

вая процесс создания профессиональной аудиозаписи, познают сложность и оригинальность своей профессии, а главное – ее задачи, связанные с сохранением и передачей этого богатейшего наследия последующим поколениям.

1. *Петросяни, А. И.* Инструментоведение. Узбекские народные инструменты / А. И. Петросяни. – Ташкент : Уқитувчи, 1980.

2. *Тошматова, О.* Каталог музея музыкальных инструментов / О. Тошматова. – Ташкент : ФАН, 2006.

3. *Хмыров, А. В.* Основы акустики / А. В. Хмыров. – Ташкент, 2019.

ПРОНИКНОВЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ТРАДИЦИЙ В КИТАЙСКУЮ ТЕАТРАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ

Чжоу Кэсинь,

соискатель Белорусской государственной академии искусств

За последние сто лет в китайском театре произошли существенные изменения. В начале XX в. в стране начали происходить серьезные социально-политические события, появились реформаторские идеи, что потребовало популяризации новшеств. Политическое руководство стало видеть в театре не вид искусства, которое способно дарить зрителям эстетическое наслаждение, а важный инструмент политической борьбы, который может определять идейное и нравственное формирование личности.

В 1920–1930-е гг. в Китае начал формироваться драматический театр (huaju). Появились первые учебные заведения, которые начали подготовку актеров для театра нового типа. В крупных городах в учебных заведениях западного образца ставились спектакли на сюжеты зарубежных авторов, однако круг зрителей ограничивался учащимися и членами их семей. Среди спектаклей, поставленных обществом Чунь Лю по мотивам зарубежных пьес, были «Флория Тоска», «Отелло» У. Шекспира, «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Воскресение» по роману Л. Толстого, ряд пьес японских авторов [6].

В 1925 г. Юй Шан-юань и Сюн Фо-си создали театральный факультет в Государственном Пекинском художественном училище. На факультете читали курс лекций, посвященных

европейскому театру и методикам режиссуры [8, с. 18]. Фактически это была первая попытка введения программы европейской театральной школы в высшем учебном заведении.

В конце 1929 г. группа молодых студентов создала в Шанхае Общество художественного театра. Те немногие пьесы, поставленные Обществом художественного театра в начале 1930-х гг., в основном представляли собой адаптации произведений европейских драматургов, таких как Ромен Роллан и Эптон Синклер. Однако через несколько месяцев общество было закрыто властями. Анализируя усилия молодой группы, Тянь Хань, видный драматург того времени, с сожалением отмечал, что в условиях политической цензуры такие экспериментальные театральные группы обречены на провал, потому как не выполняют свою важнейшую социальную функцию [9, с. 25].

Результатом влияния европейских традиций послужило создание в 1937 г. в Шанхае театра Лайсеум. Театр время от времени посещали представители китайской элиты, поскольку он полностью отличался от речевого театра (huaju) того времени, где пьесы часто ставились в традиционных чайных, в которых было довольно шумно, разрешалось курить, а во время представления разносили конфеты. Именно этот театр сыграл ключевую роль в создании «цивилизованной драмы», что явилось прямым результатом влияния западных традиций. Однако речевой театр все же пользовался небольшой популярностью: народ отдавал предпочтение традиционному театру.

В 1945 г. была впервые открыта Шанхайская театральная академия, на становление театральной школы еще большее влияние начали оказывать европейские традиции. В 1939 г. Чжан Цзюнь, известный режиссер драматического театра и кино, вернулся из Европы и стал проводить теоретические занятия по системам европейской режиссуры и актерского мастерства.

В 1950-е гг. в театральных школах Китая наблюдаются две тенденции: с одной стороны, влияние российской и европейской школ, эксперименты и нововведения, сформировавшие целостную и научную методику подготовки актеров. С другой стороны – влияние европейской и русской школы ограничивалось политической цензурой.

Именно этот период можно назвать определенным этапом в подготовке профессиональных актеров, именно на этом этапе

активно используются идеи К. С. Станиславского, европейские традиции.

В годы культурной революции в Китае начинаются ликвидация театров, разгон театральных коллективов и политическое преследование деятелей искусства. Все подвергается жесточайшей цензуре, пьесы политизированы и обязаны служить великой цели революции, в противном случае они запрещались, а руководители театров подвергались политическому преследованию. Конечно, говорить о влиянии европейских традиций в это время не приходится, поскольку страна вновь становится закрытой.

После культурной революции происходит процесс демократизации общества, что дает толчок развитию и театрального искусства. Цензура партии все еще сохраняется (и по сегодняшний день), однако театральные школы получают определенную свободу в отношении выбора тематического репертуара. Наблюдается культурный обмен, китайские театральные деятели ездят в европейские страны с целью имплементации их методик в китайскую театральную школу.

Степень западного влияния на китайский театр значительно возросла. Более того, интерес китайцев к зарубежному, особенно к западному, театру усилился в связи с увеличением количества западных и русских постановок. Среди западных драматургов наиболее ярким примером был, вероятно, Артур Миллер, который провел несколько месяцев в Китае, чтобы поставить спектакль на китайском языке по пьесе «Смерть продавца». Премьера состоялась 5 мая 1983 г. В ней участвовал знаменитый Ин Жучэн (1929–2003) как переводчик и исполнитель роли Вилли Ломана. Впоследствии Ин Жучэн стал вице-министром культуры (1986–1990). Используя свой талант и влияние, он внес значительный вклад в развитие сотрудничества китайских и европейских театральных школ. Он считал, что пьесы Артура Миллера занимают важное место в китайском авангардном театре, поскольку отражают пересечение культур Востока и Запада, что обогащает способы выражения искусства *huaaju*. Ин Жучэн разработал теорию транскультурализма, согласно которой театр представляет собой культурную и интеллектуальную сферу, где происходит взаимодействие различных культур [3, с. 35].

Говоря о влиянии европейской культуры на развитие театральной школы Китая, следует отметить, что благодаря европейским традициям речевой театр приобретает новую социальную функцию – необходимость улучшить отношение к женщинам и повысить их статус в обществе. Было поставлено много спектаклей, направленных на то, чтобы показать: женщины должны иметь право выбирать себе мужей без семейных ограничений. В 1919 г. поставлена пьеса «Величайшее событие в ее жизни» (Чжуншэн даси) либерального реформатора Ху Ши. Написанная в том же году, она касается решимости молодой женщины выбрать своего брачного партнера, несмотря на сопротивление со стороны родителей [2, с. 217].

Очевидным примером влияния европейских традиций являются изменения в технической области: использование просцениума, а также затемнение сцены во время выступления – в отличие от традиционной сцены, которая была меньше и располагалась ближе к зрителям, часто на открытом воздухе. Просцениум – передняя, ближайшая к зрителям часть сцены, расположенная перед порталом сцены и занавесом [6]. Изменения быстро распространились по стране и с тех пор, когда в 1949 г. коммунистическая партия пришла к власти, почти все новые театры имели просцениум, а сцена затемнялась во время представления.

Если посмотреть на развитие театральной школы Китая с исторической точки зрения, то можно сказать, что под влиянием русских и европейских традиций произошли довольно большие изменения: на первый план выходят неполитизированные пьесы, тематика становится более разнообразной. Появляются пьесы, направленные на повышение статуса женщин. Целый ряд теорий драмы и актерского мастерства, включая реализм и абсурдизм, были распространены и сформированы под влиянием западной культуры. Эти теории вызвали широкую дискуссию, поддержку и недовольство среди китайцев.

В целом современная театральная культура Китая формировалась в условиях влияния российских педагогов, европейских традиций, а также традиционного театра Китая. После культурной революции в силу политики открытости и снижения политического давления на театральную сферу европейские традиции оказали значительное влияние на становления теат-

ральной школы в Китае, однако этот процесс можно назвать своеобразной адаптацией с сохранением культурной специфики Китая.

1. *Коростовец, И.* Китайцы и их цивилизация / И. Коростовец. – СПб., 1896. – С. 25–35.

2. *Лепковская, Е. К.* В Шанхайском театральном институте (Из опыта работы с китайскими артистами) / Е. К. Лепковская // Записки о театре. – Л. ; М., 1960. – С. 217–240.

3. *Серова, С. А.* Китайский театр – эстетический образ мира / С. А. Серова. – М., 2005. – С. 18–36.

4. *Хун Шэнь.* Развитие китайского театра и театральное образование в Китае за 10-летний период японо-китайской войны / Хун Шэнь // Сб. работ Хун Шэня. – Пекин : Изд-во «Китайский театр», 2000. – Т. 4. – С. 225–226.

5. *Цзя Хуэйминь.* Традиционная китайская культура в период реформ и открытости: 1980–2010 гг. / Цзя Хуэйминь. – Владивосток, 2017. – С. 48–54.

6. *Шан Бофэй.* Влияние западной праздничной культуры на традиционную культуру Китая: история и современность / Шан Бофэй. – 6 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://doi.org/10.24158/fik.2018.2.23>. – Дата доступа: 20.12.2020.

7. *Tay, W.* Avant-garde theatre in Post-Mao China: The Bus Stop by Gao Xingjian // *Worlds Apart: Recent Chinese Writing and its Audiences*. – N.-Y., 1990. – P. 111–118.

8. *Theater and Society: an Anthology of Contemporary Chinese drama*. – N.-Y., 1998. – P. 18–20.

9. *Paul Kegan, The Performing Arts in Contemporary China*. – London, 1998. – P. 19–25.