – № 15. – С. 173–178.

7–А. Ло, Чаопэн. Театр теней и современное искусство: актуальные художественные практики конца XX – начала XXI века / Чаопэн Ло // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки : сб. ст. по материалам LV Междунар. науч.-практ. конф. / ред. кол. : Е. В. Грудева [и др.]. – Новосибирск, 2022. – № 2 (47). – С. 16–20.

8–А. Ло, Чаопэн. Европейский театр теней второй половины XX – начала XXI веков: художественное своеобразие и основные представители / Чаопэн Ло // Лучшая исследовательская статья 2022 : сб. ст. Междунар. науч.-исслед. конкурса, Петрозаводск, 10 мая 2022 г. / под общ. ред. И. И. Ивановской. – Петрозаводск, 2022. – С. 153–161.

Статьи в научных сборниках

9–А. Ло, Чаопэн. Традиционный китайский театр теней: современное состояние и сохранение культурного наследия / Чаопэн Ло // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. пр. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал. : В. Р. Языковіч [і інш.]. – Мінск, 2018. – [Вып. 12]. – С. 33–35.

10–А. Ло, Чаопэн. Особенности взаимодействия традиционного театра теней и китайского анимационного кино / Чаопэн Ло // Картина мира через призму китайской и белорусской культур : сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 14 дек. 2018 г. / редкол. : М. В. Мишкевич [и др.]. – Минск, 2019. – С. 154–158.

11–А. Ло, Чаопэн. Художественные особенности кукол теневого театра уезда Хуасянь / Чаопэн Ло // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. пр. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал. : В. Р. Языковіч [і інш.]. – Мінск, 2019. – С. 70–71.

12–А. Ло, Чаопэн. Чуаньбэйский театр теней: исторический экскурс, характерные черты, межкультурные взаимодействия /

Чаопэн Ло // Национальные культуры в межкультурной коммуникации (Новая парадигма охраны культурного и природного наследия) : сб. науч. ст. IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 11–12 апр. 2019 г. / редкол. : Т. С. Супранкова [и др.]. – Минск, 2019. – С. 356–363.

13–А. Ло, Чаопэн. Краткий анализ эстетических особенностей театра теней / Чаопэн Ло // Картина мира через призму китайской и белорусской культур : сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 6 дек. 2019 г. / ред. кол. : М. В. Мишкевич [и др.]. – Минск, 2020. – С. 102–105.

14–А. Ло, Чаопэн. Образы интерьера в искусстве театра теней / Чаопэн Ло // Образование. Наука. Культура : сб. науч. ст. Междунар. науч. форума, Гжель, 20 нояб. 2019 г. / Гжел. гос. ун-т. ; отв. ред. Н. В. Осипова. – Гжель, 2020. – Ч. 1. – С. 169–171.

15–А. Ло Чаопэн. Введение в формирование европейского теневого театра / Чаопэн Ло // Концепция общества знаний в современной науке : сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф., Ижевск, 2 авг. 2023 г. / ред. И. В. Безродова. – Ижевск, 2023. – С. 148–152.

Материалы научных конференций

16–А. Ло, Чаопэн. Особенности взаимодействия традиционного китайского театра теней и цифровых технологий / Чаопэн Ло // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика : материалы IV междунар. науч.-практ. конф., Минск, 27 окт. 2017 г. / Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка [и др.] ; редкол. : И. И. Рыжикова [и др.]. – Минск, 2017. – С. 332–335.

17–А. Ло, Чаопэн. Влияние изобразительных средств традиционного театра теней на современный дизайн Китая / Чаопэн Ло // Молодежь в науке и творчестве : материалы Междунар. науч. форума обучающихся, Гжель, 25 апр. 2018 г. / Гжел. гос. ун-т ; редкол. : Б. В. Илькевич [и др.]. – Гжель, 2018. – С. 109–110.

18–А. Ло, Чаопэн. Сценическая специфика традиционного китайского театра теней / Чаопэн Ло // Научные стремления – 2018 : сб. материалов Междунар. науч.-практ. молодеж. конф. в

рамках Междунар. науч.-практ. инновац. форума «INMAX'18», Минск, 4–5 дек. 2018 г. : в 2 ч. / Центр молодеж. инноваций, Мин. город. технопарк. – Минск, 2018. – Ч. 1. – С. 13–15.

19–А. Ло, Чаопэн. Влияние традиционного театра теней на современный дизайн одежды Китая / Чаопэн Ло // Молодежь в науке и творчестве : материалы Междунар. науч. форума обучающихся, Гжель, 3 апр. 2019 г. / Гжел. гос. ун-т ; редкол. : Н. В. Осипова [и др.]. – Гжель, 2019. – С. 160–161.

20–А. Ло, Чаопэн. Особенности влияния традиционного театра теней на современную китайскую книжную иллюстрацию / Чаопэн Ло // Молодежь в науке и творчестве : материалы Междунар. науч. форума обучающихся, Гжель, 8 апр. 2020 г. : сб. науч. ст. : в 6 ч. / Гжел. гос. ун-т ; отв. ред. Н. В. Осипова. – Гжель, 2020. – Ч. 2 : Международная научно-практическая конференция «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн: традиции и современность». – С. 99–100.

21–А. Ло, Чаопэн. Shadow art как художественное явление второй половины XX – начала XXI в. / Чаопэн Ло // Барышевские чтения : материалы II Междунар. науч. конф. Белорус. гос. ун-та культуры и искусств, Минск, 28 апр. 2022 г. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол. : Е. Е. Корсакова [и др.]. – Минск, 2023. – С. 117–123.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А. Китайский театр теней



Рисунок 1 – Сцена из спектакля китайского театра теней



Рисунок 2 – Кукла китайского театра теней



Рисунок 3 – Головы китайских теневых кукол.
Экспонат музея Востока, Лиссабон, Португалия



Рисунок 4 – Мужской персонаж
китайского театра теней – *шэн*



Рисунок 5 – Женский персонаж
китайского театра теней – *дань*



Рисунок 6 – Отрицательный герой
китайского театра теней – *цзин*



Рисунок 7 – Раскрашенное лицо (злодей) персонаж
китайского театра теней – хуа-лянь



Рисунок 8 – Дракон китайского театра теней



Рисунок 9 – Искусство резьбы китайского театра теней



Рисунок 10 – Окрашивание кукол китайского театра теней



Рисунок 11 – Способы управления куклами китайского театра теней



Рисунок 12 – Представление китайского театра теней



Рисунок 13 – Представление китайского театра теней



Рисунок 14 – Исполнители китайского театра теней:
кукловод и оркестр



Рисунок 15 – Кукловод китайского театра теней

Приложение Б. История развития театра теней Китая



Рисунок 1 – Фрагмент панорамы «По реке в день поминовения усопших» Чжан Цзэдуань (XII в., династия Северная Сун) с изображением китайского театра теней.
Шелк, свиток



Рисунок 2 – Региональные разновидности театра теней:

Северное направление китайского театра теней	Южное направление китайского театра теней
1. Чэнъяньский театр теней провинции Хэбэй 2. Таншаньский театры теней провинции Хэбэй 3. Пекинский театр теней 4. Лошаньский театр теней провинции Хэнань 5. Вэйнаньский театр теней провинции Шэньси 6. Лундунский театр теней провинции Ганьсу 7. Театр теней даоцин провинции Ганьсу 8. Фучжоуский театр теней провинции Ляонин 9. Театр теней Сяои провинции Шаньси 10. Театр теней Чанфэн провинции Шаньси 11. Тайшаньский театр теней провинции Шаньду	12. Театр теней Ванчэн провинции Хунань 13. Цзяшаньский театр теней провинции Хунань 14. Хэншаньский театр теней провинции Хунань 15. Сянтанский театр теней провинции Хунань 16. Чуаньбэйский театр теней провинции Сычуань 17. Чэндуский театры теней провинции Сычуань 18. Мянъянский театр теней провинции Хубэй 19. Театр теней Цзяньхайской равнины провинции Хубэй 20. Пинсянский театр теней провинции Цзянси 21. Театр теней Хайнина провинции Чжэцзян

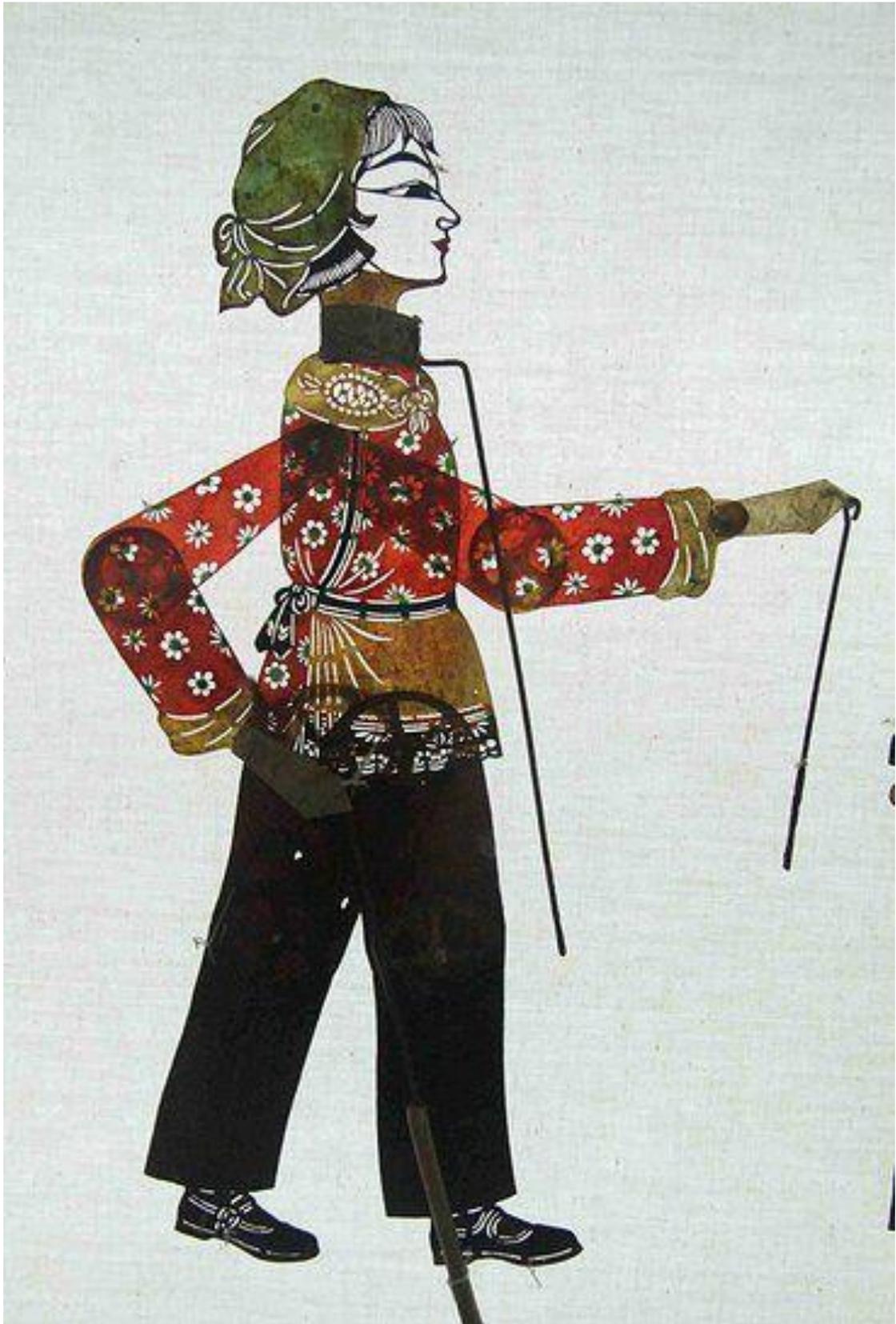


Рисунок 3 – Персонаж китайского театра теней (1940-е гг.)

**Приложение В.
Театр теней Западной Европы**



Рисунок 1 – Рисунок «Волшебный фонарь» Пол Сэндби (1763).
Бумага. 37×53,6 см. Британский музей, Лондон

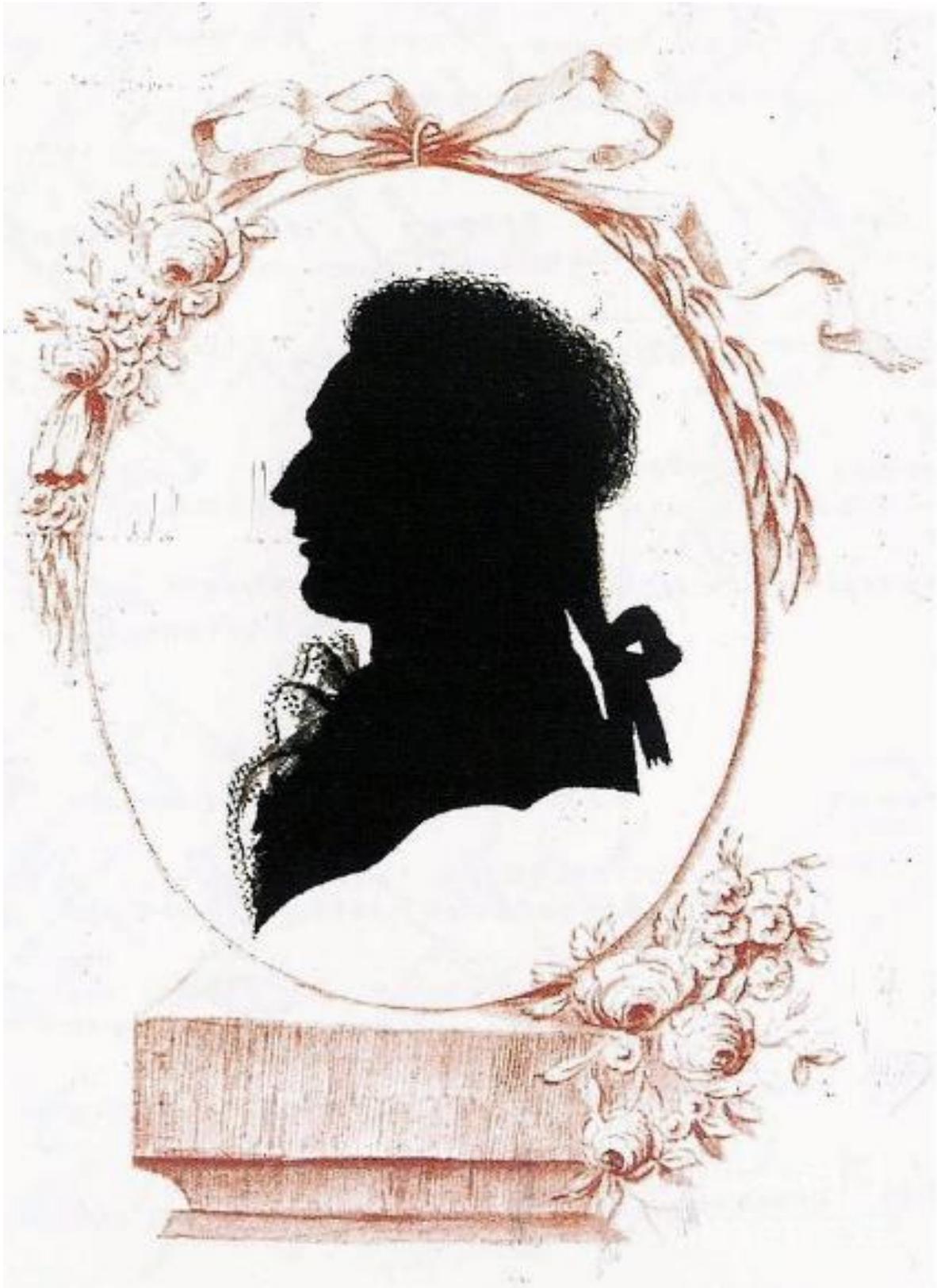
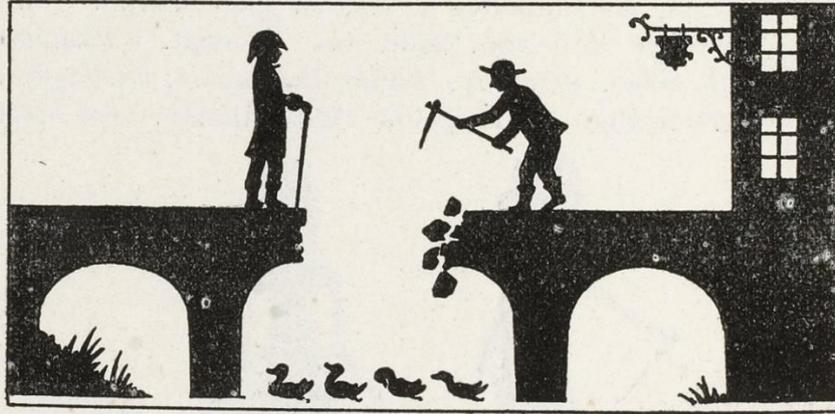


Рисунок 2 – Силуэт Фердинанда Эрнста фон Вальдштейна. Ок. 1800 г.

248. — Dix silhouettes en métal, pour ombres dites chinoises, prototypes de celles représentées à la création du



Théâtre Séraphin : *Le Pont cassé, l'Ane récalcitrant, etc.* XVIII^e siècle.

Рисунок 3 – Силуэты театра Серафина.
Иллюстрация из «Куклы, марионетки, силуэты,
в основном из театра Серафина». До 1785 г.



Рисунок 4 – Показ теневого спектакля «Эпопея Каран д'Аш»
художника Анри Ривьера в кабаре «Черный кот».
Художник Поль Мерварт. 1886 г.
Бумага, перо, чернила. Музей Карнавале, Париж



Рисунок 5 – Куклы театра теней парижского кабаре «Черный кот» (1880 гг.). Силуэтный рисунок

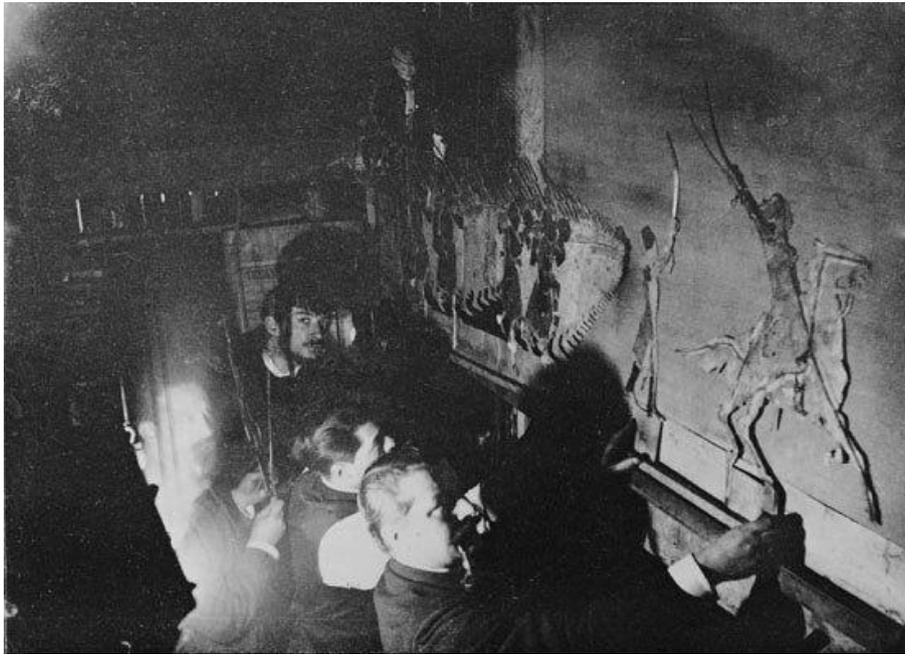


Рисунок 6 – Анри Ривьер. Кабаре «Черный кот»: рабочие сцены передвигают цинковые фигурки за ширмой в пьесе «Эпопея Каран д'Ашы», ок. 1887–1894. Желатиновый серебряный оттиск, $3 \frac{1}{2} \times 4 \frac{3}{4}$ дюйма (9×12 см). Музей Орсе, Париж



Рисунок 7 – Кадр из анимационного фильма «Золушка» (1922), режиссер-постановщик Лотта Рейнигер



Рисунок 8 – Кадр из анимационного фильма «Приключения Принца Ахмеда» (1926), режиссер-постановщик Лотта Рейнигер

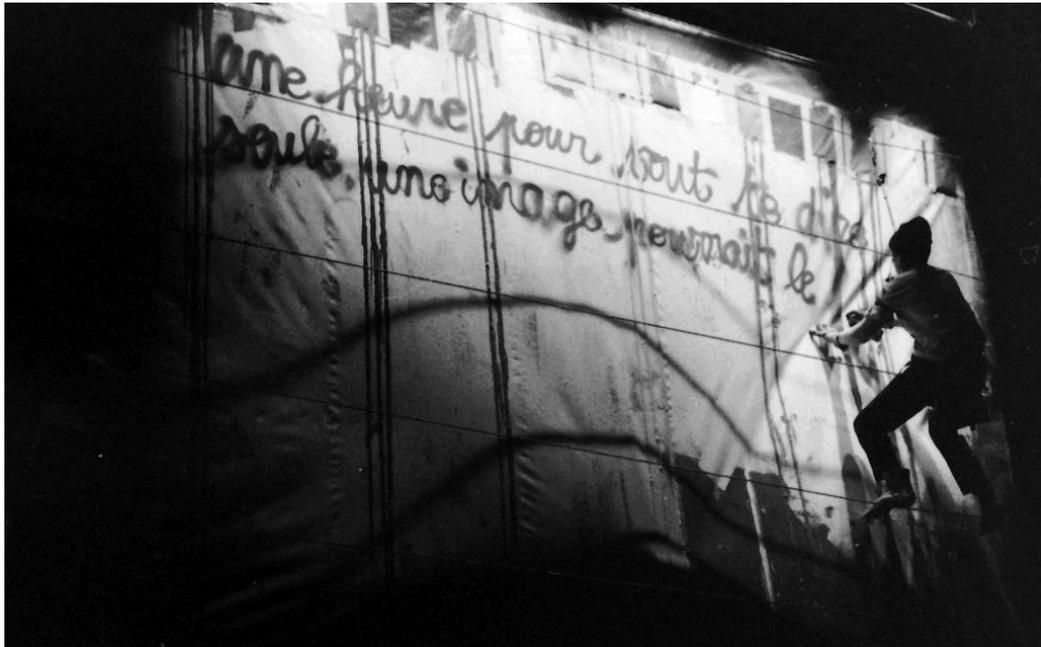


Рисунок 9 – Сцена из спектакля «Трагическая судьба стеклянного героя» (1987) «Театра Амурса и Августина»



Рисунок 10 – Сцена из спектакля «Одиссея» (1983) «Театра Игры Жизни»

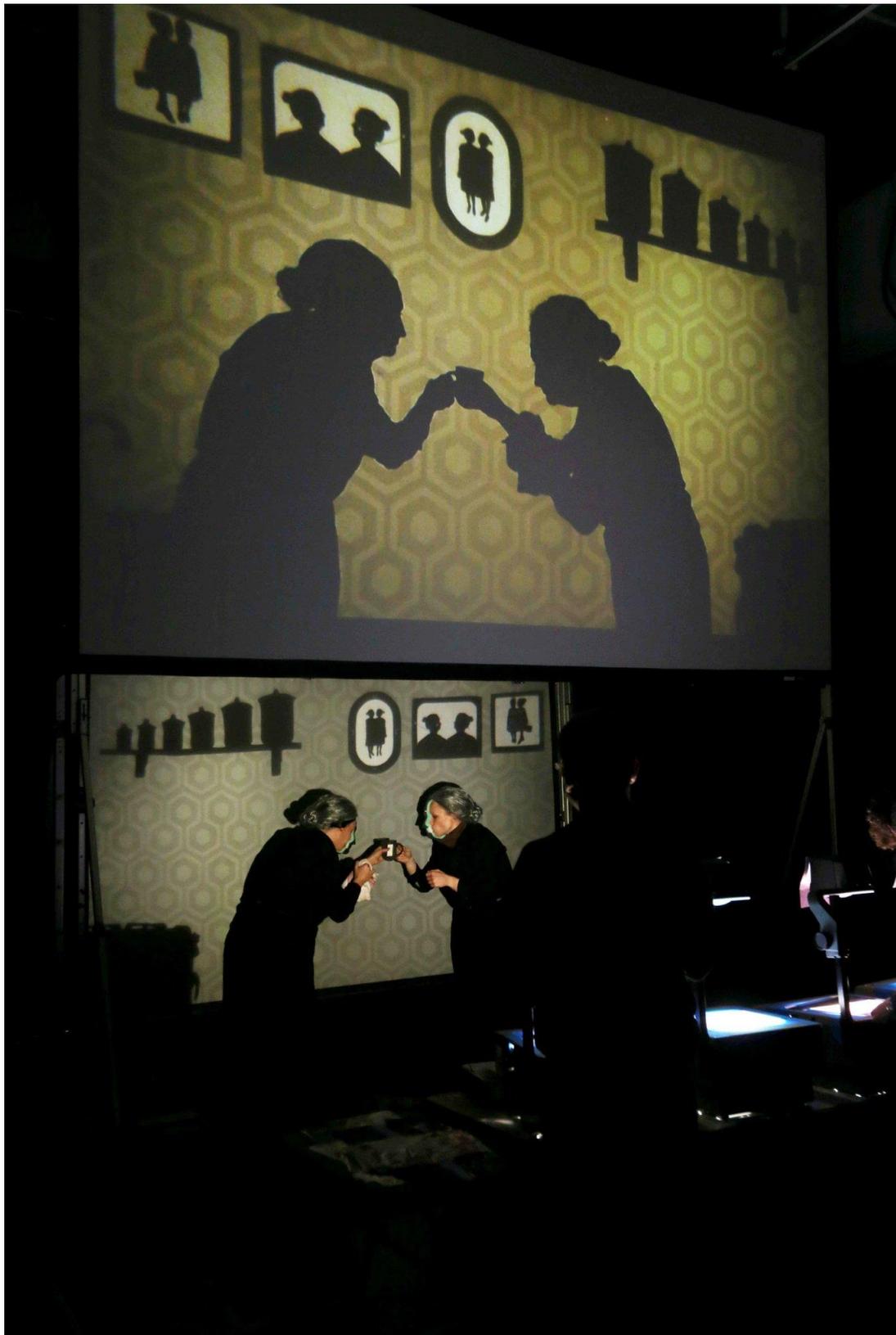


Рисунок 11 – Сцена из спектакля «Ада/Ава» театра теней «Ручной кинотеатр» (2013), режиссер-постановщик Дрю Дир

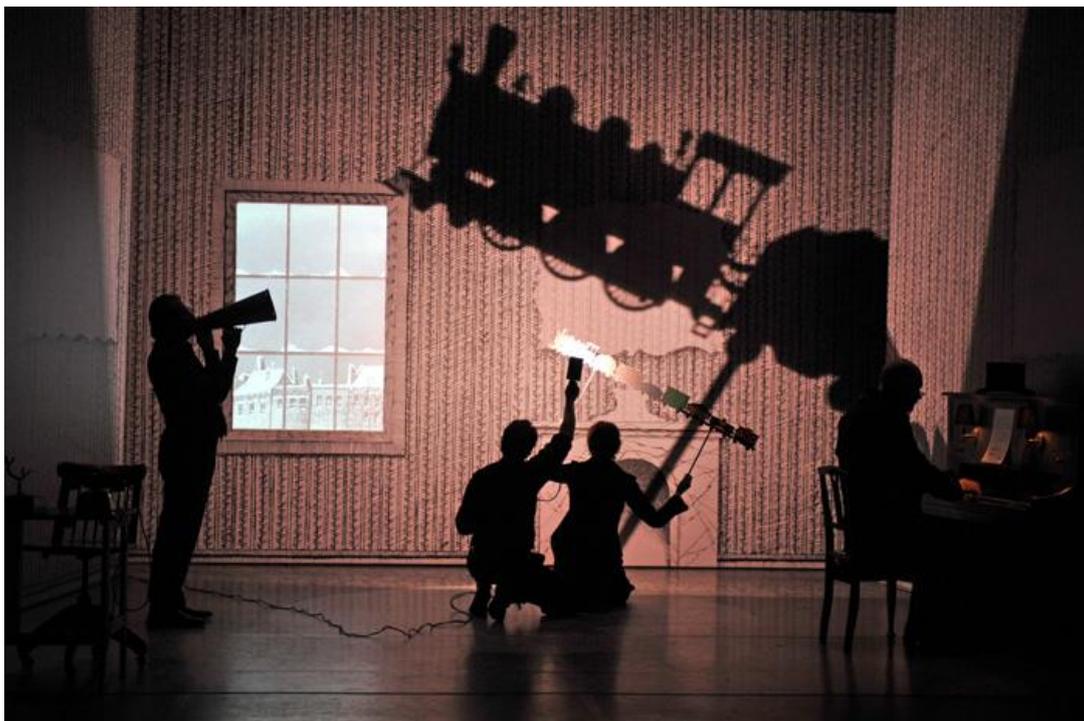


Рисунок 12 – Сцена из спектакля «Бюро Историй» (2009)
«Театра дю Тийоль»



Рисунок 13 – Сцена из спектакля «Кораблекрушение»
(2016) театра теней «Контровой свет», художники силуэтов
Кора Де Марио, Альберто Джуэне, Дженаро Мелендрес Час

**Приложение Г.
Национальный театр теней в современном
искусстве, графическом дизайне, дизайне одежды
и интерьера Китая**



Рисунок 1 – «Король обезьян» (1963),
художник Гуань Лян



Рисунок 2 – «Сунь Укун сражается с Эрлан-шеном» (1975),
художник Гао Ма Дэ



Рисунок 3 – «Персонажи Пекинской оперы» (1991),
художник Пан Юй



Рисунок 4 – «Бродячий цирк» (1953), художник Е Цяньюй



Рисунок 5 – «Прогулка» (2014), художник Сунь Юнмэн

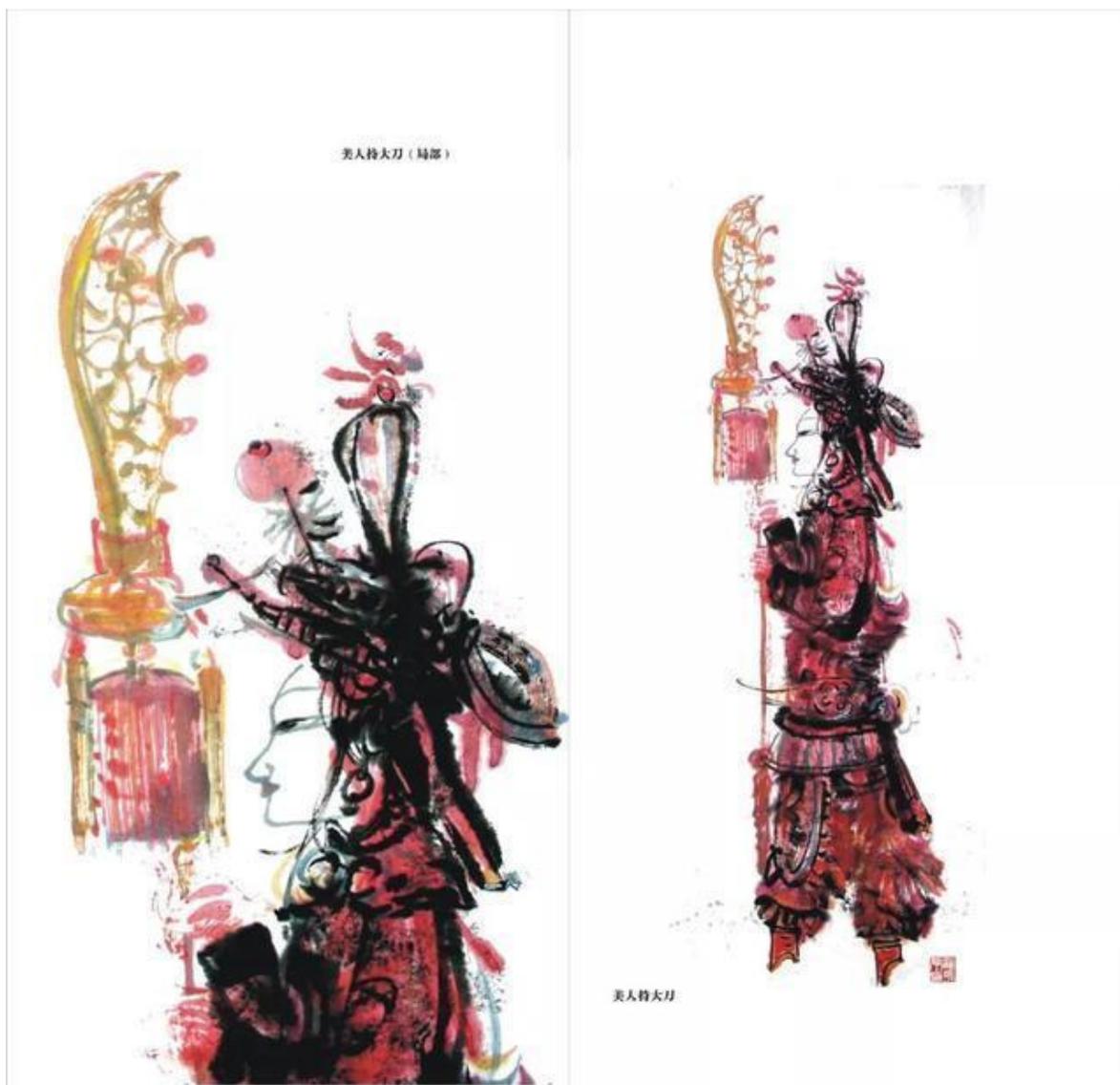
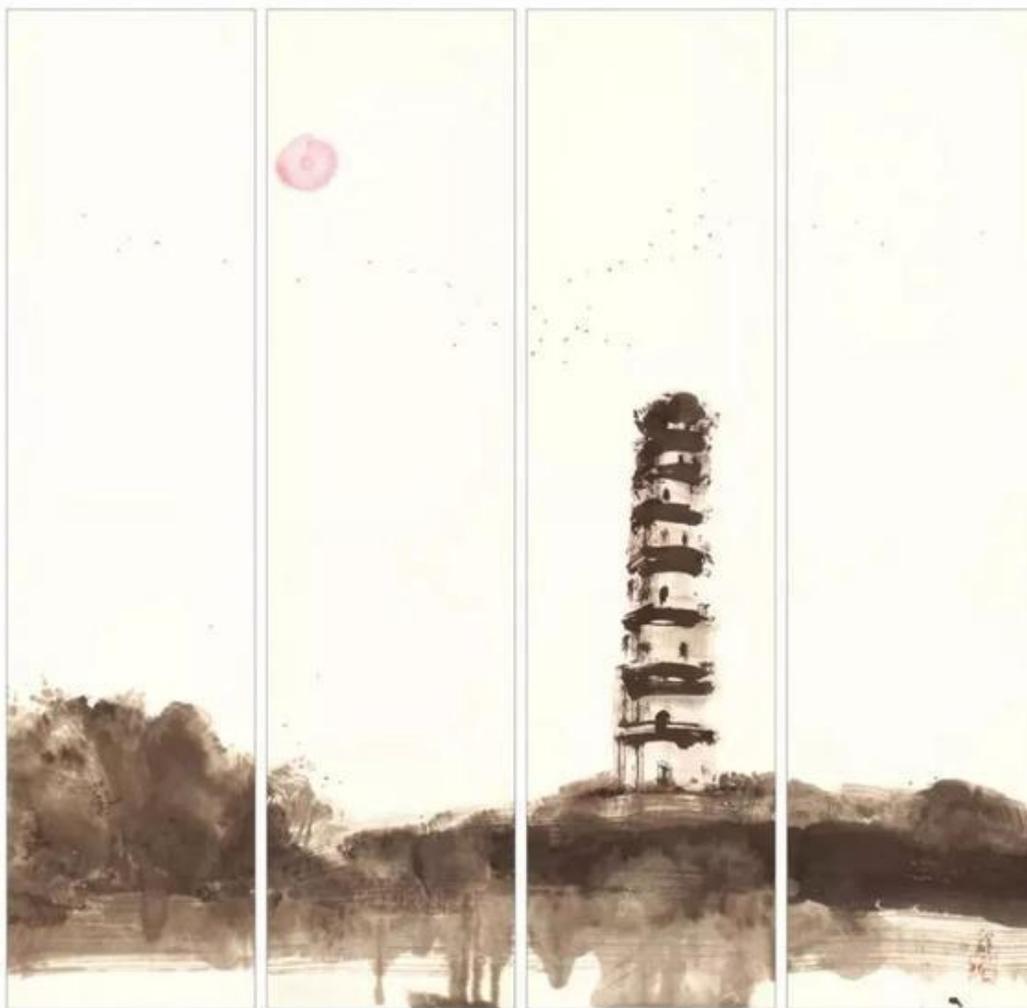


Рисунок 6 – «Красавица с алебардой» (2009),
художник Сунь Юнмэн



廣府影子（四屏）赤崗塔
350mm × 1380mm × 4

Рисунок 7 – «Пагода Чиган в Кантоне» (2016),
художник Сунь Юнмэн

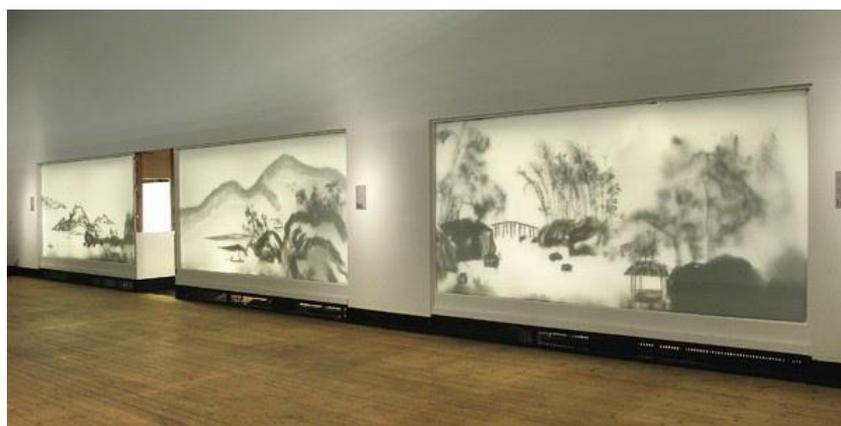


Рисунок 8 – Вид спереди, вид сзади и схема инсталляции «Предыстория 1» (2004), художник Сюй Бин



Рисунок 9 – Коллаж «Сельдь живет тысячи лет, теперь она меняется» из серии «Дело о сельдке» (2015), художник-постановщик У Цзяньань



Рисунок 10 – Объект из серии «Тень клинка – простые лица»
(первая часть экспозиции «Бесконечность разума,
непредсказуемый лабиринта», 2018),
художник-постановщик У Цзяньань



Рисунок 11 – Иллюстрация к книге «Лян Шанбо и Чжу Интай» (2018), художник-постановщик Ю Хунчэн



Рисунок 12 – Иллюстрации в книге «Засада с десяти сторон» (2018), художник-постановщик Ю Хунчэн



Рисунок 13 – Кадр из анимационного фильма
«Монах Цвигун ловит сверчка» (1959),
режиссер-постановщик Шэнь Цзுவэй



Рисунок 14 – Кадр из анимационного фильма
«Чжан Фэй судит арбуз» (1980),
режиссер-постановщик Тан Иичу



Рисунок 15 – Кадр из анимационного фильма
«Чжу Бацзэ ест арбуз» (1958),
режиссеры-постановщики Вань Лаймин и Вань Гучань



Рисунок 16 – Кадр из анимационного фильма
«Ребенок-женьшень» (1962),
режиссер-постановщик Ху Цзиньцин



Рисунок 17 – Кадр из анимационного фильма
«Король обезьян» (2015),
режиссер-постановщик Тянь Сяопэн



Рисунок 18 – Кадр из анимационного фильма
«Купон на зерно» (2011),
художники-постановщики Чэнь Си и Ань Сюй



Рисунок 19 – Кадр из анимационного фильма
«Страна цветения персика» (2006),
художник-постановщик Чен Мин



Рисунок 20 – Кадр из анимационного фильма
«Сунь Укун трижды прогоняет Демона белой кости» (2019)
производства «Flying Bird Animation Studio»



Рисунок 21 – Дизайн упаковки для косметики бренда «Beautiful Assets», разработанная потомственным мастером театра теней Ван Тяньвэнь (2020)



Рисунок 22 – Чайный фарфоровый сервиз керамической фабрики округа Луошань (2019)



Рисунок 23 – Интерьер холла
«Shadow Art Performance Hotel», Пекин



Рисунок 24 – Резная ширма в стиле театра теней,
украшенная цветами лотоса и пионов



Рисунок 25 – Коллекция одежды сезона весна/лето
модного дома «Шиацизы Чен» (2011)



Рисунок 26 – Коллекция одежды «ACROSS» (2021)
дизайнера Чжао Хуэйчжоу

Приложение Д.
Shadow art в западноевропейском искусстве

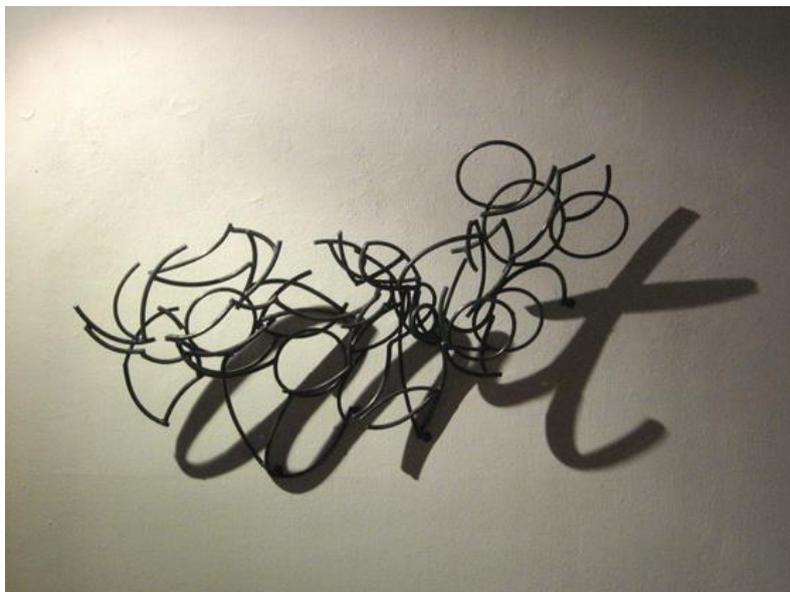


Рисунок 1 – «Искусство» (1991), скульптор Ларри Каган



Рисунок 2 – Светотеневая инсталляция «Грязный белый мусор (с чайками)» (1998), художники Тим Нобл и Сью Вебстер

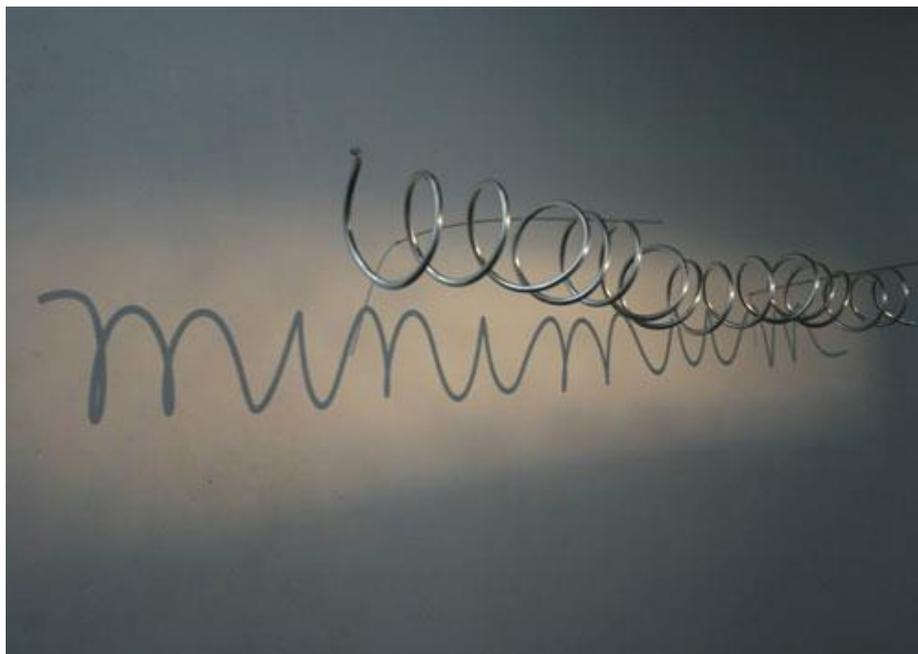


Рисунок 3 – Светотеневая инсталляция «Минимум» (2004),
художник Фред Эрдекенс

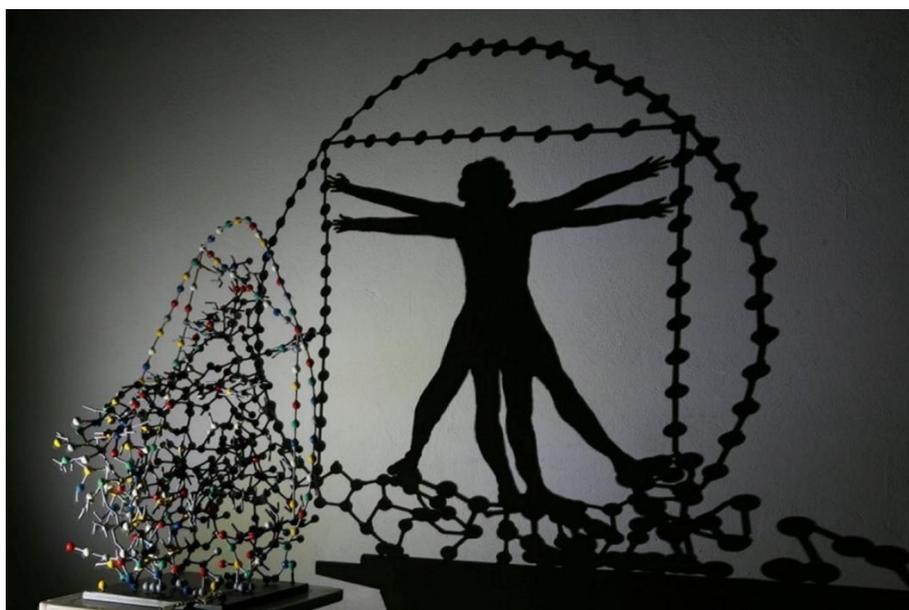


Рисунок 4 – «Витрувианский человек» (2013),
художник Teodosio Sectio Aurea. Пазл-головоломка ДНК
из 350 металлических шариков, соединенных таким образом,
что тень на стене воспроизводит изображение Витрувианского
человека размером 80×80 см



Рисунок 5 – Двухмерная скульптура «Венера» (2016),
скульптор и художник Дэвид Бегби



Рисунок 6 – Граффити «Ночмаль (день и ночь)» (2008),
художник Фабрицио Корнели

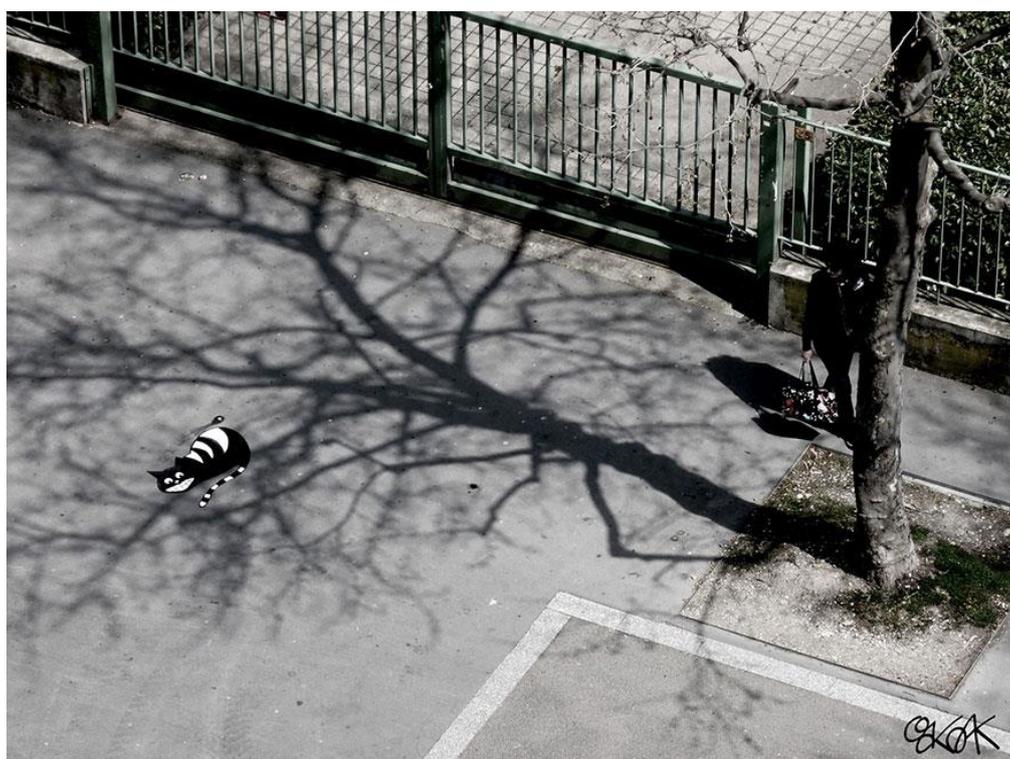


Рисунок 7 – Граффити «Алиса в Стране чудес» (2010),
художник OakOak



Рисунок 8 – Граффити «Звездный сеятель» (2008),
художник Morfai

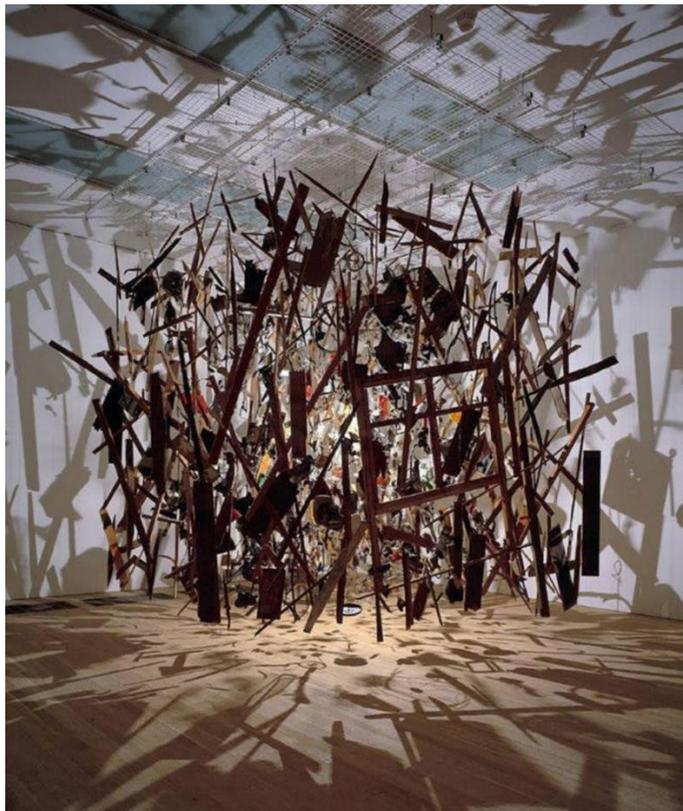


Рисунок 9 – Инсталляция «Холодная темная материя:
Взгляд на взрыв» (1991), художник Корнелия Паркер



Рисунок 10 – Инсталляция «Китайские сказки» (2009),
художник Ральф Кистлер

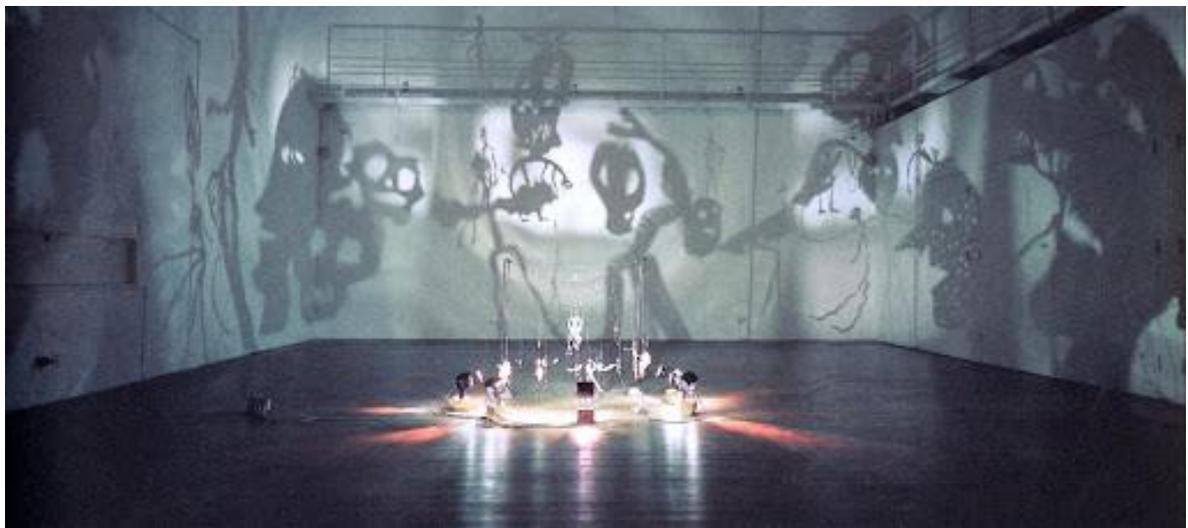


Рисунок 11 – Инсталляция «Театр теней» (1985),
художник Кристиан Болтанский

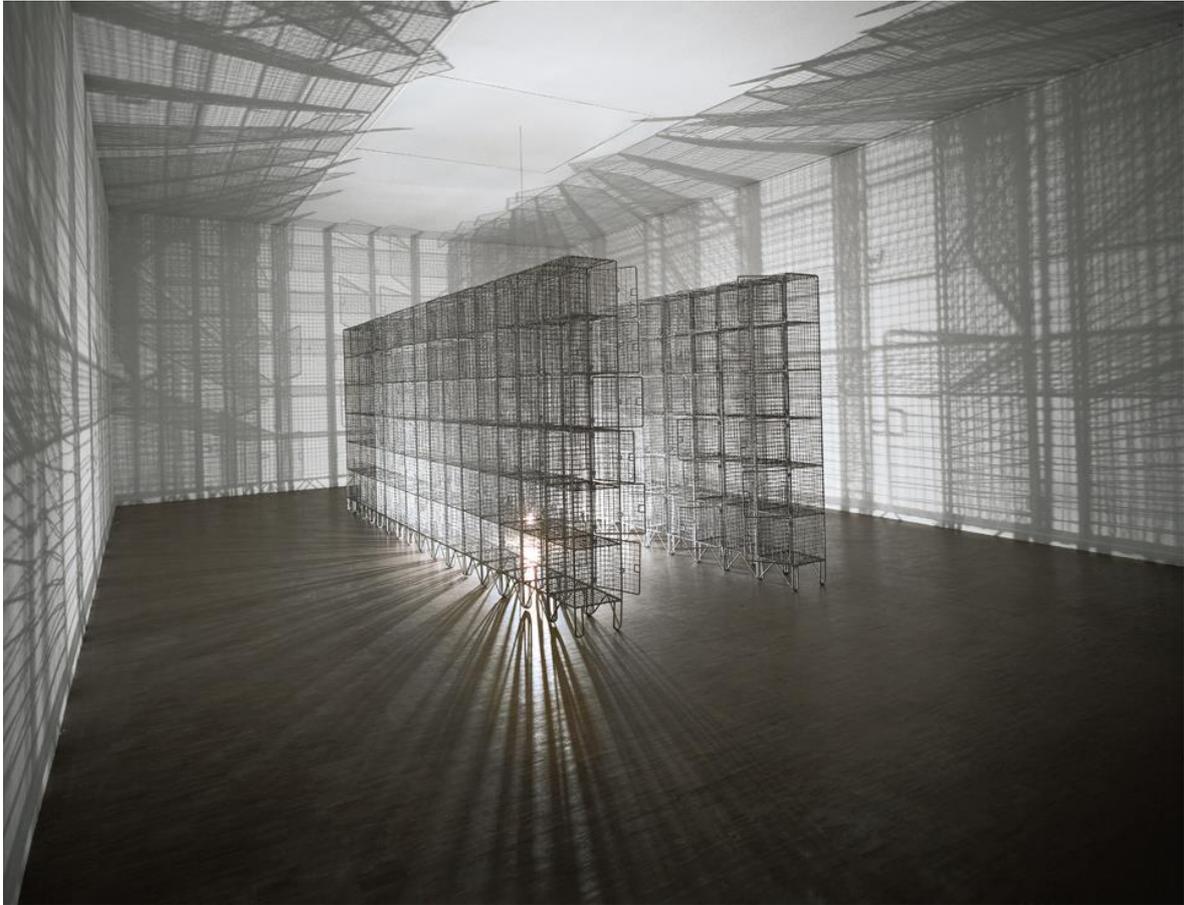


Рисунок 12 – Инсталляция «Мягкий приговор» (1992),
художник Мона Хатум



Рисунок 13 – Инсталляция «Игра теней» (2002) в технике ассамбляжа, художник Ганс-Питер Фельдман

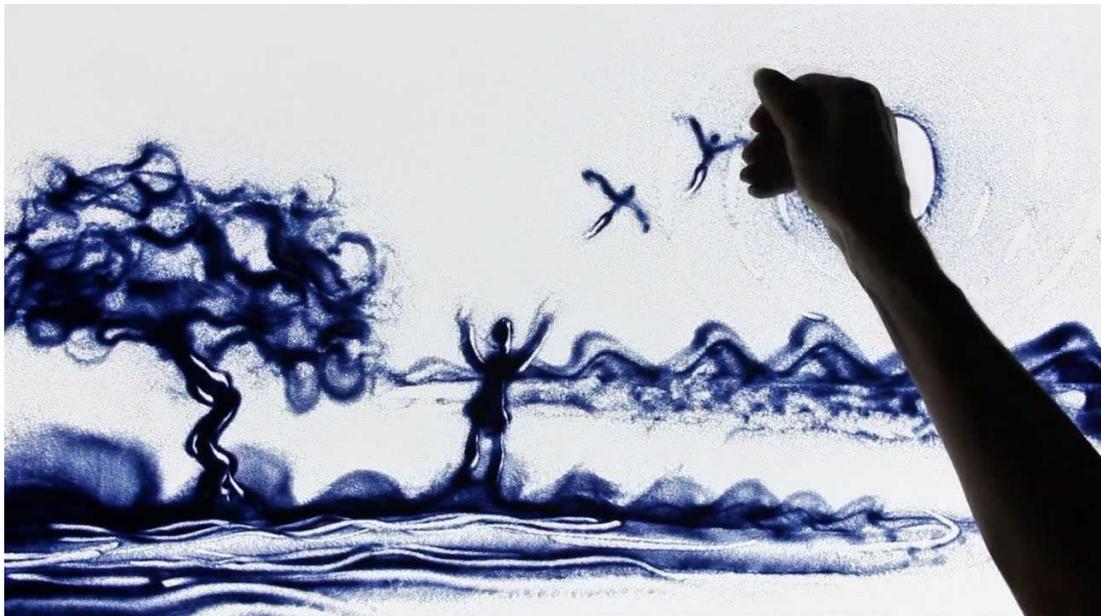


Рисунок 14 – Кадр из клипа в поддержку сохранения средиземноморских водно-болотных угодий (2017), художник Дэвид Мириам



Рисунок 15 – «Относительность. Мерлин» (2008) –
теневые изображения, появляющиеся на одной панели
в зависимости от изменения освещения.
Студия дизайна «Drzach & Suchy», Цюрих



Рисунок 16 – Интерактивная инсталляция «Монстры теней»
(2004), художники Филипп Уортингтон и Крис Милк



Рисунок 17 – Поп-ап книга «Ночные создания: поиски теней» (2016), художник-иллюстратор Хелен Фрил



Рисунок 18 – Теневые картинки (2017)
художника Винсента Баля

Научное издание

Ло Чаопэн

**ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРА ТЕНЕЙ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ
КИТАЯ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ**

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

Подписано в печать 13.08.2024. Формат 60×84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Цифровая печать.
Усл. печ. л. 13,14. Уч.-изд. л. 8,50.
Тираж 50 экз. Заказ 868.

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.