

«бесконечные» телеповествования.

Серийная организация телеповествования по принципу «продолжение следует», когда каждая серия содержит в себе завязку следующей интриги (телевизионный сериал) или потенциал обновления сюжетных перипетий в новых обстоятельствах (телевизионная серия) заставляет зрителя желать встречи с любимыми героями снова и снова. Возникает привыкание, «телезависимость». В этой ситуации зрительское восприятие требует постоянного насыщения, бесконечных сюжетных обновлений, зачастую, безотносительно к качеству телевизионного зрелища. Серийный способ повествования выходит далеко за рамки ТВ, схожим образом формируя «произведения с продолжением» в других видах искусств, которым свойственна нарративность. Однако именно телевидение стало той почвой, на которой серийные повествования получили наиболее широкое распространение.

Таким образом, серийность функционирует на всех уровнях иерархической структуры телевидения, что позволяет выделить ее в качестве основополагающего принципа ТВ. Особое значение принцип серийности обретает в современных технологических условиях, существенно трансформировавших традиционные телевизионные характеристики. В этой ситуации принцип серийности не только сохраняет свои позиции, но и выступает в качестве характеристики всей медийной среды.

1. Вартанова, Е. Л. Медиаэкономика зарубежных стран : учеб. пособие для вузов / Е. Л. Вартанова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://evartist.narod.ru/text11/49.htm>. – Дата доступа : 14.11.2016.

2. Демин, В. П. Достижения и надежды / В. П. Демин // Многосерийный телефильм : истоки, практика, перспективы: сборник статей / Ин-т истории искусств; сост. Г. Михайлова. – М., 1976. – С. 5–21.

3. Емелин, В. А. Информационные технологии в контексте постмодернистской философии : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / В. А. Емелин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://emeline.narod.ru/abstract.htm>. – Дата доступа : 03.12.2016.

4. Кроузер, А. Телевидение и торжество культуры / А. Кроузер, Д. Кук [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kassandriion.narod.ru/commentary/11/12tv.htm>. – Дата доступа : 24.11.2016.

5. Нечай, О. Ф. Телевидение как художественная система / О. Ф. Нечай. – Минск : Наука и техника, 1981. – 256 с.

6. Розовская, М. «Неродиська» – наше все / М. Розовская // Искусство кино. – 2007. – № 7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kinoart.ru/archive/2007/04/n4-article22>. – Дата доступа : 03.12.2016.

РЕФОРМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЯ В СЕРЕДИНЕ XX СТ.: ГОСУДАРСТВЕННЫЕ И ЧАСТНЫЕ ТЕАТРЫ

Ли Цзюньпу

*аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

Аннотация. На примере деятельности государственных и частных театров автором статьи выявлены особенности реформы театрального искусства Китая в середине XX в.

Summary. Features of the reform of the theatrical art of China in the middle of 20th century on the example of the activity of state and private theaters have been revealed by the author of the article.

История китайского театра с момента его рождения и на протяжении развития в течение тысячелетия в основном создавалась частными труппами. Даже если рассматривать государственные организации «цзяофан», существовавшие до середины эпохи Сун (примерно 756 г.), для придворного обучения артистов в качестве предшественников драматических коллективов на государственном попечительстве, то начиная с упадка школ «цзяофан» во второй половине царствования династии Сун (756-800 гг.) в Китае более не существовало государственных драматических коллективов в данном смысле [5]. Повторное возникновение правительственных коллективов происходит в форме художественных агитбригад и кружков самодеятельности при армии примерно во время освободительной войны с Японией (7 июля 1937 год – 15 августа 1945 года).

Середина XX века для театрального искусства Китая началась с качественных изменений, направленных, прежде всего, на реформацию театрального дела. Народное правительство КНР в мае 1950 года начало работу по реформированию театра, отталкиваясь от принципов «реформы драмы, реформы персонажей, реформы системы» которые сопровождалась пропагандой патриотизма, справедливости, трудолюбия, сопротивлением агрессии и угнетению [4]. Первыми городами, с которых началось реформирование театров, выступили Пекин и Шанхай: 5 марта 1951 года временно исполняющий обязанности отдела по реформе театра городского управления культуры в Шанхае, известный артист пекинской оперы, Чжоу Синьфан, организовал государственный экспериментальный коллектив Пекинской оперы при исследовательском театральном институте «Хуадун», где впоследствии занял пост директора [1]. В это же время 20 ноября 1951 года бывшая «республиканская труппа» была преобразована в народный драматический коллектив Пекинской оперы города Шанхай и приобрела статус государственного управления. В марте 1955 года произошло его слияние с экспериментальной театральной труппой «Хуадун», в результате чего был создан Шанхайский театр Пекинской оперы [3]. За этим последовало создание Нового народного коллектива пекинской оперы и других государственных коллективов путем слияния частных трупп.

Первым же представлением «нового формата» принято считать пекинскую оперу на исторический сюжет «Юн Лошань», поставленную в 1950 году Вэн Хонгом, с которой выступил в 1951 году экспериментальный коллектив «Новый Китай». В главных ролях принимали участие известные артисты Ли Шаочунь и Юань Шихай. В соответствии с требованием реформ, содержание китайских драм также претерпело изменение, были созданы такие произведения, как революционная драма «Паралич невозможен» (1950 г.), сатирическая драма «Симуляция» (1951 г.), реалистичная военная драма «Однажды ночью» (1951 г.), героическая драма «Это поле битвы» (1951 г.), новая революционная драма «Друзья с врагом» (1951 г.) и другие драматические произведения, основная идея которых была направлена на воспитание стойкости характера китайского народа.

После утверждения Директивы Правительства Административного совета об усилиях по реформированию драмы и появления первого государственного театра в Пекине (1954 г.), процесс реформирования театра охватил все провинции КНР. В массовом порядке кружки и бригады реорганизовывались в местные

государственные драматические коллективы, помимо передачи в ведение местных культурно-просветительских компетентных органов театральных коллективов, преобразованных из различных военных бригад и кружков, одновременно во всех городах провинциального подчинения на базе прежних драматических коллективов и театров «с хорошими условиями, в соответствии с принципами индустриализации, при помощи методов государственного управления, смешанного государственно-частного управления, государственно-частного субсидирования» были созданы местные образцовые драматические коллективы и театры, которые выступали в качестве «опорных пунктов» для продвижения реформирования местного театра» [2].

Что касается более чем тысячи театральных коллективов и сотни тысяч их сотрудников, насчитывавшихся в то время по всему Китаю, то эти «местные образцовые» коллективы имели административное преимущество, а также большую часть художественных преимуществ. По словам театральных деятелей, постановки таких коллективов отличались спецификой национальных художественных традиций той или иной провинции, и тем самым определяли направления развития театральной сферы. Впоследствии Министерство культуры КНР издало «Руководство по упорядочиванию и усилению работы китайских театральных коллективов» (26 декабря 1952 года), в котором подчеркивалась необходимость одновременно с организацией государственных театральных коллективов усиления руководящей и управленческой работы с частными коллективами. С конца 1953 года и в 1954 году Министерством была развернута деятельность по реорганизации и регистрации частных театральных коллективов. В это время по-прежнему существовали труппы, принадлежавшие частным собственникам, но в результате вмешательства правительства, большинство частных трупп в процессе реорганизации превращались в «республиканские труппы», (впервые было введено в конце династии Цин (1840-1911)), находящиеся в совместной собственности артистов. Prestиж республиканских трупп определялся репутацией и известностью творческого коллектива. Все же театральные коллективы немunicipальной формы собственности стали называться единым термином «профессиональные народные коллективы».

В 1955 году Министерство культуры выпустило ряд документов, критикующих слишком активные действия местных властей в некоторых регионах по насильственному продвижению реформы форм собственности театральных коллективов в процессе регистрации, что явно свидетельствовало о необходимости продолжения существования частных трупп, соответствующих стандартам регистрации [17]. Вместе с тем, существовала и категория свободных деятелей искусства, преимущественно известных артистов различных жанров, которые выступали на театральных площадках со своей программой или участвовали по приглашению театральных коллективов. Правительство КНР в 1958 г. выдало постановление об обязательной регистрации свободных деятелей искусства для регламентации их деятельности.

Государственные театральные коллективы получали большую поддержку со стороны правительства, их проекты субсидировались, поэтому многие частные коллективы стремились изменить форму собственности на государственную, а органы администрации различных городов и провинций принимали активное участие в данном процессе с целью обретения в своем ведении театральных коллективов. Процесс реорганизации приобрел всеобъемлющий характер, и в 1956–1957 годах Министерство культуры вынуждено было распорядиться прекратить деятельность в этом направлении, а также ясно давало понять, что государство в будущем будет

постепенно уменьшать число субсидий для государственных коллективов, что приведет к их становлению как «экономически самостоятельных профессиональных художественных коллективов, служащих народу», ничем не отличающихся от частных коллективов [3]. Однако в действительности, только в провинции Юньнань число государственных театральных коллективов выросло с 53 в 1957 году до 94 в 1959 году. В течение 1950–1960-х годов общее число театральных коллективов в Китае насчитывало примерно 2-3 тысячи, основную часть из которых составляли театры в коллективной собственности, трансформировавшиеся из «республиканских трупп». Во время «культурной революции» возникла необходимость распространения «образцовых постановок» как эффективного средства продвижения новых идей. Наблюдалось стремительное возрождение театрального рынка, в различных регионах происходило восстановление и создание драматических коллективов, которые преобразовывались в государственные театры. Общее число государственных театральных коллективов в Китае стремительно возросло в 1965 году с 753 до 2049 в 1978 году, тогда как число театров коллективной формы собственности резко упало с 2705 до 1095. Только в отдельных провинциях Китая, таких как Хэбэй, Шаньси, Цзянси, Шаньдун, Шэньси и некоторых прочих не произошло крупномасштабных изменений форм собственности.

После 1990-х годов вслед за развитием рынка культуры в некоторых регионах частные коллективы стали появляться спонтанно. Хотя в некоторых регионах создание частных коллективов по-прежнему ограничено или запрещено, однако в тех регионах, где существовали частные труппы, они становились лидерами в театральном искусстве. Например, в провинции Чжэцзян, согласно неполной статистике, в городе Тайчжоу, где имеется только 3 постоянных государственных коллектива, на данный момент Министерством культуры зарегистрировано 67 частных театральных трупп; в городе Вэньчжоу, на 7 государственных театральных коллективов приходится 60 частных трупп, которые создают ежегодно около 300 представлений, общая посещаемость зрителей составляет 30 миллионов человек. Только на примере двух городов Тайчжоу и Вэньчжоу, согласно статистике проживающего там населения, около 30 миллионов человек ежегодно посещают более 3 представлений, 90% из которых созданы частными коллективами. На современном театральном рынке существование частных драматических коллективов и свободных артистов уже стало весьма распространенным явлением. Исполнительские объединения общественной формы собственности, включая частные драматические труппы и свободных артистов, благодаря своему стремительному развитию, широкому охвату рынка, большому их числу и частым выступлениям, играют уже далеко не вспомогательную роль на театральном рынке, в особенности в сельской местности.

Начиная с социалистической перестройки, частные коллективы в различных регионах реорганизовывались в коллективы государственной и коллективной формы собственности, но большинство из них сейчас испытывают трудности, тогда как в различных регионах спонтанно создаются частные (негосударственные) коллективы, представления которых отличаются разнообразием жанров и востребовано у широкого круга населения Китая.

1. 《政务院关于戏曲改革工作的指示》[N] 1951年5月5日。= Постановление Государственного Совета по реформе искусств от 05.05.1951 г.

2. 作者：裴小松 同而不同；旧时戏班与当代民营职业剧团相同的民间属性与不同的组织形态【J】《东方艺术》2004年 90-91页 = Пэй, Сяосун. Сравнение старой труппы и современных народных профессиональных коллективов / Сяосун Пэй // Восточное искусство. – 2004. – № 2. – С. 90–91.

3. 宣刚选编整理 上海民间职业剧团状况【R】上海市人民政府文化事业管理局（档案架）1954年8月15日 28-35页 = Сюань, Ган Положение шанхайской народной профессиональной труппы / Ган Сюань. – Шахай : Муниципальное управление культурой, 1954. – С. 28–35.

4. 傅瑾 文化市场发展与剧团体制改革 浙江艺术职业学院学报 2008年 С. 45–54页 = Фу, Цзинь Развитие культурного рынка и структурные реформы трупп / Цзинь Фу // Чжэцзянская профессиональная академия искусств. – 2008. – С. 45–54.

5. 张影 《历代教坊与演剧》[M] 出版社“齐鲁书社”出版时间 2008-1-1 41-44页 = Чжан, Ин Хронология представлений «цзяофан» / Ин Чжан. – Цзиюань : Цзилушусэ, 2008. – С. 41–44.

СХОДСТВО МЕЖДУ МУЗЫКОЙ И ЖИВОПИСЬЮ

Лу Мэнмэн

аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)

Аннотация. Хотя музыка и живопись являются различными видами искусства, однако у них обеих имеется общая цель – передача чувств. Этот метод передачи эмоций и чувств при помощи пейзажной живописи и пасторальной поэзии представлен многочисленными примерами в древности и современности, в Китае и за его пределами, причем он выражает не только горечь «уединения в горах и лесах», но также способен на передачу «радости от всей души в горах и лесах».

Summary. Music and painting are of two different kinds of art, but both have a common purpose which is to express emotion. These means to express emotion on the grounds of the rural landscape had a large number of ancient and modern, Chinese and foreign examples. They not only showed «The poverty-stricken mountain», but «the enjoyment of mountains and forests».



Фу Баоши «Радость от всей души в горах и лесах»