

ШУЛУНОВА Евгения Константиновна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Центра изучения культуры Китая, Институт Китая и современной Азии академии наук, 117997, Россия, г. Москва, Нахимовский пр-т, 32. Email: wardis@mail.ru

10.56700/2071-5366.2025.40.53.012

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СВЯЗИ РОССИИ И КИТАЯ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Аннотация. Статья рассматривает динамику театрального диалога между Россией (СССР) и Китаем в первой половине XX века. Выделенный для изучения период характеризуется началом диалога и интенсивным взаимодействием двух стран в области театрального искусства. В России в сценическом искусстве происходил поиск новой реальности, китайский театр же под влиянием социально-экономических, политических изменений в стране претерпевал трансформации, определял решения своего совершенствования. Проанализированы вопросы культурного обмена двух стран, процесс интеграции двух театральных традиций.

Ключевые слова: Россия, Китай, взаимодействие культур, русская и советская театральная культура, китайский театр, диалог.

Театральные контакты китайской и русской культур – это значимая тема для исследования, позволяющая лучше осмыслить особенности каждой из них, проанализировать отношения двух стран, увидеть перспективы будущего обмена в области театра, культуры. Высокая сила проявления психологизма, реалистичность театрального представления, социальные значимые акценты русской драмы на рубеже XIX – начала XX веков в первый раз встретились с символизмом, искусством иносказания, традиционной формой китайского театра.

Течение развития китайской театральной культуры в начале XX столетия характеризовалось поиском новых идей и способов выразительности, вызванных недостатком свежих постановок и желанием изучения новых методов актёрской игры. В этот период началось обращение к западным литературным и театральным традициям, включая русскую литературу, драматургию. В своих работах китайские писатели, литераторы, такие как Лу Синь, Го Можо, Чжэн Чжэнъдо, Цюй Цюбо и другие, изучавшие творчество Шекспира, Шелли, Ибсена, Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, Горького, Бунина, Андреева и многих иных выдающихся мировых классиков, отмечали особое значение иностранных произведений. Мао Дунь писал о том, что «любовь к русской литературе стала тенденцией среди широкой интеллигенции» [Mao Dun 1952]. Пристальное внимание к русской классике Лу Синь объясняет следующим образом: «Между Китаем и Россией существует какая-то связь, их культура

и история имеют нечто общее. Чехов – автор, которого я люблю больше других...» [Lu Xun 1938]. Русская драматургия стала зеркалом, в котором китайский зритель мог видеть собственные проблемы и стремления.

И вот в истории китайского театра начала XX века появляется разговорная драма хуацзюй, что стало прямым следствием знакомства с русской и европейской драматургией, оказавшей глубокое влияние на развитие китайского театрального искусства. Возникновение нового вида драматического театра, первоначально называемого «синь цзюй», позднее переименованного в «хуацзюй», связано с изменениями, произошедшими в китайской театральной культуре под влиянием западной и русской театральных традиций. 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. Напротив, такое обращение способствовало появлению и развитию китайских театральных идей.

В 1906 г. появилась первая театральная труппа Чуньлюшэ (Общество «Весенняя ива»). Студенты, вдохновленные иностранными театральными идеями, создали первое профессиональное сообщество, направленное на развитие нового типа театра. Данное явление символизирует начало масштабных изменений в китайской театральной культуре – обращение к опыту реалистического театрального искусства. Общество «Весенняя ива» ставило известные иностранные пьесы, что способствовало распространению театрального опыта других стран в Китае. Постановка пьесы по мотивам романа Л.Н. Толстого «Воскресение» театральной труппой «Весенней ивы» стала первым сценическим обращением к русской драматургии. Через несколько лет спектакль «Отказ от свадьбы» по этому же произведению русского писателя инсценировала женская труппа Куйдэшэ («Сияющая добродетель»).

Репертуар Общества «Весенняя ива» включал произведения, отражающие гуманистические идеи и социальную проблематику. Среди спектаклей, поставленных обществом по мотивам зарубежных пьес, были и ряд произведений русских авторов: «**Воскресение**» по роману Л.Н. Толстого, «**Власть тьмы**» Л.Н Толстого, «**Гроза**» А.Н. Островского, «**Ревизор**» Н.В. Гоголя. Для спектаклей Общества «Весенней ивы» характерно было обращение к психологическим и бытовым темам, романтическое противостояние сил добра и зла. Постановок на современные политические события было немного.

Ван Чжуншэн и Жэнь Тяньчжи, основатели театральной школы Тунцзянь в Шанхае в 1909 году, заложили основы нового направления в китайском театре, поставив первые спектакли разговорной драмы хуацзюй. Синьхайская революция 1911 года создала благоприятные условия для дальнейшего развития китайского театра хуацзюй, предоставляя возможность открыто обсуждать общественные проблемы и выражать политические взгляды. Хуацзюй стал сценой для обсуждения важных социальных

ных вопросов и привлечения внимания общественности к различным аспектам общественной жизни. Революционным событиям 1911 г. были посвящены пьесы: «Да здравствует республика!», «Журавлинная башня». Постановки труппы «Прогресс» (руководитель Жэнь Тяньчжи), созданной незадолго до революции 1911 г., были наполнены монологами остро публицистического содержания, оценками происходивших в стране важных событий. Использование жанров комедии, фарса и трагикомедии позволяло авторам раскрывать недостатки политической системы и социальной структуры династии Цин в доступной и привлекательной форме.

Многие представители культуры Китая той поры видели необходимость преодоления замкнутости национальной театральной культуры и стремились познакомить китайское общество с достижениями мирового искусства. В связи с чем, сторонник перемен Ху Ши выступал с идеей полного обращения китайского театра сицюй к западноевропейской культуре, такая концепция встретила разные взгляды деятелей китайской интеллигенции. Однако в традиционных театрах сицюй стали ставить «новые пьесы в современных костюмах» [Серова 2006–2010: 370].

Эпоха перемен позволила китайскому театру совершить переход от традиционной структуры, где доминировали отдельные знаменитые исполнители, и перейти к коллективному творчеству. Такие усилия были направлены на обновление традиционной китайской культуры, внедрение современных подходов и технологий, что должно было способствовать прогрессу общества и государства. Тем не менее, полное отрицание национального наследия вызвало критику и возражения, поскольку некоторая часть культурной элиты опасалась утраты уникальности китайской цивилизации. Сложная и противоречивая обстановка, складывалась в китайском театральном искусстве в тот период.

В просветительском театре отошли от традиционных форм и приблизились к драме: на сцене появились занавес и декорации, пение заменилось разговорной речью, исчез традиционный грим. Это время характеризуется формированием эстетики нового театра Китая.

В работе первых коллективов нового театра отсутствовали фиксированные тексты пьес, использовали определенные эскизы, планы — мубяо. В мубяо был набросок главной сюжетной линии и перечень действующих лиц, свободные актёрские импровизации и высказывания на события дня, жизненная и правдоподобная актёрская игра; использование объёмных декораций, широкого набора реквизита, световых и звуковых эффектов. Но вместе с тем в постановках присутствовали и элементы традиционного театра: чёткое деление персонажей на амплуа, исполнение мужчинами женских ролей, элементы символики в сценических движениях актёров. Развитию драматического театра Китая способствовали не только деятельность театральных обществ, но и осуществление переводов пьес зарубежных драматургов, в том числе русских.

Переводы произведений русских классиков на китайский язык оказали значительное влияние на развитие китайского драматического театра ху-

ацзюй. Среди наиболее значимых переводов можно отметить следующие произведения: «Каменный гость» А.С. Пушкина, «Воскресение», «Власть тьмы» Л.Н. Толстого, «Записки охотника», «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Гроза» А.Н. Островского, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание», «Идиот» Ф.М. Достоевского, «Дядя Ваня», «Вишневый сад» А.П. Чехова и другие. Эти переводы помогли сформировать новое поколение китайских драматургов и режиссёров, вдохновлённых глубиной русского литературного наследия. Постановка «Грозы» А.Н. Островского, «Власти тьмы» Л. Н. Толстого в первой половине 1920-х годов показали высокую степень включения русской драматургии к китайскому сценическому искусству и к существующей действительности. Адаптация «Ревизора» Н.В. Гоголя в постановке «Высочайше уполномоченный» представила собой переработку сюжета классической пьесы с учётом специфики китайских реалий, что сделало её близкой и актуальной для китайского зрителя. Благодаря созданию новых пьес крупнейшими китайскими литераторами Ху Ши, Го Можо, Тянь Ханем, Лу Синем и другими, а также адаптации русской драматургии театральная культура Китая стала обогащаться новыми формами и приёмами, устанавливая собственную театральную традицию. Однако сочетание элементов, систем традиционного классического китайского театра с европеизированной театральной, актёрской школой оказалось не простым процессом, занявшим длительное время, а позже в 1970–1980 годы даже полемику, критику в среде мастеров китайского сценического театрального искусства.

Складывались в это же время в Китае представления о русском театре и русской драматургии. К тому моменту русская театральная реалистическая школа уже сформировалась, что было связано с появлением драматургии Н.В. Гоголя, А.Н. Островского, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, а также с развитием русской актёрской школы: М.С. Щепкин, П.М. Садовский, А.Е. Мартынов, М.Н. Ермолова – вот лишь ряд имён выдающихся актёров. На страницах журнала Синь циннянъ «Новая молодёжь» печатали произведения европейских авторов, русских писателей и знакомили с новыми театральными теориями, такими как концепции Гордона Крэга и Константина Станиславского, журнал пытался расширить кругозор китайского читателя и стимулировать творческий процесс в стране. В 1916 году в опубликованной книге Сюй Цзяцина «История западного театра» излагается факт успешной театральной деятельности Московского художественного театра и отмечаются имена Немировича-Данченко и Станиславского [Фу Вэйфэн 2007]. Идеи К.С. Станиславского в скором времени продемонстрируют значительное влияние на развитие китайского театра, через два десятилетия на китайский язык переведут его «Работы актёра над собой». Между тем в начале XX века китайская культура пока впитывала, изучала новые для неё традиции театрального искусства, творческая интеллигенция находилась в активном поиске новых форм театрального языка.

Примерами синтеза китайской культуры в российский театр первой половины XX столетия явились опера «Соловей» Игоря Стравинского (постановка Вс.Э. Мейерхольда, в 1914 г. мировая премьера представлена в Театре Елисейских Полей в рамках Дягилевских сезонов, в 2018 г. на сцене Мариинского театра), а также балет «Красный мак» Родиона Глиэра (1927). В первом произведении особое внимание уделено костюмам, выполненным по эскизам Алексея Головина, что придаёт постановке оригинальный китайский колорит. Что касается же балета, то сюжет его основан на реальных событиях, связанных с задержанием судна «Ленин», перевозившего помощь китайским рабочим. Центральная линия повествования – романтическая история любви китайской актрисы и советского капитана. Данные постановки демонстрируют взаимопроникновение культур и способность творчески перерабатывать иностранные сюжеты и стилистику, создавая полноценные шедевры, актуальные и востребованные на протяжении долгого времени.⁵³

Возникшее в 1919 г. «Движение 4 мая» стало, в том числе, и новым культурным движением. Это выразилось в широкой реформе 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 и русских драматургов. Что касается национального традиционного театра сицзюй и «новых пьес в современных костюмах», в этот момент они стали утрачивать популярность у китайских деятелей культуры и зрителя. В 1921 г. выходит первый сборник Элосы сицзюй («Театр России»), в который вошли произведения: «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Гроза» А.Н. Островского, «Месяц в деревне» И.С. Тургенева, «Власть тьмы», «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого, «Иванов», «Дядя Ваня», «Вишнёвый сад» А.П. Чехова. В этих произведениях русской классики китайский зритель увидел зеркало, отражавшее и человека в условиях, когда повседневность испытывает его, и то, к чему он стремится даже при невозможности открытого противодействия: душевная стойкость, верность своим принципам, сохранение человеческого достоинства. Эти же произведения стали примером критического подхода к недавней истории страны.

Общество Миньчжу сицзюйшэ («Народный театр») было основано в 1922 г. группой выдающихся деятелей литературы и искусства Китая, включая Шэн Яньбина (Мао Дунь), Оуян Юйцяня, Чэнь Дабэя, Сюн Фоси, Сюй Баньмэя и других. Их целью была организация социального театра, призванного служить воспитательным целям и отвечать актуальным нуждам национального общества, в частности, обеспечение отечественной драматургией, подготовке кадров режиссёров и актёров. Минь-

⁵³ В Большом театре – премьеры опер Игоря Стравинского и Цезаря Кюи – Музыкальное обозрение. Доступ: <https://muzobozrenie.ru/v-bolshom-teatre-premery-oper-igorya-stravinskogo-i-cezarya-kjui/>. (проверено 14.03.2025).

чжу сицзюйшэ сделало значительный вклад в развитие китайского театра, продвигая идею некоммерческого и любительского театра, направленного на воспитание и просвещение народа. Одним из важнейших аспектов деятельности общества было издание ежемесячного журнала «Сицзюй» («Театр»). Журнал играл важную роль в распространении западных и российских литературных влияний в Китай. В нём регулярно публиковались переводы пьес известных русских, европейских драматургов, а также теоретические статьи, освещавшие актуальные проблемы театра. Особое внимание уделялось русским авторам. Их произведения часто затрагивали острые социальные темы, близкие и понятные китайской аудитории той эпохи. Среди наиболее популярных русских писателей и драматургов, чьи произведения привлекли внимание китайских литераторов и деятелей искусства, можно назвать А.П. Чехова, Л.Н. Толстого, М. Горького и ряд других классиков. В период с 1919–1924 годы на сцене китайского театра ставили уже знакомые некоторому китайскому зрителю «Власть тьмы» Л.Н. Толстого, «Гроза» А.Н. Островского. Премьеру «Ревизора» Н.В. Гоголя осуществила нанькайская труппа Нанькай синь цзюйтуйтунь («Новая нанькайская театральная труппа») в Тяньцзине в 1921 г.

Произведения выше названных авторов стали популярными благодаря своей способности передавать глубокие человеческие эмоции и анализировать общественные процессы. Русская литература предлагала новый взгляд на жизнь, заставляя задуматься о социальных проблемах и нравственных ценностях. В частности, пьеса Максима Горького «На дне» получила широкое признание в Китае [Ли Фэй, Монисова 2019: 405], так как её сюжет и персонажи нашли отклик у китайской интеллигенции, переживавшей аналогичные социальные трудности и неравенство. Русская драматургия, несмотря на различия исторических условий, находила точки соприкосновения с проблемами китайской жизни. Например, критика крепостничества и бюрократии в произведениях А.Н. Островского перекликалась с восприятием феодальных порядков в Китае. Пьесы А.П. Чехова, раскрывающие душевые страдания личности, находили отклик у китайских интеллектуалов, размышляющих о своём месте в обществе.

Для «Ревизора» Гоголя характерно символистское мировосприятие. «Поэтику Гоголя в её противопоставлении реализму вскрыли и глубоко осознали именно символисты, начиная с Д.С. Мережковского и кончая Андреем Белым» [Максимов 2005]. Вероятно, поэтому китайских режиссёров «Ревизор» привлек и социальным планом, и символистской эстетикой. Постановка «Высочайше уполномоченный» (Циньчай да чэнъ) по мотивам произведения Н.В. Гоголя «Ревизор» в переводе Хэ Цинмина, получила 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 остаётся неизменным, он часто идёт на сценах страны; в ноябре 1935 г. на сцене Большого театра

Цзиньчэн в Шанхае «Ревизор» получил большой успех и положительные отзывы критиков. Лу Синь высказал ценные замечания в адрес постановки, касавшиеся теоретического объяснения характеров героев и их актёрского исполнения, декорации сцены и костюмов героев [Lu Xun 2013].

Критика в Китае конца 1920-х – начала 1930-х годов отмечала наличие параллельного развития традиционного театра *сицой* и драматического театра *хуацзюй*, подчёркивая особенности каждого из них и признавая самостоятельность обоих видов сценического искусства. Данный период характеризуется интенсивными экспериментами и попытками объединить различные театральные практики, результатом которых стало изменение традиционной театральной сцены и введение новых элементов. Большой вклад в обновление театра *сицой* внёс Мэй Ланьфан, в этой связи С.А. Серова пишет: «Мэй Ланьфан обратился к истокам, возродив на сцене музыкально-танцевальные сюиты на сюжеты древних легенд. Мэй последовал стереотипу культуры – возвратному движению к истинным образцам... отзвук, что и даёт импульс и не препятствует движению мысли и чувства, освобождая художника от бремени догматизма... блестяще продемонстрировал, что традиционный театр полон жизненных сил и что его основа —музыкальная стихия — вечно живой родник китайского театрального искусства, источник вдохновения современного актёра и непосредственного отклика современного зрителя, это универсальный язык, понятный в любом уголке мира» [Серова 2005: 25]. 20–30-е годы XX столетия оказались важным периодом для китайского театрального искусства — параллельно существованию традиционного театра *сицой* произошло утверждение разговорного, драматического театра *хуацзюй* как отдельного и полноценного явления в китайской культуре.

В 30-е годы революционный театр в Китае ассоциируется с именами К.С. Станиславского, Вс.Э. Мейерхольда и их сценическими системами. Важное значение для этого имели мировая известность русского театрального искусства и культурная политика Китая, направленная в тот период на изучение советского искусства. Первая часть «Работы актёра над собой» К.С. Станиславского была переведена с английского языка китайским режиссёром Чжэн Цзюньли в 1937 году, несколькими годами позже был опубликован полный перевод данной работы на китайский язык. Вслед за этим переводом последовали переводы и других произведений русских режиссёров («Из прошлого» В. Немировича-Данченко, «Мастерство актёра и режиссёра» Б. Захава) – всё это помогло театральным деятелям Китая в изучении концепции русского театрального искусства. В 1938 г. систему К.С. Станиславского на уроках актёрского мастерства стали применять Хуан Цзолинь и Дань Ни. Перевод первой части труда русского театрального реформатора «Работа актёра над собой» и последующие публикации других трудов русских режиссёров способствовали популяризации русской театральной школы среди китайских профессионалов. Тянь Хань отмечает: «Наши режиссёры и актёры настойчиво изучают и творчески применяют на практике систему

К.С. Станиславского, стремясь повысить уровень своего драматического искусства» [Тянь Хань 1956: 6–11].

Некоторые китайские драматурги и режиссёры, такие как Хун Шэн, Цао Юй и другие, стали активно использовать систему Станиславского в своих пьесах. Хун Шэн в 1947 году опубликовал книгу «Развитие китайского театра и театрального образования в Китае за 10-летний период японской оккупации». В этом труде автор подробно исследовал историю развития китайского театра, особое внимание уделяя влиянию учения К.С. Станиславского на формирование современного китайского театрального искусства: «Развитие и становление нового китайского театра во многом обязано учению Станиславского, этот факт невозможно отрицать» [Фу Вэйфэн 2007]. Мастера культуры стремились объединить традиционные формы китайского театра с новыми методами, предложенными русским театральным режиссёром, создавая уникальный синтез восточного и западного театрального искусства.

Концепция Станиславского стала важным фактором модернизации китайского театра, способствуя его переходу от традиционной условности к более глубокой психологической игре и реалистичному изображению жизни на сцене. Внедрение его методов и принципов способствовало модернизации китайского театра, расширению его художественных возможностей, например, переключение на реализм, глубокая актёрская игра, коллективное творчество, эксперименты с формой. Традиционный театр сцией отличается символизмом и условностью. Система Станиславского о психологической правде и реальных человеческих эмоциях помогли китайским актёрам перейти от условной манеры игры к выражению глубоких человеческих чувств и переживаний на сцене. Создание общего художественного образа – один из центральных тезисов системы Станиславского обратил взгляд китайских режиссёров к важности реализации взаимодействия между действующими персонажами и стремлению создания целостностного полотна спектакля. Постановка Чжан Миня «Ревизор» Н.В. Гоголя в 1930-е годы представила собой яркий пример успешной адаптации западной театральной методики в условиях китайской культурной реальности. Она показала возможность синтеза опыта русского драматического искусства и китайской театральной культуры. Более чем через семь десятилетий уже другой вид театрального искусства – кукольный, включит в свой репертуар пьесу «Ревизор». В 2007 году в рамках проведения года Китая в России театр Цюаньчжоу на российской сцене поделился своим прочтением классического произведения с нашим зрителем.⁵⁴ Китайские режиссёры и многие другие деятели китайского театра воспринимали идеи Станиславского как инструмент

⁵⁴ Китайскую постановку гоголевского «Ревизора» московские зрители встретили овациями. Новости. Первый канал https://www.ltv.ru/news/2007-11-04/197961kitayskuyu_postanovku_gogolevskogo_revizora_moskovskie_zriteli_vstretili_ovatsiyami. (дата обращения 20.04.2025).

для обновления и обогащения национальной театральной культуры. Их работы стали мостом между традициями прошлого и веяниями современности, создавая уникальную форму театрального искусства, сочетающую западные инновации и восточные ценности.

Творцы китайского театра, обращаясь к его методам, открыли новые горизонты правдивости в сценическом исполнении, получили возможность создавать новые условия для творческого поиска, эксперимента, единства художественного замысла. В свете этого, китайский режиссёр Сунь Вэйши указывает на то, «что система К.С. Станиславского – это искусство переживания: актёр в процессе игры должен испытывать подлинные чувства – и это даёт жизнь образу на сцене. Основой работы на сцене для актёра является способность понимать мысли и эмоции персонажей и их внутренний мир» [Ван Чжунсин 2023]. Большой вклад К.С. Станиславский, Вс.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, Е.Б. Вахтангов внесли не только в модернизацию китайского театрального искусства, а также и в изучение, и внедрение элементов восточной театральной традиции в российскую театральную практику.

Углублению традиции театрального общения России и Китая, осмыслению традиции китайского театра способствовали также гастроли в 1935 г. талантливого актёра и выдающегося мастера традиционного театра сицюй Мэй Ланьфана. Первые гастроли китайского театра в Советский Союз познакомили зрителей с его искусством, показали значимость китайской художественной традиции для русской театральной системы, привели к лучшему пониманию китайского театра. Примечательны положительные отзывы наших критиков. Вс.Э. Мейерхольд, оценивая талант актёра, высказался: «Появление у нас театра Мэй Ланьфана гораздо значительнее по своим результатам, чем мы это предполагаем. Мы сейчас только удивляемся или восторгаемся. Мы, строящие новый театр... почувствуем необычайное его влияние на нас» [Серова 1999: 95]. Мэй Ланьфан был первым, кто представил пекинскую оперу мировой общественности, положив начало успешной популяризации этого национального жанра и в СССР. Он дважды посетил нашу страну – в 1935 и 1952 годах, встречался со К.С. Станиславским, В.И. Немировичем-Данченко, Вс.Э. Мейерхольдом, С.М. Эйзенштейном, А.Я. Таировым, Б. Брехтом. С.М. Эйзенштейн восхищался искусством великого мэтра, в своей статье «Чародей Грушевого сада» он подчёркивал важную составляющую при создании работы: «стремление преодолеть поверхностный „экзотизм“» [Эйзенштейн 1964–1971: 313]. Оценки, данные визиту Мэя ведущими деятелями советского театра, подтверждают глубину и силу воздействия искусства Мэй Ланьфана на российских зрителей и профессионалов. Статья Эйзенштейна подчёркивает стремление преодолеть поверхностное восприятие китайской культуры и сосредоточиться на истинных особенностях искусства. Гастроли китайского мастера национального театра сицюй были первым крупным мероприятием, предоставившим возможность советским зрителям оценить вы-

сочайший уровень китайского традиционного театра. Работы советских театролов, такие как «**Сборник «Мэй Лань-Фан и китайский театр» (1935)**», «**В театрах и кино свободного Китая С. Юткевича (1953)**», «**Театр китайского народа» С. Образцова (1957), посвящённые исследованию творчества Мэй Ланьфана, содействовали популяризации китайского театра у нас и формированию особого взгляда на восточное театральное искусство.**

Влияние китайской театральной традиции отразилось на формировании эстетических взглядов и творческих поисках русских режиссёров и драматургов, содействуя развитию отечественных сценических экспериментов и открытий – новое восприятие восточного искусства в России, С.А. Серова в связи с этим пишет: «Станиславский и Мейерхольд (последний в большей степени) пришли к одному и тому же источнику вдохновения – духовным и культурным традициям Востока, открывая в нём каждый для себя живительные соки» [Серова 1999: 92]. К.С. Станиславский, Вс.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров принесли на русскую сцену элементы восточных театральных традиций, отразившиеся в проблеме синтеза и понятии стиля. Вс.Э. Мейерхольд широко использовал приёмы пекинской оперы цзинцзюй. Это проявилось в оформлении декораций, исполнении мизансцен, манере игры актёров. Он стремился интегрировать восточную пластичность и музыкальность в русский театр, добиваясь оригинальности и новаторства. К.С. Станиславский отмечал уникальность восточной театральной школы, подчеркивая умение актёров точно выражать внутренние состояния персонажей через внешний облик и позы. На отечественной сцене российские и советские театральные режиссёры 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.В. Гоголя; спектакли А.Я. Таирова «Федра» Расина, «Саломея» Уайльда).

Использование приёмов, стилистических особенностей китайского театрального искусства на русской сцене началось в начале XX века и продолжается вплоть до наших дней. При некотором сдержанном отношении западных деятелей искусства к восточному театральному опыту, тем не менее некоторые русские режиссёры, театральные педагоги и актёры сумели распознать его потенциал и внести инновационные изменения в российскую театральную традицию. Музыкальность, символизм, условность – вот те основные грани китайского национального театра, которые привлекают русских деятелей сцены. Благодаря этому взаимодействию, взаимному интересу практик российской и китайской театральных школ, деятели искусства обеих стран активно изучали и комментировали театральные события. К 1930–1940-м годам отечественный театр уже имел в Китае серьёзное значение. В частности, в 1932 г. были

созданы Центральная театральная труппа и драматическая школа имени Горького [Тянь Хань 1956: 6–11]. Постановка пьесы Максима Горького «На дне» в Китае была осуществлена впервые в 1945 г., явив собой одну из первых попыток адаптации русской драмы. Пьеса получила широкое признание благодаря своей социальной тематике и психологической глубине.

В 1950-е годы советско-китайское сотрудничество в области театрального искусства, образовательного сотрудничества характеризовалось планомерностью и систематичностью. Отечественные специалисты были приглашены для работы в китайские театральные учебные заведения, например, в Центральный институт драматического искусства в Пекине, Институт искусств в Шанхае. Они делились своим опытом в области актёрской игры, режиссуры и драматургии, внедряли систему Станиславского и другие педагогические методики [Велединский 2022: 25–40]. В первой половине XX века советские педагоги и режиссёры, работающие в Пекинской и Шанхайской театральных академиях, внесли огромный вклад в развитие китайского театрального искусства, укрепление межгосударственных отношений. Среди известных преподавателей и наставников выделялись Павел Лесли, Борис Кульев, Георгий Гурьев и Евгения Лепковская [Лян Цуйчжэнь 1992: 13]. Их основной задачей было воспитание китайских актёров в духе системы Станиславского, ориентированной на глубокое погружение в психологию героя, выявление внутренних переживаний и создание живых, убедительных образов на сцене. Учебный процесс под руководством советских педагогов действительно принёс определённые успехи, позволяя освоить технику работы над русским материалом и постепенно вводить элементы психологической игры. Однако переход от традиционной китайской театральной школы к новой европейской модели был непростым и длительным.

Список литературы

Ван Чжунсин. 2023. Режиссура Сунь Вэйши как пример продолжения традиций советского театра в Китае. Доступ: <https://7universum.com/tu/social/archive/item/15400>. (проверено 01.04.2025).

Велединский О.В. 2022. Современный этап взаимодействия театральных школ России и Китая в контексте диалога культур. – *Философия и культура*, № 4.

Лян Цуйчжэнь. 1992. *Некоторые проблемы китайско-русских театральных связей. Драматургия Алексея Арбузова и Виктора Розова на китайской сцене 1950–1980-х годов*: автореф. дис.к.искусств.н. СПб. 186 с.

Ли Фэй, Монисова И.В. 2019. Драматургия Максима Горького как предмет научного исследования и творческого освоения в Китае. – *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика*, № 3. С. 450.

Максимов В.И. 2005. Век Антонена Арто. Спб.: Лики России, 381.

Серова С.А. 2005. Китайский театр – эстетический образ мира. М.: Восточная литература, 168 с.

Серова С.А. 1999. Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия). М.: Изд-во ИВ РАН, 416 с.

Серова С.А. 2006–2010. Традиционный театр. – Духовная культура Китая: энциклопедия: в 6 т. Т. 6. М.: Искусство. С. 370.

Тянь Хань. 1956. О современной китайской драме. – *Народный Китай*, № 3, 1 июля.

Фу Вэйфэн. 2007. Влияние учения Станиславского на воспитание актеров в Китае в 20–40 гг. XX в. Доступ: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-ucheniya-stanislavskogo-na-vospitanie-akterov-v-kitae-v-20-40-gg-xx-v>. (проверено 12.01.2025).

Эйзенштейн С.М. Избранные сочинения. М.: Изд-во Искусство, т. 5, 600 с.

Lu Xun. 2013. Lun Lu Xun dui Zhongguo huaju de gongxian [On Lu Xun's Contribution to Chinese Drama]. Доступ: <http://www.luxunhome.com>. (проверено 06.11.2013). (In Chinese). [鲁迅。论鲁迅对中国话剧的贡献].

Lu Xun. 1938. Quan ji [The Complete Works]. Shanghai: v. 19. (In Chinese). [鲁迅。全集。上海:复社 出版, 1938年].

Mao Dun. 1952. Guogeli zai Zhongguo [Gogol in China]. – *Wenyi bao* № 4. (In Chinese). [矛盾。果戈里在中国。 – 文艺报, 1952年, (4)].

SHULUNOVA Evgenia Konstantinovna – Cand. Sci. (Philology), Senior Research Associate, Institute of China and Modern Asia of the Russian Academy of Sciences, 117997, Russia, Moscow 117997, Nakhimovsky pr-t, 32, Emai: wardis@mail.ru

THEATRE CONTACTS BETWEEN RUSSIA AND CHINA IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Abstract. The article is devoted to the dynamics of the theatrical dialogue between Russia (the USSR) and China in the first half of the 20th century.

This article examines the dynamics of the theatrical dialogue between Russia (USSR) and China in the first half of the 20th century. The period under study is characterized by the beginning of a dialogue and intensive interaction between the two countries in the field of theatrical arts. Russia was searching for a new reality in the performing arts, while Chinese theater, influenced by socioeconomic and political changes occurring in the country, was undergoing transformations and finding new paths to improvement. This article analyzes issues of cultural exchange between the two countries and the process of synthesizing their theatrical traditions. The material examined in this work reflects the relevance and necessity of a comprehensive approach to studying theatrical contacts between Russia and China in the first five decades of the 20th century, incorporating historical analysis, empirical research, and consideration of the influence of cultural, social, and political changes. This approach allows for a deeper understanding of the mechanisms of interaction

and the development of effective strategies for further strengthening cultural ties between Russia and China.

Keywords: Russia, China, cultural interaction, Russian and Soviet theatrical culture, Chinese theater, dialogue.

ВИНОГРОДСКАЯ Вероника Брониславовна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Центра изучения культуры Китая Института Китая и современной Азии РАН (117997, Россия, г. Москва, Нахимовский пр., 32; vinogradskaya@iccaras.ru)

10.56700/2071-5366.2025.40.53.013

ПОПУЛЯРНАЯ ИСТОРИЯ КИТАЯ В МЕДИА НА ПРИМЕРЕ СЫМА ГУАНА (1019–1086)

Аннотация. В статье на примере Сыма Гуана (1019–1086), видного историка, политического мыслителя и государственного деятеля, а также его монументального исторического труда «Всеобщее обозрение, помогающее управлению» (1084) показано, как история Китая транслируется и трансформируется в современных медиа КНР, прежде всего в новых медиа, становясь частью повседневности наших дней. Имя Сыма Гуана с малолетства знакомо всем, а «Всеобщее обозрение, помогающее управлению» как один из основополагающих классических текстов по истории не теряет популярности и широко представлен в современном информационном пространстве в виде многочисленных бумажных и электронных изданий, изданий с классическими и популярными комментариями, с параллельным переводом на современный китайский язык, только на современном языке, изданий отрывков и изданий для детей разного возраста. В медиа этот текст находит воплощение в самых разнообразных жанрах и форматах. В частности, особое внимание уделяется долгим курсам лекций на телевидении, многолетним аудио и видео подкастам в соцсетях и приложениях. Показано, что для современной популярной истории в медиа характерны многоожанровость и мультимедийность, а также огромный разброс уровней подробности и сложности изложения от «исторических историй» (лиши гуши) для малышей и манги, до многолетних курсов пристального чтения отдельных произведений. В условиях подобного информационного изобилия любые значимые начинания подвергаются строгому суду в социальных сетях, но даже очень специализированные и нишевые проекты имеют шансы на успех; высоко ценится медийность авторов и лекторов, занимательность изложения, но не менее востребованным остаётся авторитетность и профессионализм.

Ключевые слова: история Китая, новые медиа, популяризация, Сыма Гуан, Цзы чжи тун цзянь.

История Китая огромна по продолжительности, по региональному охвату, по количеству дошедших до нас артефактов и письменных источников и, наконец, по объёму отечественной историографии, насчи-