

ШТАБ-КВАРТИРА
ИНСТИТУТОВ КОНФУЦИЯ



КУРС ЛЕКЦИЙ ДЛЯ СЛУШАТЕЛЕЙ
ИНСТИТУТОВ КОНФУЦИЯ

Е.К. Шулунова

**История современного
китайского театра**

ПЕКИН— МОСКВА

2018

УДК (008) (510)
ББК 71 (5Кит)
Ш 95

Проект «Курс лекций для слушателей Институтов Конфуция»

*Руководитель проекта:
профессор А.Е. Лукьянов*

*Рецензенты:
профессор В.С. Григорьев
профессор Л.Е. Янгутов*

Е.К. Шулунова

Ш 95

История современного китайского театра — М.: ИПЦ «МАСКА», 2018. — 62 с.: ил. — (Курс лекций для слушателей Институтов Конфуция).

ISBN 978-5-907051-21-8

В лекции комплексно исследуется театральное искусство Китая в свете взаимодействия китайского театра и западной, русской театральной культуры, определены причины, результаты, тенденции культурных контактов, преобразование театральных отношений Китая и России в эффективный фактор культурного сотрудничества и развития, представлена объективная оценка настоящей ситуации в китайском театральном искусстве. Исследуется динамика процесса взаимодействия китайского театра и западной театральной культуры, зафиксирован исчерпывающий объем литературы, включающий в себя художественные произведения китайских и русских литераторов, сценические работы режиссеров, литературно-художественная критика, научные работы, посвященные изучению современных процессов театра Китая и истории его развития. Все это, несомненно, поможет учащимся углубить осмысление китайского театра, китайской культуры, расширить знания театральных, культурных систем двух стран.

УДК (008) (510)

ББК 71 (5Кит)

ISBN 978-5-907051-21-8

© Е.К. Шулунова, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1. Возникновение китайского драматического театра (1907—1918 гг.)	6
2. Формирование китайского драматического театра (1919—1929 гг.)	13
3. Китайский драматический театр антияпонского сопротивления (1930—1945 гг.)	19
4. Китайский театр (1945-нач. 1960 гг.)	28
5. Новые формы выразительности в китайском драматическом театре (1976—2008 гг.)	30
6. Театральные тенденции Китая (2008—2017) ...	47
<i>Малый театр Китая</i>	53
Заключение	55
Словарь основных терминов	57
Список рекомендуемой литературы	57

Введение

В условиях активного развития Китая в последние несколько десятилетий традиционное театральное искусство *сицзюй* и китайский драматический театр *хуацзюй* преодолели кризис, решают новые вопросы, ставят новые задачи и продолжают свое развитие. Что касается драматического театра *хуацзюй*, возник он более ста лет назад. Этот жанр театрального искусства на раннем этапе своего формирования (в конце XIX — начале XX вв.) явился передовым, отвечал задачам нового времени, пьесы носили современное социально-историческое содержание. В то время театральное искусство в Китае испытывало недостаток в новых постановках, современных выразительных средствах и концепциях актерской игры. С целью освоения китайским театральным искусством новых идей в начале XX века в театральной критике страны стали освящаться произведения зарубежной драматургии. Положительным результатом такого влияния явилось возникновение новой формы драматического театра в Китае.

В конце XX в. в связи с реформой китайского театра было принято решение сократить количество театров. Драматическому театру *хуацзюй* было необходимо в условиях реформы и политики «открытости» заново определить свое место в обществе. В драматургии авторы стали обращаться к интеллектуальной, психологической драме, в частности, к опыту западного, русского и советского театров, к опыту советских режиссеров. Предпочтение отдавалось классическим пьесам, коммерческий успех которых был прогнозируем. Китайский театр в последние несколько лет находится на новом этапе своего развития; присутствуют как государственные театральные коллективы с традиционным репертуаром, так и частные театральные сцены. Тенденция взаимовыгодного сосуществования больших театров и театров малой сцены демонстрирует возможность сочетаемости методов китайского театра и западного сценического искусства,

а также свидетельствует об улучшении ситуации в области китайского театра.

Лекция посвящена изучению вопросов китайского театра с акцентом осмысления взаимодействия китайского театра и западной, русской театральных культур.

В лекции освещается динамика процесса взаимодействия китайского театра и театральной западной культуры, зафиксирован исчерпывающий объем литературы, который включает в себя художественные произведения китайских и русских литераторов, сценические работы режиссеров, литературно-художественная критика, научные работы, посвященные изучению современных процессов театра Китая и истории его развития. Все это углубляет осмысление китайского театра, русской драматургии, китайской культуры, расширяет знания театральных, культурных систем двух стран.

§1. Возникновение китайского драматического театра (1907—1918 гг.)

Развитие китайского театрального искусства конца XIX — начала XX в. отличалось большой сложностью и противоречивостью. Китайский национальный театр продолжал сохранять старый репертуар и застывшие выразительные средства традиционного спектакля.

В конце XIX — начале XX в. в Китае происходили большие изменения, нарастали патриотические, революционные настроения, активизировались реформаторские силы — все это вызвало острую потребность в распространении и популяризации новых идей. Что проявилось в повышенном внимании китайской общественности к театру. Один из лидеров реформаторства — Лян Цичао — в начале XX в. связывал с воздействием театра на общество решение таких глобальных проблем, как: «улучшение управления народом» и «обновление самого народа». Осуществлению подобных задач старым театром мешала его традиционная обращенность в прошлое, дистанцированность от современных проблем и конфликтов, непонятный на слух литературный язык *вэньянь*, преобладание в восприятии театральных представлений визуального начала. Пьесы старого репертуара могли лишь вызывать исторические ассоциации и аналогии, однако от новых проблем начала XX в. они были далеки.

Новая интеллигенция, формировавшая свое миропонимание на образцах европейской мысли и культуры, считала, что традиционный театр необходимо кардинально изменить. За эталон взяли западный драматический театр, с позиций этого театра оценивали национальное культурное наследие и национальный театр. Часть интеллигенции, соглашаясь с необходимостью модернизировать традиционный театр, все же считала, что всецело нельзя отказываться от национальной художественной традиции.

Наиболее радикально настроенная интеллигенция сосредоточилась вокруг журнала «Синь циньянь», в ее программных

выступлениях созидание нового демократического общества сочеталось с требованием борьбы против старого искусства. Четкую концепцию развития театрального искусства дал Ху Ши (1894—1964) на страницах журнала в 1918—1920 гг., обсуждая вопросы развития театра. Ху Ши полагал, что национальный театр подлежит полной европеизации. С целью освоения китайским театральным искусством новых идей в начале XX века в театральной критике страны стали освещаться произведения зарубежной, в частности, русской драматургии. Подтверждением этого факта могут служить статьи Лу Синя «Курс лекций по истории науки» («Кэсюэ ши цзяо пянь»), «От частного к теории. О культуре» («Вэньхуа пянь чжи лунь»), «Рассуждая о силе поэзии» («Ма ло шили шо»), в которых писатель рассматривает произведения Шекспира, Шелли, Ибсена, Пушкина, Гоголя и других известных литераторов. Положительным результатом такого влияния явилось возникновение новой формы драматического театра в Китае. Первоначально драматическое искусство называли новой драмой — *синь цзюй*, и лишь позже она получила название разговорной драмы — *хуацзюй*.

На сцене традиционных театров появились так называемые новые пьесы в современных костюмах. Автором многих из них был талантливый актер и драматург Ван Сяонун. Театральные общества осуществили попытку ставить в традиционной, но обновленной манере произведения западной драматургии. Но эксперименты видных мастеров театра *сицюй* по созданию «спектаклей в современных одеждах» на современные сюжеты не получили успеха.

10-20-е годы были трудным периодом в истории традиционного театра. Традиционные актерские приемы, гримы, костюмы не подходили для сценического воплощения современника. Но любовь широких слоев общества к традиционному театру *сицюй*, творческое новаторство великих мастеров начала XX в. (Чжоу Синьфана, Мэй Ланьфана, Чэнь Яньцю, Ван Сяонун, Оуян Юй-цзянь и других), появление новых тенденций

традиционного китайского театра *сицюй* убеждало в его жизненном потенциале.

Взаимное влияние театральных систем прослеживалось и в использовании элементов актерского мастерства, и в репертуаре. Актеры и драматурги продолжали создавать новые пьесы специально для традиционной сцены. «Стела горячих слез» о трагической любви современных молодых людей, «Повесть о загубленной душе курильщика опиума», «Окажите милость женщине» — часть новых пьес, появившихся в репертуаре традиционного театра. Актеры традиционной драмы с интересом работали над «новыми пьесами в современных костюмах». Их играли Чжоу Синьфан и Мэй Ланьфан. Чжоу Синьфан сыграл в трех пьесах: «Дэн Сягу», «Полотняная повязка» и «Влюбленные встречаются в тюрьме», сюжеты основаны на реальных событиях того времени. Мэй Ланьфан выступил с новыми пьесами: «Влюбленные встречаются в тюрьме», «Смятение в грешном мире», «Страсти бушуют в чиновничьем мире», «Дэн Сягу», «Полотняная повязка», «Обезглавливание змеи», сохранив использование традиционного театрального костюма.

Популярная пьеса драматического театра «Новая дама с камелиями» была в репертуаре нескольких театров музыкальной драмы. Ее поставила известная женская труппа «Сияющая добродетель» («Куй дэшэ»), организованная в 1914 г. Пьеса, включавшая в себя восемнадцать частей, была опубликована в 1917 г.

Репертуар труппы «Сияющая добродетель» состоял в основном из «новых пьес в современных костюмах», написанных драматургами Янь Юньпу и Ян Хуэйфаном. Актрисы труппы выступали в двух традиционных жанрах: пекинской музыкальной драмы и *банцзы*. «Сияющая добродетель» поставила пьесы зарубежной драматургии: «Отказ от свадьбы» (по роману Л.Н. Толстого «Воскресение»), пьеса О. Уайльда «Веер леди Уиндермир».

Общество «Изменения нравов» («Ису»), образованное в Сиани в 1912 г., поставило перед собой практическую задачу морального воспитания общества через театр. Были отобраны для

постановки лучшие произведения старого театра. С 1912 г. до 1949 г. авторами общества было создано около 200 новых произведений на современные темы для традиционной сцены.

В 20-е годы опыты по созданию «новых пьес в современных костюмах» и постановка некоторых зарубежных пьес, где традиционная манера игры соединялась с реалистической актерской школой, не принесли ожидаемых результатов.

К тому времени уже были сделаны первые попытки постановки в Китае новой формы театра — разговорной драмы *хуацзюй*. В Шанхае еще в середине 80-х годов XIX в. учащейся молодежью были сыграны первые спектакли драматического театра. Многие школы Шанхая заинтересовались театром нового направления. Наряду с пьесами зарубежных авторов самодеятельные актеры проявили большой интерес к работе над произведениями, посвященными событиям китайской действительности.

Молодой театр драмы Китая разделился на драматический театр и переходную форму между традиционным театром и драматическим. Первый был представлен труппами «Весенняя ива» (1907—1909) и «Новая драма» (1912). Второй — труппами школьного театра «Прогресс» (1910—1912), «Весеннее солнце» (1907) и др. К первой труппе также относился театр «Синь утай» («Новая сцена»). В нем шли пьесы: «Повесть о загубленной душе курильщика опиума», «Новая дама с камелиями», «Хижина дяди Тома» и др. В этих театрах сохранился оркестр пекинской музыкальной драмы, вокальные номера исполнялись под аккомпанемент *хуциня*. Но все пьесы игрались в современных костюмах.

Спектакли другого типа представляла труппа «Весенняя ива», в которой играл Оуян Юйцзянь. Труппа выступала в театре Моделя с новыми пьесами: «Дама с камелиями», «Лучше вернуться», «Вторая госпожа Чэнь». В этих спектаклях оркестр пекинской музыкальной драмы не использовали.

Общество «Чуньлюшэ» («Весенняя ива»), которое представляло собой первый профессиональный реалистический театр,

деятели этого театра были связаны с революционным движением, ставили на своей сцене произведения европейской драматургии: «Даму с камелиями» Дюма, в 1907 г. спектакль «Черный раб зовет к небу» по роману Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома».

Среди спектаклей, поставленных обществом «Чуньюшэ» по мотивам зарубежных пьес, были «Флория Тоска» (по драме В. Сарду); «Отелло» В. Шекспира, «Гедда Габлер» Ибсена, «Воскресение» по роману Л. Толстого и ряд пьес японских авторов. Для спектаклей общества «Чуньюшэ» характерно обращение к психологическим и бытовым темам, романтическое противостояние сил добра и зла. Однако постановок на злободневные политические темы было мало.

В 1909 г. Ван Чжуншэн вместе с Жэнь Тяньчжи основали в Шанхае театральную школу «Тунцзянь». В Шанхае осуществили первую в Китае постановку «разговорной» драмы «История Цзя Жюя». В 1910 г. Жэнь Тяньчжи с созданной им труппой «Цзиньхуа» («Прогресс») поставил пьесы: «Золото и кровь», «События в Восточной Азии» и другие. Пьесы содержали прямые политические призывы и отвечали настроениям китайского общества накануне Синьхайской революции. Маньчжурское правительство подвергло преследованиям Жэнь Тяньчжи.

В первой половине XX в. началось освоение еще одного нового для Китая вида театрального искусства — оперы. В больших городах открывали музыкальные учебные заведения. Здесь иностранные преподаватели и отечественные музыканты, получившие образование в первых консерваториях мира, познакомили студентов с историей и особенностями европейской музыки. Композитор Ли Цзиньхай первым из китайских музыкантов сочинил оперу «Воробей и малыш» (Мацюэ юй сяохай).

Во время Синьхайской революции (1911—1913) Китай втянулся в первую мировую войну. Революция 1911 г. оказала положительное влияние на развитие «разговорного» театра *хуацзюй*. Революционным событиям 1911 г. были посвящены пьесы: «Да здравствует республика!», «Журавлиная башня».

В 1911 г. казнен Ван Чжуншэн, который незадолго до этого поставил в Пекине ряд удачных, смелых по идее спектаклей: «Горячие слезы», «Кровь патриота» и другие. Созданная им труппа «Весеннее солнце» («Чуньян шэ») распалась после его гибели. Но репрессии не могли остановить развитие драматического театра.

Постановки труппы «Прогресс», созданной незадолго до революции 1911 г., были наполнены монологами остропублицистического содержания, оценками происходивших в стране важных событий. Обращаясь к жанрам комедии, фарса, трагикомедии, лидер труппы Жэнь Тяньчжи высмеивал пороки социальной системы, правителей и чиновников династии Цин. В 1911—1913 гг. в Шанхае и других городах появились коллективы, ставившие «разговорную» драму. Среди них выделялись труппы: «Шэхуэй цзяюй» («Социальное воспитание») и «Кайминшэ» («Просвещение»).

Известный актер, режиссер и драматург Сюй Баньмэй возглавил труппу «Социальное воспитание». Он написал комедии: «Зрячий слепой», «Кто раньше умрет», «Завещание» и ряд других. Артисты выступали в Шанхае, Сучжоу, Ханькоу. В 1913 г. во время гастролей в Чанша Оуян Юйцянь поставил свою пьесу «Движущие силы» в труппе «Социальное воспитание».

В репертуар общества «Просвещение» (организовано летом 1911 г.) входили не только драматические произведения, но и постановки оперно-балетных спектаклей.

С 1913 г. в Шанхае развивается так называемый «цивилизованный» театр (*вэньмин си*). В Шанхае действовал ряд профессиональных трупп *вэньмин си*, быстро возникавших и так же быстро исчезавших. Вот некоторые из них: «Синь минь» («Обновление народа»), и «Минь мин» («Голос народа»), возглавил их Чжэн Чжэнцю.

В просветительском театре отошли от традиционных форм и приблизились к драме: на сцене появились занавес и декорации, пение заменилось разговорной речью. Это был период формирования эстетики нового театра.

В работе первых коллективов нового театра отсутствовали фиксированные тексты пьес, использовали эскизы — *мубяо*. В *мубяо* был набросок главной сюжетной линии и перечень действующих лиц, свободные актерские импровизации и высказывания на события дня, близкая к жизненному правдоподобию актерская игра; использование объемных декораций, широкого набора реквизита, световых и звуковых эффектов. Но вместе с тем в постановках присутствовали и элементы традиционного театра: четкое деление персонажей на амплу, исполнение мужчинами женских ролей, элементы символики в сценических движениях актеров.

Спад революционного движения, ужесточение цензуры и репертуарных запретов, репрессии сказались на деятельности «цивилизованного» театра и на его спектаклях. Стали ставить чисто коммерческие развлекательные спектакли.

Деградацию театрального искусства пытались изменить созданное в 1912 г. общество «Синьцзюй тунчжишэ» («Новая драма»), объединявшее в основном бывших участников труппы «Весенняя ива», возглавил ее Лу Цзинжо. Большим успехом пользовались многоактные пьесы «новой драмы»: «Семейная драма», «Лучше вернуться», «Черный раб», «Горячие слезы», «Колокол общества» и др. Одной из самых популярных постановок труппы была «Семейная драма», написанная Лу Цзинжо.

В постановке общества «Синьцзюй тунчжишэ» пьесы «Лучше вернуться» говорилось о трагедии молодого поколения в условиях феодального «домостроя», в пьесе «Колокол общества» выражалось требование осуществить некоторые социальные реформы. Однако эти спектакли не нашли достаточно подготовленной аудитории. Через некоторое время труппа распалась.

§2. Формирование китайского драматического театра (1919—1929 гг.)

«Движение 4 мая» 1919 г. стало не просто народным сопротивлением, но и новым культурным движением. Это выразилось в широком осуществлении реформы литературного китайского языка, обогатившей качество переводов зарубежных литературных произведений, способствовавшей процессу создания «разговорного» театра *хуацзюй*.

В 1920-е годы появляется много хороших переводов произведений европейских драматургов. Осенью 1920 г. в Шанхае состоялась первая постановка современной европейской социальной драмы «Профессия миссис Уоррен» Б. Шоу. Спектакль вызвал большой интерес в театральных и литературных кругах.

После многочисленных опытов и экспериментов по синтезированию двух видов сценического искусства критика признала наличие параллельного развития традиционного и драматического театров. В традиционном театре произошли изменения: обогащение привычных декораций, появление понятия «режиссура», изменение сложившейся конструкции сцены. 20-30-е годы стали важным временем в утверждении драматического театра как самостоятельного нового вида театра. Этому способствовали: выработка с учетом опыта предшествующих лет первой программы развития драматического театра; включение в этот процесс целой плеяды будущих видных его деятелей; знакомство с зарубежной драматургией, теорией драмы, опытом зарубежного сценического искусства; становление национальной драматургии; появление первых учебных заведений, готовящих кадры нового театра.

Начавшаяся с 20-х годов активная подготовка кадров нового театра сыграла важную роль в утверждении и дальнейшем развитии драматического театра, в его переходе от любительского к профессиональному. В Пекинском университете ввели курс лекций по европейскому театру. Их читал Сун Чуньфан,

который профессионально изучал театр в Швейцарии. В 1925 г. был создан театральный факультет в Государственном пекинском художественном училище (в последующем его реорганизовали в факультет театра Института искусств при Пекинском университете). Это был первый опыт введения специального театрального образования в государственную систему высшей школы. Позднее создали Шанхайский институт искусств.

В возглавляемом Тянь Ханем училище «Наньго», созданном в 1927 г. на базе «Наньгошэ» («Южное общество»), где были отделения театра, кино, музыки, литературы, живописи, наряду с курсом актерского искусства театра разговорной драмы учащиеся знакомились с лекциями по традиционному театру *сицюй*. Первая гражданская революционная война 1924—1927 гг. временно отодвинула на второй план создание драматического театра.

Центром театрального движения КНР в 20-30-е годы 20 века стал Шанхай. В Шанхае открылось несколько драматических коллективов. На студийных спектаклях в Шанхае в декабре 1928 г. зрители впервые познакомились с пьесами Тянь Ханя: «Воля к жизни», «Ночной разговор в Сучжоу», «Голос старого пруда», «Смерть знаменитого актера». Эти произведения отразили переход драматурга от романтизма к произведениям социального характера. В «Наньгошэ» ставили также пьесы зарубежных авторов: «Возвращение отца» Кикиути Кана, «Незаконченный шедевр» С. Филиппа, «Саломея» О. Уайльда, «Кармен» (по новелле П. Мериме).

В журнале «Синь циньянь» были опубликованы переводы пьес Г. Ибсена, Б. Шоу, Л. Толстого, в 1921 г. был издан сборник переводов «Театр России». В него вошли «Ревизор» Н. Гоголя, «Гроза» А. Островского, «Месяц в деревне» И. Тургенева, «Власть тьмы», «Плоды просвещения» Л. Толстого, «Иванов», «Дядя Ваня», «Вишневый сад» А. Чехова. В этот же период в Китае ставят пьесы В. Шекспира, А. Стриндберга, О. Уайльда, Ю. О'Нила, знакомятся с различными творческими

направлениями — декадентством, эстетизмом, символизмом, экспрессионизмом, неоромантизмом. Все это сказалось на творческих поисках вступавших в драматургию авторов, определило многообразие жанров, форм, творческих стилей.

Сначала наибольшей популярностью пользовались произведения, созвучные идеям Ибсена о противостоянии индивидуума обществу, проникнутые осуждением феодальных семейных отношений. Они были о раскрепощении женщин, свободе в любви и браке. Китаизированный образ Норы зритель увидел в пьесах «Возвращение на юг», «Ночь ловли тигра» Тянь Ханя, «Чжо Вэньцзюнь», «Ван Чжаоцзюнь» Го Можо, «Пань Цзиньлянь» Оуян Юйцяня, «Женитьба» Ху Ши, «Куда мне идти» Сюн Фоси.

Резкая критика разъедаемых феодальными предрассудками семейных отношений звучала в пьесах «За ширмой» Оуян Юйцяня, «Госпожа Юлань» Чэнь Дабэя.

Драматурги ставили пьесы о тяжелом положении простых тружеников: «Семья рикши» Оуян Юйцяня, «Гу Чжэнхун», «Пляска огня» Тянь Ханя; антиимпериалистические, антимилитаристские настроения в китайском обществе нашли отражение в пьесах: «Холм желтых цветов» Тянь Ханя, «Чжао-дьявол» Хун Шэня, «Сердце патриота» Сюн Фоси.

В 1922 г. видные деятели литературы и искусства страны Шэнь Яньбин (Мао Дунь), Оуян Юйцянь, Чэнь Дабэй, Сюн Фоси, Сюй Баньмэй и другие основали в Шанхае общество «Миньчжу сицзюйшэ» («Народный театр»). Концепция современного театра предполагала создание народного театра, выполняющего социально-воспитательные функции, обеспечении его отечественной драматургией, отвечающей потребностям общества, подготовка кадров режиссеров и актеров. Предпочтение отдавалось некоммерческому, любительскому театру. Общество издавало ежемесячный журнал «Сицзюй» («Театр»), в нем публиковались переводы зарубежных пьес и теоретические статьи. Выход драматического театра на новый уровень продемонстрировал в 1924 г. спектакль «Веер молодой госпожи» (переработка

пьесы О. Уайльда «Веер леди Уиндермир», постановку осуществил Хун Шэн).

В период с 1919—1924 гг. на сцене китайского театра ставили «Власть тьмы» Л. Толстого, «Гроза» А. Островского, «Ревизор» Н. Гоголя. Премьеру последнего осуществила нанькинская труппа «Нанькай синь цзюйтуань» («Новая нанькинская театральная труппа») в Тяньцзине в 1921 г. Постановка «Высочайше уполномоченный» («Циньчай да чэнь») по мотивам произведения Н. Гоголя «Ревизор» в переводе Хэ Цинмина, получив живой отклик у китайской публики, стала идти в стране в разных вариантах перевода. Герои в пьесе, как правило, носили китайские имена и были одеты в современные костюмы китайских чиновников. С течением времени положение спектакля остается неизменным, он часто идет на сценах страны; в ноябре 1935 г. на сцене Большого театра Цзиньчэн в Шанхае «Ревизор» получил большой успех и положительный отзыв критики. Лу Синь высказал ценные замечания в адрес постановки, касавшиеся теоретического объяснения характеров героев и их актерского исполнения; декорации сцены и костюмов.

В 30-е годы революционный театр в Китае ассоциируется с именами К. Станиславского, В. Мейерхольда и их сценическими системами. Первая часть «Работы актера над собой» К. Станиславского была переведена с английского языка китайским режиссером Чжэн Цзюньли в 1937 г., несколькими годами позже был опубликован полный перевод на китайский язык данной работы. Вслед за этим переводом последовали переводы и других произведений русских режиссеров («Из прошлого» В. Немировича-Данченко, «Мастерство актера и режиссера» Б. Захава) — все это помогло театральным деятелям Китая в изучении концепции русского театрального искусства. В 1938 г. систему К. Станиславского на уроках актерского мастерства стали применять Хуан Цзолин и Дань Ни.

Углублению традиции театрального общения Китая и России, осмыслению китайской традиции театра способствовали

гастроли в 1935 г. талантливого актера и выдающегося деятеля традиционного театра Мэй Ланьфана. Его творчество также имело важное значение для становления драматического театра *хуацзюй*. Первые гастроли китайского театра в Советском Союзе познакомили с искусством Мэй Ланьфана, показали важность китайского художественной традиции для русской театральной системы. Советские режиссеры и литераторы обратили свое внимание на восточную художественную традицию, и театральное искусство Китая отозвалось в их произведениях. Русские театральные реформаторы открыли новое восприятие восточного искусства в России. К. Станиславский, В. Мейерхольд, А. Таиров принесли на русскую сцену элементы восточных театральных традиций, отразившихся в проблеме синтеза и понятии стиля. На отечественной сцене они продемонстрировали синтетичность китайского театрального искусства, условность, музыкальность, символичность, сохранив при этом русскую идентичность, глубокую культуру, художественность и подлинность (спектакли Мейерхольда: «Дама с камелиями» А. Дюма, «Сумасшедший/ Чудо святого Антония», «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Ревизор» Н. Гоголя; спектакли А. Таирова «Федра» Расина, «Саломея» Уайльда).

Деятельность общества «Народный театр» сыграла большую роль в возникновении и росте театральных кружков в университетах и среди рабочих некоторых предприятий.

В это же время с обществом «Народный театр» в Пекине Чэнь Дабэй создает театральное общество «Синь Чжунхуа» («Новый Китай»).

В этот период в активную деятельность включились театральные деятели, получившие специальное образование за рубежом — Хун Шэнь, Юй Шаньюань, Сюн Фоси, Оуян Юйцянь, Лу Цзинжо, Чэнь Мяньюань, Сун Чуньфан. Молодые литераторы Тянь Хань, Го Можо, Дин Силинь и ряд других пришли в драматургию.

Два профессиональных театральных коллектива начала 30-х годов лидировали среди других коллективов: «Китайский

гастрольный театр», созданный режиссером Тан Хуайцю, и «Китайская экспериментальная любительская труппа». Тан Хуайцю ставил разнообразные спектакли на высоком исполнительском уровне: «Гроза», «Восход солнца» Цао Юя, «Смерть знаменитого актера» Тянь Ханя, «Мечь рыбака», «Убийство Ян Синь», пьесы зарубежных драматургов — О. Уайльда, К. Гольдони и других. В репертуар «Китайской экспериментальной любительской труппы» входили постановки: «Пустошь» Цао Юя, «Деревня Цзиньтянь» Чэнь Байчэня, «У Цзэтянь» Сун Чжиди, «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. В первую половину 30-х годов происходит углубление знакомства с зарубежной драматургией и теорией драматического театра. Активно переводились пьесы с западных и японского языков.

Новым театром интересовалась лишь образованная часть населения крупных городов, новый театр все еще не был также популярен как традиционный театр.

К числу ведущих драматических коллективов относятся также «Театральное общество» («Сицзюй сэшэ»), (руководитель Ин Юньвэй), «Модерн» (последние отделились в 1929 г. от «Наньгошэ», руководители Чэнь Байчэнь, Цзо Мин, Чжэн Цзюньли).

Молодые композиторы Ша Мэй («Дворец алой сливы»), Хуан Юаньло («Цюй Цзы») в 30-е годы сочинили оперы на сказочные и исторические сюжеты. В них авторы использовали мелодику национального театра сицзюй.

§3. Китайский драматический театр антияпонского сопротивления (1930—1945 гг.)

В начале 30-х годов предприняли попытку использовать театр *хуацзюй* в качестве канала политической пропаганды. КПК создала «Ишуцзюйшэ» («Художественное театральное общество»), которое выступило с призывом создать театр для народа. В его задачи входило развертывание массовой пропаганды линии КПК в рабочих кварталах, студенческих коллективах. Идеиная направленность «пролетарского театра» отражена в пьесах: «Лунная соната», «Буря на реке Янцзы», «Семь женщин в бурю», «Сливовый дождь», «Наводнение», созданных в эти годы Тянь Ханем. «Художественная труппа» поставила несколько произведений западных драматургов и пьесу Фэн Найчао «А Чжэнь».

Гоминьдановские власти в 1930 г. закрыли общество, произвели аресты. Но в начале 1931 г. избежавшие ареста члены «Ишуцзюйшэ» и прекратившего существование общества «Наньгошэ» создали «Лигу левых театральных коллективов». В обстановке репрессий она в 1931 г. была преобразована в «Лигу левых театральных деятелей». С вступлением в ее состав пользующихся авторитетом лидеров театра разговорной драмы Тянь Ханя, Ся Яня, Лю Баоло, Чжэн Цзюньли и других работа Лиги активизировалась. Через деятельность созданных Лигой театральных трупп («Театральное объединение», «Свет», «Модерн»), с которыми сотрудничали такие драматурги, режиссеры, актеры как Хун Шэнь, Ся Янь, Инь Юньвэй, Фэн Найчао, Цзинь Шань и другие, Лига начала с большим размахом пропагандистскую деятельность с целью мобилизации народных масс на борьбу с японской агрессией после захвата ими Северо-Востока Китая в 1931 г.

Большой популярностью пользовались патриотические пьесы Тянь Ханя, Лоу Шици, Юань Мучжи, писательницы Бай Вэй и других: «Набат», «Семь женщин в бурю», «SOS», «Ночь на

заводе», «На одной станции». Отделения Лиги были созданы в Пекине, Нанкине, Гуанчжоу, Ухани, Наньчане, Ханчжоу. Гоминьдан обрушился с репрессиями на Лигу. К 1934 г. все отделения Лиги были ликвидированы. Многие актеры и режиссеры в поисках средств существования перешли работать в коммерческое кино. В условиях реакции на некоторое время приобрел известность «Чжунго луйсин цзюйтуань» («Китайский гастрольный театр»). Это был сильный профессиональный коллектив, он осуществил постановку социальной пьесы драматурга Цао Юя «Ураган». Однако в репертуаре преобладали развлекательные комедии.

Гоминдановские власти основали свой театр. Они также открыли в Нанкине театральное училище. Но созданный под покровительством властей и возглавленный Чэнь Дабэем «Шанхайский театр» («Шанхай цзюйюань») перестал существовать после двух постановок.

В середине 30-х годов, когда коллективы Лиги были распущены, на первый план выступил лозунг создания «театра национальной обороны».

Большое внимание уделяли театру на территориях, освобожденных китайской Красной армией от гоминдановцев. В 1931 г. в Центральной революционной базе после разгрома второго похода Чан Кайши были созданы красноармейский клуб и Рабоче-крестьянский театр. В 1932 году там были организованы Центральный театр и Театральное училище им. Горького. Спектакли этих театров включали: «Я — красноармеец» (коллектив авторов), «Воружайтесь» Ша Кэфу, «Победить во что бы то ни стало» Ли Бочжао, «Луна над Вампу» Сун Чжиди, «Летающего генерала» Хун Шэна, «Бой под Тайэрчжуаном» (группа авторов). Ставились также исторические драмы («Смерть Ли Сючэна» Оуян Юйцяня).

В 1935 г. в Нанкине открылось Государственное театральное училище. За 14 лет это учебное заведение подготовило более тысячи актеров, режиссеров, сценографов. В 20-е годы драматический театр прочно утвердился в Китае, появились отечественная

профессиональная драматургия, талантливые режиссеры: Хун Шэнь, Тан Хуайцю, Ин Юньвэй и другие, значительно повысился уровень сценического мастерства актеров. Была создана база для перехода от любительского театра к профессиональному.

Тридцатые годы стали для КНР временем японской агрессии. До начала антияпонской войны 1937—1945 гг. из-за некоторого ослабления политического контроля гоминдановских властей началось новое оживление деятельности драматических театров. Драматический театр в 1937 г. демонстрировал на театральной сцене Шанхая пьесы Шекспира, Чехова, Гоголя. Были поставлены пьесы «Ураган», «Восход» Цао Юя, «Сай Цзиньхуа», «Под крышами Шанхая» Ся Яня, «Контрабанда» Хун Шэня и другие произведения. Цао Юй в 1937 г., расширив тематические рамки, создает экспрессионистскую драму «Дикая пустошь». Драма описывает острые конфликты, происходящие в китайской деревне, показывает крестьян, доведенных произволом до отчаяния. В одной из своих лучших пьес «Под крышами Шанхая» (1937 г.) Цао Юй выступает как тонкий мастер изображения «маленьких людей». Драматург воссоздает социальную и политическую атмосферу Шанхая того времени.

Подъем нового театра в Китае произошел в период войны, когда национально-освободительное движение поставило перед художественной интеллигенцией страны новые задачи. В те годы театр получил широкое распространение на фронте.

Всекитайский союз деятелей театра по спасению родины после начала антияпонской войны встал во главе китайских работников театра и драматургии. Театральные труппы Союза выезжали на фронт и в тыловые районы.

Первое время основное место в репертуаре трупп «разговорной» драмы занимали агитационные пьесы. Зачастую их создавали коллективы авторов, изменяя в зависимости от местных условий и развития событий. Главное содержание пьес — это призывы к единству фронта и тыла, пропаганда идей патриотизма, прославление героизма китайской армии.

Со спектаклями крупных форм большое распространение получили театрализованные представления, такие как: «живые газеты», агитационные выступления на улицах.

В 1937 г. в Шанхае было образовано «Шанхайское общество спасения родины» на базе Союза драматургов Шанхая. Общество принимало активное участие в создании агитбригад, отправлявшихся на фронт. В конце 1937 г. в Ханькоу было создано «Всекитайское театральное общество сопротивления» («Чжунхуа цюаньго сицзюйцзе канди сехуй»), в него вошли видные деятели традиционного театра: Оуян Юйцян, Мэй Ланьфан, Чжоу Синьфан и другие. Декларация общества призывала всех театральных деятелей посвятить себя антияпонской борьбе, выдвинула задачу создания современного репертуара.

В 1937 г. Тянь Ханем была написана пьеса «Песня рыбаков Уханя» в жанре «разговорной» драмы. В переработке для традиционной драмы пьесу поставили на многих театральных сценах страны, в том числе и в Освобожденных районах. В основе сюжета исторические факты обороны города Уханя во времена династии Сун.

В 1938 г. работу театра возглавила Всекитайская ассоциация деятелей литературы и искусства по отпору врагу.

Театральная жизнь страны сосредоточилась лишь во временной столице Чунцине, здесь работало до десяти постоянных коллективов «разговорной» драмы, а также еще в нескольких больших городах: Чэнду, Гуйлине и Сиани.

Драматурги Чэнь Байчэнь, Лао Шэ, Го Можо, Ян Ханьшэн, Ся Янь, Ма Яньсян, Сун Чжиди, Шэнь Фу и другие в своих пьесах обличали гоминдан, говорили о страданиях народа и его желании одержать победу над захватчиками. Трагедия Го Можо «Цюй Юань» (1942 г.) получила общественный резонанс.

Были пьесы и на исторические темы. На театральной сцене КНР ставилось немало зарубежной классики: пьесы Шекспира, Мольера, Гоголя, Островского.

В 1938 г. драматург Ван Тэфэй создает новую пьесу «Народ прифронтовых районов» в стиле традиционного театра на тему освободительной войны.

Самой распространенной формой театральной деятельности стали передвижные агитбригады и уличные выступления артистов. Было организовано 12 передвижных бригад, выступавших в городах, селах, в армейских частях с несложными представлениями на тему героизма китайской армии, разгрома врагов, разоблачения предателей: «Восемьсот стойких», «Гневный клич в осажденном городе», «Потомки национального предателя» и другие. Большое распространение наряду со спектаклями крупных форм получили театрализованные представления «живые газеты», агитационные выступления на улицах.

После сражения у моста Лугоуцяо Тянь Хань, Чэнь Байчэнь, Чжан Цзичунь и другие драматурги сочинили пьесы, посвященные этому событию. Когда Шанхай сдался, драматурги Сун Чжиди и Цуй Куй создали пьесу «Битва за Шанхай», призывавшую к сопротивлению. Постановки «Тучи на северных границах» (Ян Ханьшэн), «Мелодия возвращения весны» (Тянь Хань) явились призывом к борьбе с врагом, протестом против японской агрессии. Всекитайская ассоциация работников театра по отпору врагу, которую создали в рамках единого фронта КПК и Гоминьдана, стала главной организацией по работе театра в военное время.

Прошедший в 1938 г. в Учане смотр подвел итоги деятельности бригад, поставил задачу повышения художественного уровня их представлений.

Ведущие мастера пекинской музыкальной драмы с самого начала войны стремились включить в свой репертуар не только новые, но и старые пьесы на тему освободительной борьбы: «Смертельная ненависть», «Отпор цзиньским воинам», «Ши Кэфа» и другие. После захвата крупных городов японской армией основные труппы пекинской музыкальной драмы оказались на оккупированной территории. Многие пьесы запретили. Их заменили

вульгарные постановки. Мэй Ланьфан, Чэн Яньцзю и другие театральные деятели отошли от активной театральной деятельности.

Центр театральной реформы переместился в Освобожденные районы. В 1939 г. в Художественной академии им. Лу Синя в Яньани прозвучал доклад театроведа Чжан Гэна, в котором автор высказывал идею необходимости соединения двух различных жанров театра — «разговорной» драмы *хуацзюй* и традиционного театра *сицзюй*.

Редакционный совет министерства образования Китая выработал план по переработке драм жанра *пинцзюй*. В 1940 г. им были созданы: «Первый выпуск избранных драм пинцзюй» и «Основные сюжеты пинцзюй».

Театральные труппы, выступавшие в 1938—1939 гг., явились экспериментальными базами, здесь готовили и изменяли репертуар старого театра, вырабатывались критерии его реформы. Труппы театра *пинцзюй* предприняли попытку создания новых пьес, однако это сначала не дало положительный результат. Снова стала актуальна дискуссия о традиционном китайском театре и его реформы.

В 1939 г. выработали первый план переработки драм *пинцзюй*, в 1940 году в свет вышел «Первый выпуск избранных пьес» жанра *пинцзюй*. Предисловие сборника было пронизано идеей сохранения и развития театрального наследия.

В годы антияпонской войны пекинская музыкальная драма изменилась незначительно. Крупные города находились под японской оккупацией, что препятствовало свободной деятельности театральных коллективов.

Относительную стабилизацию положения на фронте можно было наблюдать в конце 30-х-начало 40-х годов XX века. В это время появилось много исторических пьес, авторы которых, оценивая прошлое, поднимали острые проблемы современности, а также произведений, рассказывающих об обстановке в районах, которые находились под контролем Гоминьдана:

пьесы — «Цветы дикой вишни», «Цюй Юань», «Тигровый знак» Го Можо; трагедия «Весна и осень Тайпинского государства» Ян Ханьшэна; исторические драмы — «Верный князь Ли Сючэн» Оуян Юйцяня, «О героях великой Мин» Юй Лина, «Песнь стойкому духу» У Цзугуана; драмы — «Обновление» Цао Юя, «Чунцин в тумане» Сун Чжиди, «Психологическая оборона», «За один год», «Записки печального города» Ся Янь, «Обрывки тумана» Лао Шэ, «Беспокойное время господ и дам», «Карьерная лестница» Чэнь Байчэнь, «Когда возвратилась тетушка Дэн», «Банкнот в три юаня» Дин Силяня и другие.

Деятельность театра в революционных базах и «освобожденных районах» в конце 30-х и 40-х годов полностью подчинялась его задачам пропаганды и идейно-политического воспитания. В освобожденных районах население было незнакомо с разговорным театром, таким образом, главным стало использование и развитие местных, популярных среди простого населения форм театра.

В Академии искусств им. Лу Синя, созданной в 1938 г. в Яньани, готовили театральные кадры. В академии было три факультета: музыки, изобразительного искусства, театра. Коллектив Академии искусств начал ставить пьесы известных китайских и зарубежных драматургов: «Восход солнца» (Цао Юй), «Бациллы фашизма», «Повесть о Цю Цзинь» (Ся Янь), «Чунцин в тумане» (Сун Чжиди), «Бронепоезд 14—69» (В. Иванов), «Русские люди» (К. Симонов), «Разлом» (А. Фадеев), «Человек с ружьем» (Н. Погодин), «Профессор Мамлок» (В. Вульф) и другие.

С 1941 г. каждый сезон в Чунцине ставилось несколько десятков пьес. Драматурги Чэнь Байчэнь, Лао Шэ, Ся Янь, Ма Яньсян, Сун Чжиди, Шэнь Фу и другие, обходя цензуру, обличали гоминдановскую власть, говорили о страданиях народа и его решимости одержать победу над захватчиками. В 1939—1940 гг. возник жанр музыкальной драмы «новая опера» (*синь гэцзюй*).

На последующую судьбу театра повлияло совещание в Яньани работников литературы и искусства в 1942 г. На совещании в

Яньани вопросы драматургии не ставились специально, речь, в основном, шла о литературе и искусстве. Во время Яньаньского совещания в 1942 г. в своем выступлении Мао Цзэдун во время его встречи с сотрудниками Академии им. Лу Синя подверг критике существующий репертуар Академии. В ходе развернувшейся после совещания кампании «по исправлению стиля» среди пьес, получивших положительную официальную оценку, были: «Товарищ, ты пошел не по тому пути» (авторы Яо Чжунмин, Чэнь Бозэр), пьеса «Хлеб» (коллективное авторство). В последней прославлялся трудовой энтузиазм бойцов 8-й армии и крестьян в борьбе за выращивание богатого урожая.

Весной 1944 г. Мао Цзэдун специально собрал драматургов, находившихся в Яньани и дал указания о развитии драматургии. Поскольку реформа драмы являлась частью борьбы за культурное наследие, для ее проведения необходимо было использовать прогрессивное, революционное в содержании и форме старой драмы. Была поддержана идея сохранения и развития искусства прошлого.

Яньань стал центром реформы. Здесь на базе армейской труппы *пинцзюй* открыли Научно-исследовательский институт, который занимался только практическими вопросами. Институтом было поставлено две пьесы в жанре пекинской музыкальной драмы: «Беженцы» Ли Луны, «Посещение храма» Чжан Ижана.

В эти годы театральные деятели КНР начали осваивать творческий метод К.С. Станиславского. Позднее были опубликованы переводы основных его работ.

В 1943—1944 гг. китайский зритель увидел две крупные классические пьесы: «Три удара по Чжуцзячжуану», «Уход в горы Ляншань». В пьесах использованы сюжеты романа «Речные заводы», старые драматические произведения по его мотивам. В приложении к пьесе «Уход в горы Ляншань» поднимался вопрос о переосмыслении событий далекой истории и значении некоторых исторических героев. Началась политическая линия КПК в области искусства. Новые творческие коллективы взяли

ее за руководство в своей театральной деятельности. В 1945 г. был организован Комитет по театральной и музыкальной работе Северного Китая, который пересмотрел репертуар многих театров пекинской музыкальной драмы.

В 1944 г. в жанре новой оперы драматурги под руководством Хэ Цзинчжи, Дин Ни, композитора Ма Кэ была создана опера «Седая девушка» («Баймао нюй»). Основой сюжета послужила легенда о появлении духа в облике девушки. За основу оперы было взято народное песенно-танцевальное творчество, известное как форма *янгэ* («песни молодых всходов»). Образ героини сблизил новое произведение с классическими драмами прошлого. Появление на сцене этой оперы ознаменовало перспективу развития традиционного китайского театра в жанре новой оперы. Большим успехом также пользовались оперы «Лю Хулань» (муз. Чжэнь Чжи, Мао Юаня) и «Ван Гуй и Ли Сянсян» (муз. Лян Ханьгуаня).

В середине 40-х годов главными темами театра стали показ жизни трудящихся в старом Китае и перемены, которые произошли в стране («Фан Чжэнь-чжу», «Лунсуйгоу» Лао Шэ), жизнь и борьба китайских рабочих («Песнь о красном знамени», «Они выросли в боях» Ху Кэ, «Сквозь предрассветную тьму» Фу До), борьба против агрессии в Корее («Линия фронта передвигается на юг» Ху Кэ, «Стальные солдаты транспортных войск» коллектив авторов).

§4. Китайский театр (1945-нач. 1960 гг.)

После победы над японскими захватчиками центром театрального движения освобожденных районов стал Северо-Восток Китая. В Харбине, Шэньяне, Аньдуне, Даляне создали драматические театры. В их репертуар входили лучшие произведения прогрессивных драматургов, пьесы на актуальные темы, авторами которых выступали участники описываемых событий: «Борьба против возвращения к старому» (Ли Чжихуа), «Так делаются снаряды» (Чэнь Цитун).

В районах, еще оставшихся под властью гоминьдана, театр был в трудных условиях: существующая цензура и налоги не давали полноценно функционировать. В связи с этим к 1948 году большая часть драматических коллективов была распущена. Тем не менее, оставшиеся профессиональные и любительские театральные коллективы поставили пьесы остро политического характера: «Праздник равноденствия» (Мао Дунь), «Карьера чиновника» (Чэнь Байчэнь), «Красавицы» (Тянь Хань).

Летом 1949 г. в Пекине прошел всекитайский театральный фестиваль, в нем приняли участие и драматические коллективы страны.

После создания КНР появились постоянные профессиональные театры: Пекинский художественный театр («Бейцзин ишу цзюйюань»), Молодежный художественный театр («Циннянь ишу цзюйюань»). К моменту образования КНР в драматургии разговорной драмы уже было немало произведений, отражавших сложную действительность страны того времени и показывающих человека. В 1949 году на сцене Пекинского художественного театра была поставлена пьеса А. Сафронова «Московский характер», постановка выдержала более 100 представлений.

К концу 40-х годов 20 века годами китайскими драматургами было создано несколько десятков пьес. Однако не все было гладко, в конце 40-х годов не все разделяли яньаньские установки в «освобожденных районах». Отсутствие единства во взглядах на

театральное искусство выявилось и в 1949 г. на состоявшемся в Пекине Всекитайском съезде работников литературы и искусства.

1 Всекитайский съезд деятелей литературы и искусства состоялся осенью 1949 г. После 1 Всекитайского съезда деятелей литературы и искусства движение за реформу традиционной драмы приобрело все больший размах. В июне следующего состоялось совещание деятелей театра при Министерстве культуры КНР. На этом совещании обсуждался вопрос возникших в ходе реформы двух противоположных тенденций, отрицательно влиявших на работу. Одна из тенденций — проведение реформы методами административного вмешательства, безусловный запрет пьес старого репертуара; вторая — отсутствие контроля проведения реформы драмы. Также на совещании обсуждалась проблема репертуара, который состоял в основном из постановок на исторические темы.

В 1951 г. опубликовали «Указание административного совета Центрального народного правительства о проведении реформы традиционного театра *сицюй*».

В конце 40-х — 50-х гг. развитие разговорной драмы *хуацзюй* было замедлено, что было характерно для искусства этого периода. Функции искусства сводились в основном к пропагандистским. Пьесы носили характер плакатности, утрированной дидактичности, искаженно изображая действительную реальность.

§5. Новые формы выразительности в китайском драматическом театре (1976—2008 гг.)

Во время «культурной революции» многие театральные деятели погибли, от репрессий пострадало около 90% работников театра. Но уже к концу 1970-х годов большую часть представителей творческой интеллигенции реабилитировали, постепенно восстановилась и театральная деятельность, были сняты запреты с ряда тем в литературе и искусстве.

После устранения «банды четырех» (1976 г.) в Китае началась кампания критики, осуждения Цзян Цин и ее сторонников. Отличительными чертами пьес и спектаклей, направленных на критику «банды четырех», стало отображение реалий китайской действительности, характерных для 1960—1970-х годов и ранее запрещавшихся, и участие героев, вступающих в противоборство с «бандой четырех». Среди первых произведений, клеймящих «четверку», была сатирическая комедия «Время, когда краснеют кленовые листья» (Цзин Чжэньцзя, Ван Цзюй, 1977 г.), пьесы «Там, где царило безмолвие» (Цзун Фусянь), «Есть такой дворик» (Ли Лунъюнь), постановки «Позывные грядущего» (Чжао Цысюнь), «Вестник весны» (Цуй Дэчжи). Авторы в этих пьесах критиковали китайскую действительность, показывали перемены к лучшему. Но еще не могли освободиться от шаблонов.

Репертуары пополнялись за счет восстановления старых спектаклей, среди них были современная опера, балет, исторические пьесы, современная драма. Возобновили деятельность большинство коллективов традиционного театра *сицзюй*, театра разговорной драмы, оперы и балета, вновь начались наборы в центральную театральную академию и училище театра *сицзюй*.

В 1978 г. был снят запрет на исполнение пьес традиционного репертуара театра. Среди первых вернувшихся на сцену можно отметить национальные балеты «Красавица рыбка», «Волшебный фонарь лотос», постановки «Лебединого озера» и

«Корсара». Восстановили в правах систему К.С. Станиславского и теорию Б. Брехта.

В это время руководство страны сделало ряд новых шагов по организационному восстановлению театра. Летом 1978 г. состоялось Всекитайское совещание по вопросам театрального творчества. В докладах выступавших звучала необходимость снять запреты с творчества, преодолеть культ личности Мао Цзэдуна, создавать произведения, критически воспринимающие действительность.

В Пекине с 30 октября по 16 ноября 1979 г. состоялся IV съезд Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства, а с 4 по 10 ноября того же года — III съезд Союза деятелей театра Китая. Последний, после более десяти лет «молчания» (в 1966 г. был проведен II съезд СДТК), возобновил свою деятельность в мае 1978 г. Съезды проводились под знаком общей ориентации работников литературы и искусства на «служение четырем модернизациям». К театру *сицюй* стали относиться как к объекту искусства, имеющему важное значение для выражения национальной специфики духовной культуры. В частности, на III съезде Союза театральных деятелей были осуждены последствия «культурной революции». Прозвучал призыв к творческой общественности уделить первоочередное внимание работе над современной тематикой в традиционном театре. В результате на сцене театра *сицюй* появились современные спектакли: «Будущее зовет», «Вестники весны», «Право и закон» — и спектакли по новым историческим пьесам: «Принцесса Ван Чжаоцзюнь» Цао Юя, «Песня Большого ветра» Чэнь Байчэня, «Переезд Цзян Чжэня на восток». В спектаклях «Хай Жуй подает докладную императору», «Четыре цзиньши», «Слезы в дальнем захолустье», «Сюй Цэ поднимается на стену», «Обида Доу Э» принимали участие признанные мастера театра *сицюй* Юань Шихай, Мэй Баоцзю, Чжан Цзюньцю, Мэн Сяодун, Тань Фуин, Е Шэнлань, Тань Юаньшоу, Ду Цзиньфан и другие.

В программе мероприятия, посвященного 30-летию КНР в октябре-ноябре 1979 г., пьесы драматического театра занимали основное место, также в репертуаре были постановки традиционного театра *сицзюй*, музыкальные и танцевальные программы, современные оперы, балеты. Многие из пьес и спектаклей были на исторические темы: «Принцесса Ван Чжаоцзюнь», «Песня Большого ветра», «Переезд Цзян Чжэня на восток»; балет «Цветочный дождь на шелковом пути». Особый интерес зрителей вызвали пьесы «Разжалование Хай Жуя» У Ханя, «Се Яохуань» Тянь Ханя, «Обида Доу Э» Гуань Ханьцина.

Среди юбилейных спектаклей были несколько пьес зарубежных драматургов: пьеса Б. Брехта «Жизнь Галилея» (режиссер Хуан Цзолинь), пьеса Ф. Шиллера «Коварство и любовь», опера Дж. Верди «Травиата», балет «Лебединое озеро» П.И. Чайковского.

Традиционный китайский театр *сицзюй* в эти годы вызывал у зрителей большой интерес, однако уже после 1979 г. интерес к нему стал снижаться. Проблемой традиционного китайского театра в этот период стало решение вопроса о его дальнейшей судьбе: быть театром для массового зрителя или остаться театром для избранных. Поэтому основными темами обсуждений на проводившихся в этот период совещаниях стали проблемы выживания традиционного театра *сицзюй*, поиски путей завоевания зрительских симпатий.

На Всекитайском совещании по вопросам репертуара театра *сицзюй*, состоявшемся в январе-феврале 1980 г., сторонники традиционного театра выделили несколько основных причин потери театром *сицзюй* своего зрителя: предвзятое отношение к традиционному репертуару во времена «культурной революции», снижение уровня исполнительского мастерства и неподготовленность зрителя к восприятию сценического искусства традиционного театра.

В начале восьмидесятых годов драматурги китайского театра создавали спектакли на злободневные темы современности:

«Семейное дело», «Чиновник восьмого разряда», «Повесть о кумирне Владыки фармакологии», «Принцесса театра пинцзюй». Из-за острой актуальности и проблематики постановки привлекали к себе большое внимание критики, но постепенно актуальность таких спектаклей снижалась, необходимо было создавать новые пьесы.

Выход из сложившейся ситуации был найден в обновлении художественного облика (*гэсинь*) театра *сицюй* через обращение к современному театру. Концепция обновления включала перевод театра *сицюй* на овладение современными темами и изменение его общего облика. Программа обновления театра вызвала значительный интерес со стороны общественности.

Нарастание интереса к традиционному театру *сицюй* наступило после XII съезда (1982 г.) КПК. Это проявлялось в восстановлении прежнего репертуара, в создании обществ по изучению творческого наследия и опыта видных деятелей национального театра *сицюй*. Академия искусств Китая начала проводить большую научно-исследовательскую и популяризаторскую работу в этой области. Телевидение страны подготовило программы о традиционном театре и стало транслировать фильмы-спектакли театра *сицюй*. В школьные программы были введены специальные курсы по истории и законам сценического искусства национального театра *сицюй*. С целью выявления талантов были учреждены региональные и общекитайские смотры-конкурсы артистов среднего и молодого поколений.

Драматический театр *хуацзюй*, несмотря на существующие трудности, продолжал свое развитие. В конце 70-х годов XX века шло организационное и творческое восстановление драматического театра Китая. Отрицательно сказывалось на художественном уровне театрального искусства длительное творческое бездействие, уход из жизни многих театральных деятелей, а также отсутствие появления молодых специалистов. Вместе с тем, в эти годы на китайской сцене стало появляться много пьес и спектаклей китайской классики и зарубежной драматургии.

Критиков и зрителей не могли оставить равнодушными спектакли, затрагивавшие трагедию Китая в годы «культурной революции»: «Ветры и громы в Поднебесной» (Чжао Хуань, Цзинь Цзин), «Партитура о чистых сердцах» (Су Шуян). Тема последствий «культурной революции» стала центральной в «драматургии шрамов». Эти произведения отличало внимание к отдельному человеку, его судьбе, осуждение произвола, царящего в «культурную революцию»: «Мы» (Ван Пин), «О, учитель, учитель» (Ли Вэньфэнь), «Там, где царил безмолвие» (Цзун Фусянь), «Если бы я был им на самом деле» (Ша Есинь).

Ставилось много спектаклей, где главное место занимала тема любви и душевных переживаний, а также постановки детективного плана. Но уже в 1981 году официальная критика дала отрицательную оценку такому репертуару. Внимание драматургов переключилось на производственную тематику, связанную с проведением курса «четырёх модернизаций». В пьесах подвергали критике причины, мешающие осуществлению «четырёх модернизаций»: левачество, непрофессионализм, некомпетентность и взяточничество. Это постановки «Кто сильнее» (Лян Бинкунь), «Занавес уже поднялся» (Ша Есинь, Ли Шоучэн, Яо Миндэ), «Будущее зовет», «Право и закон», «Оклеветанный» (Ли Хуа), «Записки политрука Суна» (Мо Янь), «Свадьба в Цзиньцине» (Ван Чжинай) и др. Позднее стала популярной тема предпринимательства, «предприниматель», главный герой производственных пьес, стремился к практическим действиям, старался быть полезным своей стране, чтобы помочь ей осуществить «четыре модернизации» и провести экономические реформы. Главные герои этих спектаклей положительные, и в то же время характеры их противоречивы и не идеальны.

В других произведениях 1982 года конфликты носили в основном внешний характер. Из-за формы пьес, которые были близки к сценическим иллюстрациям критической корреспонденции в газетах, в постановках отсутствовала глубина в раскрытии конфликта, а развязки конфликта звучат искусственно.

Возросшие требования зрителей явились стимулом проведения в 1982 году дискуссии о путях обновления драматического театра. Прозвучали разные мнения: одна часть специалистов заявляла о необходимости «национализации» (*миньцзинхуа*) драматического театра, учитывая специфику традиционного театра. Другая полагала, что драматический театр необходимо осовременить (*сяньдайхуа*), заимствуя опыт модернистских, авангардистских театральных течений Запада. Вывод, к которому пришли искусствоведы и драматурги после дискуссии, был следующим: искусство драматического театра является искусством реалистическим, следует обогатить приемами, заимствованными из опыта модернистского театра, чтобы увеличить его выразительные способности.

Репертуар китайского традиционного театра *сицзюй* в 80-е годы XX века состоял в основном из традиционных произведений, современные произведения конца 1970-х годов, содержащие критику китайской действительности, ушли со сцены. Увеличился объем драматургии, отражавшей официальную оценку истории Китая 20 века. В частности, это произведения, посвященные Синьхайской революции, деятельности Сунь Ятсена и освободительной войне; пьесы антирусской, антисоветской направленности. В эти же годы появились произведения по новым историческим пьесам, в которых осмысливались биографии исторических персонажей, таких как Сыма Цянь, императоры У Ди, Цинь Шихуан, Канси. Спектакли на современную тему создавались в основном региональными видами театра *сицзюй*. К экспериментальным поискам относилось создание постановок по пьесам зарубежных драматургов средствами традиционного театра *сицзюй*.

Для лучших актеров молодого и среднего поколения журналом «Сицзюйбао» была учреждена ежегодная «Премия мэйхуа». Через периодическое издание «Сицзюй ишу» («Искусство театра *сицзюй*») и литературно-художественные журналы стали вестись научная и популяризаторская деятельность.

На Всекитайском смотре спектаклей театра *сицюй* (1985 г.) 14 театральными коллективами были показаны интересные творческие подходы в сценографии и режиссуре, подборе музыки к спектаклям. Однако в то же время новых хороших произведений было недостаточно, преобладал традиционный репертуар.

В Пекине и Шанхае в апреле 1986 года прошел Шекспировский фестиваль, на котором было представлено 29 пьес Шекспира. Фестиваль вызвал большой интерес у театральной общественности и зрителей. Коллективами национального театра *сицюй* были представлены постановки по пьесам известного драматурга: «Макбет» (режиссер Хуан Цзолинь), «Двенадцатая ночь», «Венецианский купец» и многие другие. Все спектакли были поставлены в соответствии с канонами китайского театра с сохранением традиционной певческой школы и мелодики.

Мастера традиционного китайского театра *сицюй* обратились также к произведениям А.С. Пушкина. По мотивам повести «Барышня-крестьянка» Пекинский северный театр поставил спектакль «Сельская барышня».

Новая дискуссия о дальнейшей судьбе театра *сицюй* началась в конце 80-х годов. В условиях динамичных социальных, политических, идеологических изменений, происходивших в КНР, внимание к театру *сицюй* ослабевало. Специалисты видели пути осовременивания национального театра *сицюй* через совершенствование традиций, не отказываясь от них. Выделилось три основных подхода. Одни считали, что трудности, переживаемые театром, носят временный характер. Причину потери зрителя они объясняли неподготовленностью публики к восприятию постановок театра *сицюй*. Другие полагали, что у театра *сицюй* нет будущего. Третьи видели перспективу будущего театра в создании традиционного китайского театра *сицюй* новой формы.

На китайских театральных смотрах и фестивалях представляли лучшие спектакли того времени, большинство из которых было показано впервые: «Нирвана Гоуэръе» (Пекинский народный художественный театр), «Где живет печаль» (Китайский

молодежный художественный театр Пекина), «Китайская мечта» (Шанхайский народный художественный театр). Критика выделила пьесу «Цао Чжи» Чжоу Шушаня, постановку традиционного театра «Восемь бессмертных переходят море» (Театр пекинской музыкальной драмы Китая), «Сказание о Белой змейке», а также постановку центрального кукольного театра С. Образцова «Необыкновенный концерт».

Положительные оценки критика дала двум спектаклям: «Дела Южной Танской династии» (автор Го Цихун, режиссер Ся Чунь, постановка Пекинского северного театра) и «Дух гор» (автор Шэн Хуй, режиссер Тао Сяньлу, постановка театра *сянцзюй* пров. Хунань). В этих произведениях драматурги обратились к истории Китая, по-новому осмыслив события и образы героев. В «Делах Южной Танской династии» главным героем выступает поэт Ли Юй, а в «Духе гор» — Цюй Юань. Первый спектакль отличали изысканность, мелодика, созерцательность, второй — динамика сюжета и ритмическая музыкальность. Спектакли в жанре трагедии «Цао Цао и Ян Сю» (автор Чэнь Ясянь, режиссер Ма Кэ) и «Путь в Гонконг» (режиссер Ван Ида) вызвали наибольший интерес у зрителей и критиков. В «Цао Цао и Ян Сю» авторы подняли сложный вопрос: тиран-властитель и интеллигенция. Постановку отличили высокий профессионализм режиссуры, эмоциональная выразительность и высокое мастерство актерского исполнения. «Путь в Гонконг» характеризуется творческой смелостью режиссера. В пьесе автор затрагивает проблему ценности личности, интеллигенции, раскрывает причины конфликтов между людьми.

Деревня, являясь важной и неотъемлемой частью китайской действительности, получила отражение в лучших пьесах драматургов. Авторам удалось изобразить изменения, происходившие в 80-е гг. в деревне, как процесс глубоких исторических преобразований.

В конце 1980-х годов в связи с реформой китайского театра было принято решение сократить количество театров и

одновременно укрепить их кадровую и материальную базу. В условиях курса на модернизацию, реформы и политику «открытости» драматическому театру разговорной драмы хуацзюй было необходимо заново определить свое место в обществе. Это время было отмечено спорами театральной общественности о том, каким быть китайскому театру. В драматургии авторы стали обращаться к интеллектуальной, психологической драме, в частности, к опыту советского театра 1980-х годов и к опыту советских режиссеров: Вс. Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова, О.Н. Ефремова, Г.А. Товстоногова.

На китайской сцене было представлено много интересных пьес и постановок, авторы которых принадлежали к среднему и молодому поколению. Впервые в Китае были поставлены пьесы Юджина О'Нила «Печалиться должна Электра», «Любовь под вязами», Софокла «Царь Эдип», А. Стриндберга «Фрейлейн Юлия», Петера Шаффера «Амадей», «Глаза», пьесы Б. Брехта «Кавказский меловой круг», Макса Фриша «Швейк во второй мировой войне», «Обыватель и поджигатели». Все большее внимание привлекают к себе произведения советских авторов: «Иркутская история», «Жестокие игры», «Победительница» А.Н. Арбузова, «Провинциальные анекдоты» А.В. Вампилова, «Синие кони на красной траве» М.Г. Шатрова, «Солдаты» А.А. Дударева. Китайские театральные деятели ставили пьесы, в которых осуществляется попытка познать человека во всем его разнообразии и противоречивости, стремились создать собственные глубокие и зрелые произведения. Эволюция китайского драматического театра на протяжении XX века выражалась в раскрытии новых для китайского общества тем и мотивов, в изменениях во взаимодействии сцены со зрителем.

В мировом театре XX века большая, если и не главная роль отводилась режиссеру. Китайский драматический театр не явился исключением — роли режиссера стали придавать все большее значение. Режиссеры Цзяо Цзюйинь, Хуан Цзолинь, Чэнь Жун,

Линь Чжаохуа, Ван Гуй, Ху Бэйминь, Ли Цзяю внесли свой весомый вклад в развитие драматического театра *хуацзюй*.

Экономическая реформа получила отображение в пьесах драматического театра «Сорокалетние» Хуан Сяочжэня (Центральный экспериментальный театр) и «Стремнина» Сюй Хуншэна (Экспериментальная труппа драматического театра пров. Гуандун). Ставшая важной тема предпринимательства и обогащения отражена была в постановках: «Акциям — о'кей!» (автор Чжао Хуанань), «К северу от Пекина — Великая Северная целина» (автор Ян Баочэнь).

«Поисковые спектакли» в первой половине 1989 г. считались специфическим явлением в искусстве. Для лучших спектаклей подобного рода характерна многоплановость содержания: постановка проблем нравственных и психологических, раскрытие сложного, внутреннего мира человека. К «поисковым спектаклям» критика отнесла пьесы Гао Синцзяня «Автобусная остановка», «Тот берег», «Снежный человек». В постановках «Визит мертвого к живым» Лю Шугана, «Нирвана Гоу Эрье» Цзинь Юня, «Китайские сновидения» Сунь Хэйчжу (реж. Хуан Цзолин), «Деревня Саньшупин» (по новеллам Чжу Сяопина, режиссер Сюй Сяочжун), «Ищу настоящего мужчину» Ша Есиня, «Красная, белая, черная комната» Ма Чжунцзюня явны черты западного экзистенциализма и абсурдизма. Отличительной их чертой является выход за рамки привычного реализма. К произведениям, строящимся по реалистическим законам, относятся «Лучший в Поднебесной» (Хэ Цзишэн) и «Черный камень» (Ян Лимин). Обращение драматургов и режиссеров Китая к опыту модернистского театра в начале 1980-х годов и в начале 1990-х годов было расценено как отрицательное. Однако пьеса Го Шисина «Птицы-люди» явила собой удачный пример сочетания элементов реалистического театра и театра абсурда вызвала общественный резонанс.

В начале 1990 г. руководство КПК выдвинуло установку на популяризацию лучших традиций национальной культуры.

Большая часть постановок 90-х гг. XX века состояла из произведений традиционного репертуара: «Семейное дело», «Повесть о кумирне Владыки фармакологии», «Чиновник восьмого разряда» и т.д. Политика начала 1990-х годов в отношении театра и драматургии характеризуются намерением вернуть их к служению политике.

Установка 1992 г. на либерализацию в творчестве сказалась на появлении в драматургии новых образов. На сцену вышли спектакли «Старый дом» (Ши Линь, поставлена Драматическим театром пров. Шаньси), «Боевая дружба», «Донесение с реки Хуто» (Мин Бин, Вэй Цзиньху).

Из-за вхождения в рыночную экономику в театре решили осуществить радикальную организационно-финансовую реформу. В 1993 г. министр культуры КНР Лю Чжундэ на Всекитайском совещании начальников департаментов и управлений культуры объявил о переводе культуры в рыночные условия. Главное внимание на этом совещании было уделено сокращению численности театральных коллективов и подбору репертуара театров. Литературу и искусство страны ориентировали на идейность, высокую художественность и многообразие.

Государственные театры переходили на систему дотаций и контрактную систему, была введена аттестация кадров. Число государственных театров сократилось. В 90-е годы XX века театральный коллективы оказались в условиях борьбы за выживание. Все это явилось причиной роста безработицы в театральной среде. Такими работниками в 1990-е годы стали создаваться театральные «народные труппы», которые существовали на принципах самокупаемости. Они выступали в сельских местностях и отдаленных районах, создавая свой репертуар на основе зрительского спроса, исполняли пьесы традиционного репертуара, на местные темы, участвовали в проведении традиционных празднеств.

Экономические трудности стимулировали появление и «театров малой сцены». Такими театральными коллективами

ставились камерные постановки «поискового» характера, часто отражающие новую социально-экономическую действительность. Высокую оценку получили новые постановки «Чайной» (Лао Шэ), «Ранней весной в феврале» (по повести Жоу Ши), «Буря и натиск», драмы Го Шисиня. Большое место в репертуаре театров страны в 1990-е годы занимали постановки по произведениям зарубежных драматургов: Г. Ибсена, Л. Пиранделло, А. Миллера, Ж.П. Сартра и других.

В этот период проводилась активная работа над экспериментальными постановками театра *сицюй*. Высокой оценкой критиков и зрителей удостоились постановки: «Китайская принцесса Турандот», «Рябь на стоячей воде» (по роману Ли Цзижэня), «Сун Цинлин в Шанхае» (постановка Ма Али), «Верблюжонок Сянцзы» (по роману Лао Шэ), «Кун Ицзи» (по рассказу Лу Синя), «Медея» и «Дама с камелиями».

В конце XX в. появились спектакли по произведениям современных классиков «Чайная», «Рикша» (Лао Шэ), «Кун Ицзи» (Лу Синь). Однако время диктовало постановку и чисто коммерческих спектаклей театра *сицюй*: «Пионовая беседка», «Сон в Красном тереме», «Сестры по сцене». В стране развивался традиционный и драматический театр, балет и опера. На III Всекитайском фестивале балета среди лучших спектаклей были названы: «Таинственный феникс», «Лунный свет над двумя родниками», «Жертвы во имя весны», «Излом чувств» (по мотивам трагедии Цао Юя «Гроза»), «Парк Юаньмин — любовь и ненависть».

В оперных произведениях широко используются национальная мелодика. К удачным произведениям критика отнесла оперы «Дикая пустошь» (по мотивам пьесы Цао Юя, композитор Цзинь Сян), «Безжизненная степь», «Девушка-дух с колдовской горы» (Лю Чжэнцю), «Цюй Юань» (Ши Гуаннань), «Прекрасная Амэй» (Ши Фу).

В условиях нарастающей интенсивности перехода к рыночной экономике театр Китая стал искать пути выхода на международный уровень. Трудность его вхождения в рынок

обусловливалась рядом факторов: дефицит пьес и спектаклей, отвечающих изменившимся запросам зрителей; приоритет финансирования государством пьес и спектаклей, прошедших цензуру. Законы рынка, конкуренция, борьба за зрителя оказывали значительное влияние на репертуар театров. Критерием становится не только «высокий художественный уровень, но и кассовость». Число и интерес зрителей постепенно начинают расти. К числу лучших спектаклей, отвечающих новым критериям и пользующихся успехом у зрителей можно отнести «Поле жизни смерти» (автор Тянь Циньсин, по повести Сяо Хуна), «Ревизор» (спектакль поставлен к 150-летию Н. Гоголя), «Двенадцатая ночь» (В. Шекспир), «Служанки» (Ж. Жене).

Театры стали пробовать силы в постановках мюзиклов: «Биография героя Сымао», «О тех, кому принадлежат будущее», «Двенадцатая ночь», «Сказание о Белой змейке», «Сесть не в ту телегу», «Романтическая сюита *янгэ*», «Красавица и дикий зверь». Последний имел большой успех, благодаря зрелищности и красочности. Однако остро стоял вопрос отсутствия пьес, композиторов, исполнителей.

Важным событием для традиционного театра *сицюй* стало завершение издания 30-томного «Свода историко-географических сведений о китайском театре *сицюй*» (Чжунго сицюйчжи). В работе над трудом приняли участие ведущие организации НИИ театра *сицюй* Китая, Академия театра *сицюй* Китая, НИИ искусств Китая. В труде отражена более чем тысячелетняя история национального театра. Выход в свет в 2000 году 4-х томной монографии «История развития китайского театра *сицюй*» (Чжунго сицюй фацжань ши) также явилось значимым явлением для китайского театра. Монография охватывает весь период развития театра от зарождения до времен династии Цин включительно.

Появление в 2000 году новых постановок — «Ли Цинчжао» (автор Ло Хуайчжэн), «Сун Цинлин в Шанхае» (постановщик — Ма Лили, известная шанхайская артистка), а также «Сон в Красном тереме» и «Сестры по сцене» (поставленные театром

юэцзюй г. Шанхая) — явилось доказательством обновления сценического языка традиционного театра, успешного обращения к экспериментам. Так, например, спектакль «Сон в Красном тереме» был назван «эталонном культуры мегаполиса».

Актуально стоял вопрос сохранения национальной специфики культуры. Перед театром поставили задачу борьбы за усиление его национального своеобразия. С началом XXI в. в театральной жизни Китая стали происходить большие изменения. Система присуждения наград и премий способствовала оживлению и расцвету театральной деятельности. На сцене ставились спектакли «традиционного репертуара», экспериментальные постановки современного театра *сицзюй*, пьесы разговорной драмы в реалистической и современных режиссерских манерах.

Стали открываться новые помещения театров. Центром международного театрального сотрудничества, способствующего взаимному знакомству театра Китая и стран зарубежья, стал театральный комплекс Большого театра Шанхая. Шло строительство Большого театра Пекина, Большого театра пекинской музыкальной драмы, Центра разговорного театра Шанхая. Постоянно увеличивалось число периодических театральных изданий, публиковавших новые пьесы, статьи о сценическом мастерстве актеров старшего поколения и т.д.

В репертуар театров входили новые пьесы и спектакли: «Под пурпурными стягами» (по мотивам незаконченного произведения Лао Шэ, режиссер Ли Луньюй), «Ранняя весна в феврале» (по повести Жоу Ши), «Буря и натиск», «Я люблю спорить» (автор Лао Шэнь), «Сон, как сон» (режиссер Лэй Шэнчуан), «Дикая пустошь» (режиссер Ли Люй), «Пионовая беседка» (по мотивам драмы Тан Сяньцзу). Эти постановки отличал новаторский подход (использование современной сценической техники), сценическая зрелищность, дополненное музыкальное сопровождение.

Несмотря на растущее разнообразие репертуара, по-прежнему звучали заявления искусствоведов и драматургов о сохраняющемся застое в театре. К их причинам относили низкий литературный

уровень пьес, отсутствие в них интеллектуальной и духовной глубины. В центральных театральных периодических изданиях внимание критики в основном сосредоточилось на традиционном театре *сицзюй*. Театральная общественность Китая организовала научную конференцию «Развитие театра *сицзюй* и курс на поступательное развитие прогрессивной культуры Китая», на которой рассматривались вопросы о путях дальнейшего развития театра.

На состоявшемся совещании Союза театральных деятелей Китая в 2002 г. было признано несовершенство действующей системы присуждения премий «Мэйхуа цзян» («Золотой сливы») и ее критериев. В выступлениях подчеркивалась вынужденность практики массового премирования в условиях перехода театра в рыночные условия. В первую очередь это относилось к китайскому традиционному театру *сицзюй*. Было принято решение о необходимости сделать более строгой систему отбора спектаклей и исполнителей, выдвигаемых на премии. Отдельно обсуждался вопрос об упорядочении системы налогообложения театров.

В том же году в Ухани прошла научная конференция «Театр разговорной драмы нового столетия». На конференции обсуждались вопросы реформирования театральных коллективов в рыночных условиях и повышения их творческого уровня. Начиная с 2002 г. в соответствии с принятым Министерством культуры КНР пятилетним планом подготовки высококачественных спектаклей стали отбираться 50 лучших спектаклей.

Главное же внимание участников конференции было сосредоточено на анализе ситуации, сложившейся в драматургии. В числе факторов, негативно влиявших на разговорный китайский театр, были названы недостаток культуры у драматургов, устарелость взглядов, поверхностность в спектаклях, невнимание к литературному качеству пьес, утрата высокого отношения к искусству. Важно отметить, что все эти недостатки были присущи, прежде всего, политизированным, однотипным спектаклям.

Серьезные творческие дискуссии проходили среди деятелей театра *сицзюй*. Часть из них полагала, что выход из нынешнего

сложного положения заключается в необходимости концентрации усилий на реформировании и новаторстве. Другая выступала против этого, отстаивая сохранение сценических традиций.

Среди постановок традиционного театра *сицзюй*, вызвавших положительный отклик и большой интерес со стороны зрителей и специалистов, отмечены «Весна и осень гегемона», «Добрая женщина, плохая женщина», «Добрый человек из Сезуана», «Дама с камелиями» и другие; среди постановок театра разговорной драмы, — «Салемские ведьмы» А. Миллера, «А зори здесь тихие» Б. Васильева, «Чья жена ошиблась дверью» Роя Котнена и другие. Большой кассовый сбор собрал балет «Парк Юаньминь — любовь и ненависть» (музыка Чжао Липина).

Несмотря на оживление, театральное искусство в Китае находилось в непростой ситуации, вызванной вхождением в рынок. По общему мнению искусствоведов и драматургов, отказ от рыночного театра невозможен, поэтому необходимо сочетание рыночного театра и государственного, но в первую очередь необходима популяризация театра. Откликом на эту проблему явилась дискуссия «Дни наследия культуры», проведенная Академией искусства Китая (2006 г.). Она была посвящена сохранению и развитию традиционного театра *сицзюй* как вида театрального искусства. Мнение принимавших участие в дискуссии театральных деятелей сводилось к необходимости сохранять преемственность культуры традиционного театра, разрабатывать стратегию повышения культурных знаний в обществе о театре. Отличительной особенностью театральной жизни Китая в этот период стало всеобщее внимание к драматическому театру *хуацзюй*, отметившему свое 100-летие. По этому случаю в стране проводились многочисленные смотры, фестивали, семинары, конференции, организованные Министерством культуры КНР и театральными коллективами страны.

На конференциях, посвященных вопросу развития разговорной драмы, подчеркивались проблемы, мешающие развитию театра *хуацзюй*: подготовка профессиональных театральных кадров, финансирование, необходимость улучшения качественного уровня

пьес. Несмотря на эти сложности в китайском драматическом театре появлялись тонкие и глубокие работы: новая постановка пекинской музыкальной драмы (в исполнении местной школы музыкальной драмы пров. Шаньси) «Бо Шань входит в столицу», спектакль разговорной драмы «Белая акула в гостиной», драматургом которой является Ли Сицзин, сценаристом — Ван Хаюэ, «Генерал Кариолан» по известной трагедии В. Шекспира «Кариолан», режиссеры Линь Чжаохуа, И Лимин, историческая пьеса разговорной драмы драматурга Центрального театрального института Хэ Цзипина «Дэлин и Цыси», режиссер Жэнь Мин.

В настоящее время в КНР насчитывается около 300 театров *сицзюй*. Театроведы, руководители театров, актеры и члены театральных коллективов широко обсуждают вопросы театрального творчества, актерского исполнения, существование театра в условиях рыночной экономики, необходимость развития и обновления всех видов театрального искусства. Для более эффективного развития китайского театра, профессиональной подготовки кадров проводятся встречи и конференции. В январе 2008 г. Китайское научно-исследовательское общество оперы и балета выступило с предложением стимулировать обновление оперы и балета и для этого обновить теоретическую и искусствоведческую базы этих видов искусства, установить международные контакты для обмена опытом с театральными коллективами других стран по вопросам театрального искусства. Поднимаются также вопросы, касающиеся существующей проблемы нехватки преподавательских кадров и необходимости создания научно-преподавательской системы в консерваториях.

Несмотря на сложность вхождения и существования театрального искусства КНР в условиях рыночной экономики, в настоящее время жизнь театра очень активна: существуют разные виды и творческие направления в драматургии, большое количество жанров, тематик, развивается режиссура и сценография.

§6. Театральные тенденции Китая (2008—2017)

Современный разговорный театр Китая *хуацзюй* обращается к произведениям, тесно связанным с традицией национальной, а также к драматургии мировой культуры. Обращение к зарубежному театральному искусству как к источнику творческого вдохновения, использование заимствований и перенос идей на китайскую сцену не исключали самобытность, творческий подход китайского искусства, способствовали появлению и развитию китайских театральных идей.

А.П. Чехов — один из наиболее популярных в Китае зарубежных драматургов и литераторов. Произведения его занимают важное, прочное место в репертуаре китайского театра. Творчество А.П. Чехова близко Китаю своим глубоким гуманизмом, реализмом, обращением к социально-философским темам и умением синтезировать их в многогранные, глубокие психологические образы. Воздействие драматургии Чехова на творчество Лу Синя, Ба Цзиня, Го Можо, Цао Юя, Ся Яня, Е Шэнтао, Хун Шэня и других китайских литераторов весьма значительно.

В истории китайского театра разговорной драмы первое обращение к драматургии Чехова происходит в 1930-е гг. — ставят спектакли «Иванов», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад». В 1940-е гг. «Вишневый сад», «Три сестры», «Дядя Ваня» пользовались наибольшей популярностью у китайского зрителя. «Вишневый сад» оказал большое влияние на выдающегося китайского драматурга театра разговорной драмы Цао Юя. Драматургия Цао Юя получила большое признание, пьесы его шли на многих сценах мира. И в наши дни он по-прежнему популярен в Китае, его пьесы не уходят с театральных сцен страны.

Спектакли по произведениям Цао Юя ставились и в Советском Союзе, России. В 1958 году в Рижском русском театре имени Михаила Чехова был поставлен спектакль «Тайфун» по пьесе «Гроза», в 1983 г. спектакль был показан в Благовещенске, а в августе 1983 г. в Москве в постановке Амурского театра, в

2011 г. в рамках фестиваля им. А.П. Чехова на сцене театра имени А.С. Пушкина в постановке Пекинского Народного Художественного Театра. Драматургию Цао Юя исследовали в нашей стране В. Феоктистов, Л. Никольская, Р. Белоусов, В. Петров, А. Ипатова и др.

В творчестве Цао Юя, которое основывается на национальном, западноевропейском, древнем и современном наследиях, отражены живые связи драматургии с эпохой, китайским обществом, народом. Литератор испытывал большую симпатию к западной и русской драматургии. Цао Юй, пережив особое увлечение драматургией А. Чехова, в 1940 г. окончил работу над своей трагикомедией «Пекинцы» (北京人, в 1960-е гг. на русский язык В. Феоктистов перевел ее под названием «Синантропы»), ставшей одним из художественных открытий автора. С началом военного периода (антияпонская война 1937—1945 гг.) в китайском театральном искусстве, культуре шли активные поиски нового содержания, форм, направленных на изменение действительности. Цао Юй, обладавший своими идеалами, образительными средствами, которые были не только выражением национального ощущения эпохи, но и являлись отражением изменения эстетического сознания китайской драматургии, обратившись к творчеству Чехова, с присущим ему сравнительно спокойным, но не бесконфликтным развитием сюжета, воплотил все это в «Пекинцах». Драматургия китайского литератора связана с чеховской традицией, Цао Юй отмечал: «Чехов открыл передо мной большие ворота». Создание художественного идеала в пьесе проявилось в подходе к человеку, к его жизни, в показе психологии, в освещении духовных ценностей. Своей пьесой «Пекинцы» Цао Юй обратил китайскую драматургию к содержательным переменам. «Пекинцы» в китайской драматургии представляют собой отклик на события той эпохи. Цао Юй внес важный вклад в развитие китайской драматургии, что позволило обогатить создаваемые образы, использовать разные художественные приемы, развить художественную ценность

литературы, а также вдохновить китайских драматургов и режиссеров на дальнейшие творческие поиски и эксперименты.

Творчество Чехова продолжает находиться в тесной связи с проблематикой современной драматургии, временем, проблемой человека, режиссура спектаклей Чехова в Китае отмечена поиском «новых форм». В январе 2015 г. к 155-летию со дня рождения А.П. Чехова в Китае поставлены спектакли по произведениям драматурга и по его биографии. Премьера спектакля «Дядя Ваня» состоялась 20 января на сцене театра «Шоуду» (首都). Режиссер Ли Люи 李六乙, перевод Цзяо Цзюйиня, 焦菊隐, Тун Даомина 童道明). Главные роли в пьесе исполняют знаменитые актеры Пу Цуньсинь (濮存昕) и Лу Фан (卢芳). В сценической жизни чеховской драматургии в Китае пьеса «Дядя Ваня» имеет важное значение — это первое произведение А.П. Чехова, представленное в стране. В 1930 г. она была поставлена театральной группой «Движение «4 мая»» (辛酉剧社·Шанхай. Режиссер, переводчик Чжу Жанчэн 朱穰丞). Однако этот первый опыт сценического прочтения китайским режиссером «Дяди Вани» имел неточности в понимании произведения. В последующие же годы (1954 г., 1960 г. Пекинский молодежный театр. Советский режиссер П. Лесли, Сунь Вэйши 孙维世) в постановках данной пьесы верно раскрыт авторский замысел, убедительно показаны характеры героев. С того времени пьеса «Дядя Ваня» занимает важное место в репертуаре китайских театральных коллективов, она идет на столичных, местных театральных сценах.

На малой сцене Китайского национального драматического театра (国家话剧中中心) состоялась премьера спектакля «Любовь Чехова» (爱恋·契诃夫. Режиссер Ян Шэнь 杨申, сценарий Тун Даомина). Эта пьеса раскрывает историю любви А. Чехова и Лики Мизиновой, безответные чувства, симпатия и сострадание писателя к Лике, а также переживания классика после провала премьеры его пьесы «Чайка» в Александринском театре в 1896 г. Пьеса получила положительные отзывы специалистов и зрителей. Ян Шэнь считает, что в произведениях А. Чехова,

Ф. Достоевского (в 2013 г. Ян Шэнь впервые на китайской сцене представил постановку по повести Ф. Достоевского «Белые ночи») можно найти яркое отражение сущности человека, глубокое размышление о человеческой жизни, в них особенно тщательно отражены сложные психологические черты людей. После премьеры Ян Шэнь произнес: «Сегодня премьерой этого спектакля мы отмечаем 155-летний юбилей со дня рождения Чехова, а в прошлом году в честь 110-летия со дня кончины русского писателя на сцене Центрального театрального института в Пекине состоялась премьера спектакля «Вишневый сад» по его пьесе. Это говорит о том, что китайцы любят и помнят этого выдающегося литератора». В 2014 г. режиссер Линь Чжаохуа (林兆华) поставил «Вишневый сад» (театр Баоли (保利)). Первой постановкой данной пьесы Линь Чжаохуа был занят еще десять лет назад в малом театре Бэйбинмасы (北兵马司剧场). Обе постановки Линь Чжаохуа (2004 г., 2014 г.) являют собой пробы способа понимания центральных тем, конфликтов творчества А. Чехова, они еще в целом не разгадывают задачи, определяют перспективу развития драматургии Чехова на китайской сцене. Линь Чжаохуа, решая свои задачи в спектакле, показал чуткое отношение к драме Чехова, в которой содержится и трагедия, и комические элементы. Он подчеркивает, что «основой произведения является высмеивание слабостей, пороков человека, но наряду с этим Чехов сочувствует каждому, кто находится в растерянности, ведет бесцельное бытие».

Линь Чжаохуа обращается к многосторонности художественного мира Чехова, выявляя его новые грани. Стремление режиссера освоить психологизм Чехова, его вопросы связи времен в пьесе «Вишневый сад» воплотилось в опыте сочетания известных театральных подходов к творчеству драматурга. Режиссер старался выяснить сущность героев «Вишневого сада», найти отражение в современном понимании. Проблемы современного сознания отражаются в «Вишневом саде». Объективное отношение А. Чехова к философскому движению

времени наметило стержень «Вишневого сада», где вишневый сад стал темой мироощущения, символом теплоты семейных отношений. Обращение Линь Чжаохуа к драматическому наследию Чехова подтверждает в глубине психологизма, связи времен, сути концепции его искусства, нужного в Китае. В постановках режиссера пьеса Чехова представлена как произведение с глубокими внутренними связями. В «Вишневом саде» Линь Чжаохуа нет прямой модернизации. Сценические интерпретации режиссера являют собой развитие современных традиций китайской разговорной драмы. В оценке китайской критики постановка спектакля «Вишневый сад» Линь Чжаохуа считается значительной постановкой Чехова в Китае. Здесь важна пространственно-временная организация действия пьесы Чехова, режиссер показывает героев в тесной связи с вишневым садом. Попытка Линь Чжаохуа использовать неоднозначный подход к героям показывает, что Чехов не только порицает, но и страдает им.

Не только спектакли по драматургии А. Чехова идут в Китае, но также и по произведениям М. Горького. Творчество М. Горького в Китае всегда пользовалось и пользуется большим успехом. Пьесы Чехова на сцене китайского театра, как правило, ставились по авторскому тексту, что нельзя сказать о горьковских. «На дне» играли уже с 1928 г. на сцене любительского театра, что свидетельствует о большом интересе к ней, однако шла пьеса в переработанной китайской адаптации. С 1930 г. по 1960 г. все пьесы Горького были переведены на китайский язык и опубликованы. Лу Синь, Го Можо, Мао Дунь, Лао Шэ и многие другие выдающиеся китайские литераторы писали о творчестве Горького, подчеркивая важное его значение для литературы страны: «Новая литература Китая получила в творчестве Горького много ценного». Горький испытывал большой интерес к Китаю, его истории, культуре. Творческий опыт и общественная деятельность классика оказались полезными для китайской литературы, драматургии.

На 1 международном театральном фестивале им. Цао Юя, проведенном в Тяньцзине (2014 г.), среди разных постановок коллектив МХАТ им. М. Горького показал пьесу «На дне». В апреле 2015 г. на экспериментальной сцене Пекинского народного художественного театра (北京人艺实验剧场) показана премьера спектакля «Жизнь, увиденная в тумане» (朦胧中所见的生活. Сценарий Фань Данхуэя 范党辉, актеры Чжан Ванькунь 张万昆, Хань Хань 韩涵, Вэй Цзячэн 魏嘉诚), поставленная по рассказам М. Горького «Челкаш», Ли Шицзяна 李师江 «Старик и вино» (老人与酒) и стихотворению мексиканского поэта Октавио Паса). Спектакль изображает инцидент, произошедший между вором Лао Ляном и Сяо Баем, оказавшимся перед соблазном раздобыть легкие деньги, и встречу последнего со стариком Цю. У Ляна появился шанс заработать деньги — украсть ценность из дома одного нечистого на руку чиновника, Лян, решив найти себе помощника, обращается к Сяо Баю. Когда становится известным, что Сяо Баю нужны деньги на лечение родственника, Лян расчувствовался и решил все награбленное отдать Баю. Возвращаясь назад, Бай встречает одинокого старика Цю. Сценарист Фань Данхуэй делится: «самый ценный и наиболее заслуживающий внимания момент, на мой взгляд, тогда, когда герои вступают в унижительную для каждого драку за свою жизнь». «Жизнь, увиденная в тумане» сосредоточена на раскрытии жизни маленького человека, людей из низов, раскрываются их судьбы, внутренний мир. В рамках структуры художественного пространства постановки туман создается сценаристом как микромир: туман, где своя жизнь, туман-дымка, туман-пелена. Жизнь в тумане в постановке объединяет в себе настоящее, прошлое и будущее; она наполнена социальными, бытийными сторонами. В постановке сценарист раскрывает хрупкость жизни персонажей, которая полна напряженной борьбы, безысходности, сочувствия и страданий. Спектакль привлек значительное внимание специалистов и зрителя. Оценки критиков прозвучали разные, в целом положительные, отмечено раскрытие важной социальной темы нашего времени — темы финансового благополучия.

Развитие современного драматического Китая в XXI в. обусловлено социально-политическими, духовными процессами, происходящими в обществе и в мире, за последние несколько лет наблюдается тенденция активной творческой деятельности, китайские режиссеры, драматурги стали активно обращаться к классике, в частности, к русской. Ими создаются современные версии классических произведений. Сам факт внимания, обращения к драматургии А.П. Чехова, литературному творчеству М. Горького, Ф.М. Достоевского, свидетельствует, что интерес китайского театра и зрителя к классике нашей страны не только постоянен, возможно, и вырос. Русская театральная культура в целом положительно повлияла на развитие театрального творчества разговорной драмы Китая и колоссальное содержание, глубина ее служит импульсом к рефлексии. Понимание русской классической драматургии в Китае и китайской культуры, театрального искусства Китая в России способствует развитию, изменению, взаимообогащению театральных систем двух стран.

Малый театр Китая

Перемены, которые произошли в отношениях государства и театра в период реформы открытости, идеологическая гласность, вступление Китая в новые условия, пересмотр значения театра в жизни китайского общества вывели из застойного состояния китайский театр, освободили его от вмешательства идеологии в искусство, в больших государственных театрах стали возникать небольшие коллективы — малые сцены, малые и негосударственные театры. Что касается развития малого театра в Китае, оно берёт своё начало с 20-х гг. прошлого столетия. Тогда стали появляться любительские театральные коллективы, как правило, возникали они в вузах. Инициатива создания китайского малого театра принадлежит выдающемуся литератору, драматургу Тянь Ханю. Однако с 30-х гг. по 80-е гг. XX в. театральное направление малых театров в Китае практически не

развивалось. А ведь творчество малых театров, безусловно, вносит бесценный, важный вклад в развитие, совершенствование китайского театра в целом. В конце XX века в Китае возобновляется творческая деятельность малого театра. В настоящее время противостояния между театрами официальными и театрами малыми нет, идет поиск новых форм. Если на сцене официальных театров показывают известные и проверенные временем произведения, то малые китайские театры приоритетом для себя считают обновление и развитие театральной культуры в целом. Малый театр, являясь новой формой театрального пространства в Китае, несет новые ценности и тенденции, дает возможность драматургу, режиссеру и актерам находиться в свободном творческом процессе, способствует открытому общению актеров и зрителей. Положительная линия, основанная на сочетании традиционного и нового в искусстве, обращение к традиционному, поиск в нем неоткрытого содержания, представляется принципиальным не только для сценической стороны классических пьес и современных, но и для всей театральной культуры Китая. В малых театрах в пьесах *хуацзюй* допускается возможность вымысла и абсурда, в постановках *цзинцзюй* — свобода интерпретации. Спектакли малых театров Китая сегодня демонстрируют изменение подхода к личности человека, жанровые поиски, отражающиеся в сценических интерпретациях классики.

В режиссуре спектаклей малых театров за последние годы, находящейся на пути поиска воплощения современных произведений и классики, отражается переломный период в драматическом театре Китая в целом. Проблема недостатка драматургии высокого уровня является важным предметом полемики и в малом китайском театре.

Оригинальные формы сценического выражения малого театра Китая открывают ранее неизвестный горизонт театрального выражения, безусловно, способствуют развитию китайского театра, однако станут ли постановки малого китайского театра большим театральным событием в культуре страны, будет ясно спустя время.

Заключение

Театр КНР находится на подъеме, гармонично взаимодействует с искусством других стран. Большие и малые театры страны демонстрируют активную творческую деятельность — спектакли по классическим и современным произведениям, что отражает переломный период в драматическом театре Китая в целом. Создается много пьес, например, авангардные современные постановки охватывают разные темы, демонстрируют инновационные идеи, привлекают большое количество молодых зрителей Китая. Спектакли драматического театра *хуацзюй*, несомненно, за последние несколько лет стали лучше, в пьесах есть потенциал для развития, используются дополнительные выразительные средства. Специалисты отмечают, что сейчас необходимо обновление, творческое развитие и создание хороших пьес. Китайские драматурги и режиссеры стараются передать видение окружающего мира человеком, его чувства и мысли, все эти поиски индивидуальны. Одни авторы придерживаются традиции, другие выступают за новаторство, авангардисты бросают вызов драматургическим законам, есть те, кто синтезируют традиционные и современные методы. Таким образом, благодаря творческому поиску, акценту на направление сохранения связи с китайскими традициями происходит стимулирование подъема, новые изменения и совершенствование китайского театрального искусства.

Методологическую основу материала данных лекций составили историко-сопоставительный, культурологический, литературоведческий методы, с помощью которых разработаны критерии анализа явлений в театре Китая, прочтения взаимодействия драматического театра Китая и отечественной драматургии.

В лекциях изучена история возникновения и развития китайского театра, сформировано понимание специфики разговорного китайского театра *хуацзюй* и его сценического воплощения; а также комплексно исследовано театральное искусство Китая в свете взаимодействия китайского театра и западной, русской

театральной культуры, определены: причины, результаты, тенденции театральных контактов, преобразование театральных отношений Китая и России в эффективный фактор культурного сотрудничества и развития, представлена объективная оценка настоящей ситуации в китайском театральном искусстве.

Словарь основных терминов

банцзы 梆子 — тип китайской музыкальной драмы провинции Шэньси, Хэнань

вэньмин си 文明戏 — модернизация драматического театра

ганьцзюй 赣剧 — музыкальная драма провинции Цзянси

гэсинь 革新 — обновление художественного облика драматического театра

куньцзюй 昆曲 — музыкальная драма провинции Цзянсу

люйцзюй 吕剧 — музыкальная драма провинции Шаньдун

миньцзинхуа 民净化 — «национализация» драматического театра

пинцзюй 评剧 — музыкальная драма провинции Хэбэй

пуцзюй 蒲剧 — музыкальная драма провинции Фуцзянь

сицзюй 戏曲 — китайский традиционный театр

синь цзюй 新剧 — новая драма

синь гэцзюй 新歌剧 — жанр музыкальной драмы «новая опера»

сяоцзюйчан 小剧场 — малый театр

хуацзюй 话剧 — китайская разговорная драма, китайский драматический театр

хуайцзюй 淮剧 — музыкальная драма территории реки Хуайхэ

хуанмэйси 黄梅戏 — музыкальной драмы провинции Хубэй и Аньхуэй

хуцзюй 沪剧 — шанхайская опера

цзинцзюй 京剧 — пекинская опера

цюйцзюй 曲剧 — народные песенные представления на подобие оперы

юэцзюй 越剧 — шаосинская опера

янгэ 秧歌 — обрядовые песенно-танцевальные хороводы

Список рекомендуемой литературы

Алексеев В.М. Китайский народный театр и китайская народная картина. // Китайская народная картина. М., 1966.

Белозеров Н.Н. Современные китайские исследователи о проблемах китайского традиционного театра. // Теоретические проблемы изучения литератур Д. В. ч.1, тезисы 12 н. к. М., 1986.

Борев Ю.Б. Эстетика. М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005

Гайда И.В. Время и драматургия (Театр КНР начала 90-х годов). // Литература и искусство КНР начала 90-х годов. Информационный бюллетень №1. М., РАН ИДВ, 1995

Гайда И.В. Театр // Литература и искусство КНР (1976—1985). М., Наука, 1989

Духовная культура Китая. Гл. ред. М.Л. Титаренко. М., Восточная литература РАН, 2010. Т. 6. Искусство.

Ирмтрауд Фессен-Хенъес. Драматическая литература и современный драматический театр. (话剧) // Информационный бюллетень. Социальная действительность КНР в отображении литературы и искусства 80-х гг. АН СССР ИДВ. 1990, №8

Ионеско Э. Влюбленный носорог (пьеса).

Лотман Ю.М. Об искусстве // Ю.М. Лотман. СПб: «Искусство — СПб», 2000.

Лотман Ю.М. Язык театра. // Театр. 1989. — ц №3.

Мейерхольд В.Э. О гастрольях Мэй Ланьфана: Выступление в ВОКСе 14 апреля 1935г. // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. — М.: Всероссийское театральное общество, 1978.

Марио Варгас Льоса. Похождения скверной девчонки

Серова С.А. Традиционный театр (пекинская музыкальная драма) и борьба за новую культуру в Китае. (середина 19 — середина 20 в.). // автореф. дис. На соискание ученой степени канд. ист. наук. М., Институт народов Азии АН СССР, 1966.

Серова С.А. Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия) — М.: ИВ РАН, 1999.

Софокл. Антигона.

Чехов А.П. Лебединая песня (Калхас)

Шнейдер, М.Е. Русская классика в Китае. М.: Изд-во «Наука», 1977

Шекспир У. Ричард III.

Дун Цзянь, Ху Синлянь. Чжунго дандай сицзюй шигао. 董健, 胡星亮。中国当代戏剧历史稿。北京, 中国戏剧出版社(Очерк по истории китайской современной драмы). Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 2008, 8.

Линь Чжаохуа, Гао Синцзянь. Цзай тань «Цзюэдуй синьхао» дэ ишу гоусы. 1985. 林兆华, 高行健。《再谈·绝对信号的艺术构思》。中国戏剧出版1985年5月版。

Лю Пин. Синь шици сицзюй цишилу. 刘平。新时期戏剧启示录。北京, 中央党史出版社, 2009。 (Откровение о современном театре). Пекин, 2009.

Лю Пин. Цзинянь чжунго хуацзюй бай нянь даньчэнь цуншу. 刘平。中国话剧百年诞辰丛书。武汉, 武汉出版社, 2007。 (Сборник, посвященный 100-летию со дня возникновения китайского драматического театра). Ухань, 2007.

Мэн Цзинхуэй. Сяньфэн сицзюй данъань. 孟京辉。先锋戏剧档案。北京, 作家出版, 2000。 (Архивы авангардной драмы). Пекин, 2000.

Тянь Циньсинь. Тянь Циньсинь дэ сицзюй чан. 田沁鑫。田沁鑫的戏剧场。北京, 北京大学出版社, 2010。 (Театральная сцена Тянь Циньсинь). Пекин, 2010.

«Цзюэдуй синьхао» дэ ишу таньсо. «绝对信号的艺术构思»。中国戏剧出版1985年5月版。 (И вновь о художественном замысле «Абсолютного сигнала», Художественный поиск «Абсолютного сигнала»). Пекин, 1985.

Мао Дунь. Горький и китайская литература. Кн. Изучение Горького. Гаоэрцзи яньцзю нянькань (Ежегодник по изучению творчества М. Горького). Шанхай, 1947.

Чжунго дабайкэ цюаньшу. Сицзюй цюйи. 中国大百科全书。戏曲曲艺。北京, 上海, 中国大百科全书出版社, 1983。 (Большая китайская энциклопедия. Театр). Пекин, Шанхай, 1983

Чжунго дандай сицзюй ши. 中国当代戏曲史。北京, 学苑出版社, 2005。 (История современного китайского театра сицзюй). Пекин, 2005

Чжунго сицзюй цзюйи цыдянь. 中国戏曲曲艺词典。上海，上海辞书出版社 出，1981。 (Театральный словарь искусства сицзюй Китая). Шанхай, 1981.

Tung Constantine, Colin Mackerras. Drama in the People's Republic of China. State Univ. Of New York, 1987

Научное издание

Е.К. Шулунова

История современного китайского театра

Редактор *Н. Л. Кварталова*
Художественное оформление,
макет *В. П. Абраменко*
Компьютерная вёрстка
А. И. Кудрявцев

Подписано в печать 10.01.2018. Формат 70x100 ¹/₁₆.
Печать офсетная. Гарнитура «Liberation Serif».
Бумага офсетная. Тираж 500 экз.
Заказ №29

Отпечатано в «ИПЦ "МАСКА"»,
тел.: 8 (495) 510–32–98
www.maska.su, e-mail: info@maska.su

