

4. *Палеева Е. В.* Способы вербализации концепта «деньги» средствами английского и русского языков : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Курский гос. ун-т. М., 2010. 17 с.

5. *Попова З. Д., Стернин И. А.* Когнитивная лингвистика. М., 2010. 314 с.

УДК 792.03(510)+008

К. А. Малышева

*Новосибирский государственный
технический университет,
Новосибирск, Россия*

Модернизация традиционного китайского театра в период 1911—1966 гг.

Стремительное падение династии Цин привело к затяжному периоду политических волнений и социальных потрясений. Традиционные формы китайского театра в этот период все еще продолжали бытовать по всей стране. Однако расширение международных контактов, особенно с Западом, дало начало новым видам экспериментов и инноваций, включающим в себя не только дискуссии по вопросам будущей концепции развития театра, но и собственно возникновение совершенно новых театральных форм, таких как разговорная драма *хуацзюй* и музыкальная драма *гэцзюй*. Статья посвящена модернизации театрального искусства Китая в 1911—1966 гг. В центре внимания автора — политико-социальные процессы и культурные преобразования, оказавшие влияние на процесс развития сценического искусства Китая, социальные условия формирования новых видов театрального искусства, а также особенности сосуществования европейских традиций и культуры Китая в развитии его современного музыкального и драматического театра.

Ключевые слова: китайский театр; китайский музыкальный театр; китайская разговорная драма; культурное взаимодействие.

К. А. Malysheva

*Novosibirsk State Technical University,
Novosibirsk, Russia*

Modernization of traditional Chinese theater in 1911–1966

The gradual decline of the Qing Dynasty led to a long period of political unrest and social turmoil. During this period traditional forms of Chinese theater were still performed throughout the huge country. However, international contacts, particularly with the West, led to new kinds of experiments and innovations. They include, not only discussion on the future concept of theater development, but also creation completely new kinds of theater forms, such as the spoken drama or *huaju* and the musical drama or *geju*. The Paper covers modernization of the Chinese theatre in 1911–1966. The focus is on political and social processes, cultural transformations which affected the development process of performing arts in China; social condition of the formation of new kinds of theatre art; features of coexistence of European traditions and Chinese culture in the development of contemporary Chinese musical and drama theatre.

Keywords: Chinese theatre; Chinese musical theatre; Chinese drama huaju; cultural interaction.

На протяжении всей своей истории театр Китая был массовым народным искусством, теснейшим образом связанным с традициями народных актеров, музыкантов и сказителей. В этом одна из важнейших причин и один из корней глубокой популярности театра среди всех слоев населения и в крупных городах, и в отдаленных деревнях. В условиях очень низкого уровня грамотности китайский театр издавна был средством культурного и эстетического воспитания: он знакомил массового зрителя с историей страны, драматургией, поэзией.

Обстановка в Китае в период 1911–1966 гг., насыщенная множеством социально-политических событий и переломных моментов, дает возможность лучше всего проследить процесс модернизации традиционного театрального искусства Китая, пути становления театра нового времени, а также позволяет лучше понять весь спектр взаимосвязи театра с политическими и социальными процессами

внутри государства. Реформаторы начала XX в. попытались связать воздействие театра на общество с решением такой глобальной проблемы, как улучшение управления народом, используя театр в качестве плацдарма пропаганды, фактически превращая его в помощника и творца политических и социальных устоев общества.

Китай вступил в XX в., будучи истерзанным колониальными войнами, восстаниями и раздираемым внутренними противоречиями. В культуре страны с одинаковой силой обозначились три ведущих тенденции: отрицание имперских устоев в том виде, в каком они утвердились в цинскую эпоху, усиление патриотических настроений, сопровождавшееся призывами к возвращению к национальным духовным истокам, и ориентация на Запад. Явная несостоятельность правящего режима и вырождение национальных духовных и культурных ценностей заставили многих государственных деятелей и деятелей культуры конца XIX — начала XX в. обратиться к достижениям европейской цивилизации, включая ее естественнонаучные знания и философско-политическую мысль.

Реформаторское движение в Китае в конце XIX в. и Синьхайская революция 1911—1913 гг., положившая конец монархической форме правления в Китае, привели к распространению буржуазно-либеральных идей среди китайской интеллигенции. Междоусобные военно-политические конфликты дополнились японской интервенцией, вместе с тем произошел подъем национального самосознания. В годы Первой мировой войны в связи с колонизаторской политикой иностранных держав по отношению к Китаю эти настроения приобретали общенациональный характер. Перемены и потрясения, произошедшие в Китайской империи, дали повод четко осознать необходимость национального обновления во всех сферах жизни страны, в том числе и в культурной.

«Движение за новую культуру» положило начало распространению леворадикальных настроений, приведших к буржуазно-национальной революции 1925—1927 гг. В соответствии с поставленной целью предполагалось сделать литературу и научные исследования доступными для понимания простых людей. Идеологи и сторонники движения настаивали на необходимости реформирования

элитарной письменности и художественной словесности, видя в такой реформе оптимальный путь к общей демократизации и модернизации всей жизни страны. Конкретным результатом «Движения за новую культуру» стал переход китайской литературы со старого и малодоступного низшим слоям населения языка (*вэньянь*) на язык *байхуа*, простой разговорный. Это сразу же дало импульс развитию новых литературных форм и жанров, восходящих к местному простонародному творчеству и европейской поэтике. «Движение за новую культуру» охватило значительные слои китайской интеллигенции, особенно молодой, поставило перед образованной частью общества острые проблемы обновления страны, нанесло удар по традиционной идеологии и тем самым открыло возможности для демократизации сознания передовой части китайской нации [1, с. 47–48].

Крупные социально-политические события и сдвиги в жизни китайского общества конца XIX — начала XX в., нарастание патриотических, революционных, антиимпериалистических настроений, активизация реформаторских сил вызвали острую потребность в распространении и популяризации новых идей. Это проявилось в повышенном внимании китайской общественности к театру — самому массовому, любимому и популярному искусству, традиционно выполнявшему важные социальные и просветительские функции. На протяжении веков театр не только дарил эстетическое наслаждение, но и нес конфуцианское учение, во многом определяя идейное и нравственное формирование личности. Учитывая сильные стороны театра, идеологи реформаторства считали, что в малограмотной стране ему принадлежит особое место в популяризации новых современных идей.

Новая интеллигенция формировала свое миропонимание на образцах европейской мысли и культуры. С ее точки зрения, традиционный театр подлежал коренным изменениям. Эталоном таких перемен стал западный драматический театр, с позиций которого оценивали национальное культурное наследие в целом и национальный театр в частности. Часть интеллигенции, соглашаясь с необходимостью модернизировать традиционный театр, все же

призывала не порывать с национальной художественной традицией. Опираясь на новую литературу и искусство, наиболее радикально настроенные представители китайской интеллигенции нередко призывали к полному отказу от наследия прошлого, доказывая, что для защиты демократии просто необходимо вести борьбу против конфуцианства, обрядов, старой морали и политики, религии и старого искусства. Подобный подход к национальной истории и культурным традициям тоже является одной из характерных примет духовной культуры китайского общества того времени.

Наиболее радикально настроенные круги группировались во-круг журнала *Синь циннянь* («Новая молодежь»), в программных выступлениях которого главный редактор призывал молодых людей отказаться от предрассудков и стать более открытыми для новых ценностей и идей. В статьях журнала идеи становления нового демократического общества сочетались с требованием борьбы против старого искусства. В дискуссии по вопросам развития театра, развернувшейся на страницах журнала в 1918–1920 гг., наиболее четкую концепцию развития театрального искусства дал Ху Ши (1891–1962), получивший образование в Америке и проповедовавший философию прагматизма [2].

С точки зрения Ху Ши, музыка и пение, которые он считал пережитками прошлого, должны были быть вытеснены из китайского театра разговорной речью, поскольку она приближала национальный театр к европейской драме. Упрекая театр в безжизненности формы и содержания, Ху Ши видел корень зла в национальной замкнутости китайской культуры. Стремясь способствовать преодолению этой замкнутости, журнал знакомил своих читателей с произведениями европейской и русской литературы, драматургии, а также с новейшими театральными концепциями Г. Крэга и К. С. Станиславского. Окончательный вывод Ху Ши в отношении национального театра был весьма категоричен: он подлежал полной европеизации [3, с. 370].

Конечно, не все в Китае разделяли взгляды тотальной европеизации национального театра. Так, Чэнь Дусю (1879–1942) оптимальным решением считал сочетание достижений мировой

цивилизации и культуры с национальной традицией. Его поддерживали и выдающиеся мастера пекинской музыкальной драмы, предпринимавшие попытки ее модернизации [4, с. 396–398].

Учитывая сильные стороны театра, идеологи реформаторства считали, что в малограмотной стране театру принадлежит особое место в популяризации новых, современных идей. Однако осуществлению подобных задач силами старого театра мешали его традиционная обращенность в прошлое, отдаленность от современных проблем и конфликтов, непонятный на слух литературный язык *вэньянь* и в силу этого гипертрофированность в восприятии театральных представлений. Пьесы старого репертуара, при всей их значимости и ценности, могли вызывать исторические ассоциации и аналогии, однако от новых проблем начала XX в. они были далеки.

Эксперименты видных мастеров традиционного театра *сицуй* по созданию «новых пьес в современных костюмах» на актуальные сюжеты успехом не увенчались: богатейший арсенал традиционных актерских приемов, грима, костюмов не годился для сценического воплощения образа современника. Актуальность проблем, стоявших перед театром, понимание невозможности быстрого поворота традиционного театра к современности, отсутствие четкого представления о конкретных путях его реформирования — все это определило резко негативное, порой нигилистическое отношение к нему видных деятелей «Движения 4 мая» 1919 г. Ху Ши, Фу Сыняня, Чжоу Цзожэня, Лю Баньнуна и др. Именно поэтому в ходе дискуссии, развернувшейся на страницах журнала *Синь циннянь*, возобладали призывы к его «разрушению до основания» и созданию «настоящего театра» европейского типа. Идейная борьба, практическая деятельность лидеров «Движения 4 мая» вела к созданию на базе европейского опыта нового театра, свободного от мистики, элементов средневековых ритуальных действ [3, с. 385].

Общество *Ису* («Изменение нравов»), образованное в Сиани в 1912 г., поставило перед собой практическую задачу морального воспитания общества через театр. С этих позиций были отобраны для постановки лучшие произведения старого театра. С 1912

до 1949 г. авторами общества было создано около 200 новых произведений на современные темы для традиционной сцены. В 1931 и 1937 гг. актеры труппы побывали в Пекине, где контракт с труппами пекинской музыкальной драмы принес обоюдную пользу. О деятельности общества одобрительно отозвался писатель Лу Синь (1881–1936). За его работой внимательно следил Оуян Юй Цин (1889–1962), который и сам активно участвовал в преобразовании театра. Свой вклад в модернизацию театра внес и Мэй Ланьфан (1894–1961), поставив несколько пьес в современных костюмах. В 1920-е гг. интерес к работе над «новыми пьесами в современных костюмах» значительно остыл, ибо соединение традиционной и европеизированной актерской школы не могло принести немедленных результатов. Кроме того, несмотря на популярность, новые пьесы никак не могли соперничать со старыми спектаклями прославленных трупп и мастеров сцены [5].

1930-е гг. в Китае — время испытаний японской агрессией. В 1937 г. в Шанхае деятели искусств образовали «Шанхайское общество спасения родины», которое принимало деятельное участие в создании агитбригад, отправлявшихся на фронт. В конце 1937 г. было создано «Всекитайское театральное общество сопротивления», в которое вошли и видные деятели традиционного театра Оуян Юй Цин, Мэй Ланьфан, Чжоу Синь Фан и др. Декларация общества призывала всех театральных деятелей посвятить себя антияпонской борьбе, выдвинула задачу создания современного репертуара. Самыми распространенными формами театральной деятельности стали уличные выступления артистов, передвижные агитбригады. Однако после захвата крупных городов японцами многие пьесы были запрещены, их заменили грубые откровенно эротические спектакли. Такие видные театральные деятели, как Мэй Лань Фан, отошли от активной деятельности. «Всекитайское театральное общество сопротивления» фактически прекратило свою работу [3, с. 371].

Центр театральной реформы переместился в районы, контролируемые компартией. Выступавшие здесь актерские труппы в 1938–1939 гг. служили экспериментальными базами для отбора

и изменения репертуара, выработки критериев реформы старого театра. Вновь оживилась дискуссия о судьбе традиционного театра и возможности его реформы, о необходимости синтеза традиционного театра и разговорной драмы. Тогда же был создан первый конкретный план переработки традиционных драм, а в следующем, 1940 г. вышел первый сборник избранных пьес этого жанра.

На дальнейшую судьбу театра на континенте повлияло совещание в Яньани работников литературы и искусства в 1942 г., формально поддержавшее идею сохранения и развития искусства прошлого. Вместе с тем на практике осуществления театральной реформы не могла не отразиться идея оценки тех или иных произведений искусства с сугубо утилитарных позиций. На совещании возобладала концепция упрощенного толкования классовой природы искусства. Теоретические выводы совещания были закреплены «Постановлением о проведении партийной политики в области литературы и искусства», принятым ЦК КПК в 1943 г. [6].

К концу войны был организован Комитет по театральной и музыкальной работе Северного Китая, который пересмотрел репертуар многих театров пекинской музыкальной драмы. Таким образом, в 1939–1940 гг. возник жанр музыкальной драмы *синь гэцзюй* («новая опера»), и в 1944 г. содружеством драматургов под руководством Хэ Цзин Чжи, Дин Ни и знатока народной музыки Ма Кэ была создана опера «Седая девушка», появление которой положило начало новому театральному жанру, а ее успех у зрителей вселил надежду на возможность сочетания традиционной художественной формы с новым содержанием [3, с. 61–63].

Духовная жизнь китайского общества первой половины XX в. ознаменовалась поистине интенсивными новаторскими процессами. Идеологическая открытость вывела из застойного состояния китайский театр, реформа способствовала развитию всех областей театрального искусства: от содержания до формы, от манеры исполнения до вида организации. Знакомство с западноевропейской музыкальной культурой заложило фундамент для развития новой китайской музыки и стало предпосылкой появления в Китае на-

циональной музыкальной драмы, ориентированной на опыт европейского оперного искусства.

Возникновение в Китае активного интереса к западноевропейской музыке и, в частности, к европейской опере в начале XX в. явилось проявлением духовной потребности национальной творческой интеллигенции. Интерес этот был обусловлен историческими общественными переменами, которые свершались в период превращения Китая в суверенное государство. Вместе с тем изменения, происходившие в течение прошедшего века в сфере китайского музыкального театра под влиянием европейской музыкальной культуры, определялись прежде всего культурной политикой государства.

Стремление модернизировать оперу в рамках общего развития китайского музыкального театра постепенно способствовало ее проникновению в современную китайскую художественную среду, что стало первым шагом в ходе закономерного процесса совершенствования китайской оперы и разрешило проблему, какой ей быть — прозападной или прокитайской. В результате стало возможным более открытое, свободное, практически ничем не скованное творческое развитие, которое в итоге (к концу XX в.) привело к появлению сугубо китайских художественных форм и в целом к оживлению оперного творчества в Китае.

Таким образом, этапом, предшествующим началу новой эры в истории китайского музыкального театра, явился 1945 г., когда было решено ставить оперу «Седая девушка», которая стала творением, ярко олицетворяющим новое общество. Это произведение сыграло поистине важную роль в формировании современной китайской оперы, открыло новую эпоху в истории китайского музыкального театра и отразило реальную жизнь реальных людей в новой художественной форме. «Седая девушка» на два десятилетия (1950–1960-е гг.) определила социальную и национально-освободительную темы как ведущие для национальной китайской оперы [7, с. 281–282].

Несомненно, развитие китайской национальной оперы имеет большое значение для развития театра КНР в целом. Появление

подобного театрального жанра не только внесло изменения в традиционный сценический упрощенный образцовый тип театрального представления, но и вдохнуло в театральное творчество жизненную энергию, открыло творческое мышление у искусствоведов. Вслед за модернизацией китайской оперы стали создаваться пьесы новой формы, экспериментальные постановки, произошло возрождение и развитие малых драматических театров, в которых действительность исследуется с разных сторон и углов зрения.

Говоря о модернизации драматического театра Китая, можно смело выделить следующие этапы. 1920–1930-е гг. стали важной вехой в утверждении драматического театра как самостоятельного, по-настоящему нового его вида. Этому способствовал ряд факторов: выработка с учетом опыта предшествующих лет первой программы развития драматического театра; включение в этот процесс целой плеяды будущих видных деятелей; знакомство с зарубежной драматургией, теорией драмы, опытом зарубежного сценического искусства; становление национальной драматургии; появление первых учебных заведений, готовящих кадры для нового театра.

Так, например, вслед за публикацией в журнале «Театр» переводов пьес Г. Ибсена, Б. Шоу, Л. Толстого в 1921 г. был издан сборник переводов «Элосы сицзюй» («Театр России»). В него вошли «Ревизор» Н. Гоголя, «Гроза» А. Островского, «Месяц в деревне» И. Тургенева, «Власть тьмы» и «Плоды просвещения» Л. Толстого, «Иванов», «Дядя Ваня», «Вишневый сад» А. Чехова. Тогда же в Китае познакомились с творчеством У. Шекспира, А. Стриндберга, О. Уайльда, Ю. О'Нила, а вместе с тем и с различными творческими направлениями — символизмом, экспрессионизмом, неоромантизмом и т. д. Все это сказалось на творческих поисках вступающих в драматургию авторов, определило многообразие жанров, форм, творческих стилей [8, с. 433–434].

В 1930-е гг. революционный театр в Китае стал тесно связан с именами К. Станиславского, В. Мейерхольда и их сценическими системами. Большое значение для этого имели мировая известность русского театрального искусства и культурная политика Китая,

направленная в тот период на изучение советского искусства. Вместе с тем в начале 1930-х гг. была предпринята серьезная попытка использовать театр *хуацзюй* (разговорную драму) в качестве канала политической пропаганды [6].

В период антияпонской войны 1938–1939 гг., признавая необходимость в условиях экстремальной ситуации использовать театр как канал массовой пропаганды, работавшие в гоминдановских районах деятели театра отнюдь не сводили его функции лишь к этой задаче. В одном ряду с пропагандой стояли содействие театра распространению просвещения, строительству культуры нового Китая, делу создания государства национального возрождения, знакомству широких народных масс со всем новым и прогрессивным, что происходит в мире.

Подготовка театральных кадров велась в созданной в 1938 г. в Яньани Академии искусств имени Лу Синя. В ней было три факультета: музыки, изобразительного искусства, театра. С целью подготовки профессиональных кадров срок обучения в академии был увеличен до трех лет. Предусматривались в программе и сценическая практика, и знакомство с системой К. С. Станиславского. В условиях дефицита серьезной драматургии профессиональные актеры и режиссеры «Любительской ассоциации работников театра» предложили ставить пьесы известных китайских и зарубежных драматургов. По рекомендации Мао Цзэдуна первой была поставлена китайская пьеса — «Восход солнца» Цао Юя. Из произведений зарубежной драматургии были поставлены «Человек с ружьем» Н. Погодина, «Бронепоезд 14–69» В. Иванова, «Русские люди» К. Симонова и др. [3, с. 391].

Однако уже в выступлении Мао Цзэдуна на Яньаньском форуме литературы и искусства (1942), а затем (в более резкой форме) во время его встречи с коллективом Академии имени Лу Синя деятельность театральной академии была названа низкопробной, а кадры и выпускники, участники этих спектаклей, «пирожками, начиненными иностранщиной». В ходе развернувшейся после совещания кампании по исправлению стиля одной из главных причин

творческих ошибок называлось «преклонение перед иностранными догмами» [9, р. 29–35].

Ко времени провозглашения КНР театр *хуацзюй* уже утвердился на китайской почве как вид национального театрального искусства; он располагал зрелой драматургией, сценическим опытом, кадрами. Вместе с тем выявилось разное понимание его целей и задач — быть ли театру искусством, важной составляющей частью духовной культуры, или средством идейно-политической пропаганды. Однако жизнь театра начала 1960-х гг. в очередной раз показала, что нормы, определявшиеся политическими установками, в театральное искусство внедрялись с наибольшим трудом.

Трагичным для китайского искусства в целом — как оперного, так и драматического — стал период так называемой «Культурной революции». Начавшиеся в 1964 г. резкая критика руководства редакций театральных журналов, ликвидация в театрах художественных советов с началом «культурной революции» в 1966 г. переросли в погромы редакций, разгон театральных коллективов, в надругательства над деятелями театра. Многие литераторы, актеры, режиссеры были зачислены в «особо опасные преступники» и заключены в тюрьму. Театр разговорной драмы и опера фактически оказались под запретом. Большую часть их работников отправили на идейное перевоспитание в деревню, в горные районы, на горнорудные предприятия. Сложившаяся ситуация стала ударом по театру Китая и не могла не сказаться на общем художественном уровне театрального искусства.

Фактическое запрещение жанра оперы в этот период, закрытие театральных площадок, музыкальных учебных заведений, готовящих актеров драматического и оперного театра, многочисленные репрессии — все это стало причиной творческого коллапса в области музыкального и театрального искусства в Китае и откинуло процесс развития театра на десятилетия назад. Только после окончания «культурной революции» на сцене столичных театров вновь стали появляться новые произведения, и начался уже современный этап развития театра, знаменующий полное его возрождение. Дальнейшее развитие театрального искусства Китая протекает уже в усло-

виях демократизации и открытости миру, вне зависимости от идеологических и социально-политических различий разных стран.

1. *Королёва Н. А.* Первая мировая война и «Движение за новую культуру» в Китае // *Метаморфозы истории.* 2014. № 5. С. 43–55.

2. *Ивлев Л. А.* «Новая молодежь»: история культового журнала // *San Wen : Современная литература Китая [сайт].* URL: <http://sanwen.ru/2012/01/20/novaya-molodezh-istoriya-kultovogo-zhurnala/> (дата обращения: 19.09.2017).

3. *Титаренко М. Л.* Духовная культура Китая : энциклопедия : в 6 т. М., 2006–2010. Т. 6. Искусство. 2010. 1031 с.

4. *История Китая : учебник / под ред. А. В. Меликсетова.* М., 2002. С. 389–412.

5. *Верченко А. Л.* Синьхайская революция в Китае: новые подходы к старым традициям // *Исторические исследования : электрон. журн.* 2012. № 2. С. 191–235. URL: <https://edu.tltsu.ru> (дата обращения: 17.04.2018).

6. 左翼戏剧统一战线的组成和“剧联”行动纲领的制定 («Лига левых театральных деятелей Китая» : Программа и состав) // *CCPHistory [website].* URL: <http://www.ccp-history.org.cn/node2/shds/n1409/ulai22219.html> (дата обращения: 19.09.2017).

7. *Лю Цзинь.* Китайская национальная опера: 1920–1980 годы // *Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена.* № 117. 2009. С. 277–285.

8. *Шулунова Е. К.* Драматический театр Китая хуацзюй и русская театральная культура // *Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества : IV междунар. науч.-практ. конф. Вып. 4.* Благовещенск, 2014. С. 431–434.

9. *Mao Tse-tung.* Talks at the Yüenan Forum on Literature and Art. Peking, 1960. 56 p.

УДК 378.4(470.54-25)+378.4:327.7

К. Г. Муратшина, А. Мумин

*Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Россия*

УрФУ в системе сотрудничества Университета ШОС

В статье анализируется участие Уральского федерального университета в системе сотрудничества Университета ШОС (УШОС). Рассматриваются основные направления взаимодействия, прог-