

Культура

Российский и китайский театры: от культурной политики к диалогу культур

© 2017

Э.В. Осипова

В статье прослеживается история взаимоотношений российского и китайского театров, выявляется специфика межкультурного взаимодействия двух стран. Автор подробно излагает хронику постановок русской и советской классики на китайской сцене. Особое внимание уделено связям российских театральных коллективов Дальнего Востока с китайскими коллегами

Ключевые слова: Китай, межкультурный диалог, театр, гастроли, спектакль, зритель.

В наши дни довольно сложно представить жизнь искусства и театра вне межкультурного общения. Коммуникативные связи, образующиеся во время зарубежных гастролей и фестивалей, международных биеннале искусств, интернациональных мастер-классов и др., становятся тем объединяющим пространством, где театральные деятели разных стран могут вести профессиональное общение и налаживать контакты с иностранными коллегами.

В основе любых межкультурных коммуникаций лежит «непосредственный или опосредованный обмен информацией между представителями разных культур»¹. Это — главное, детали привносятся конкретными обстоятельствами и самими участниками межкультурных контактов.

Историю российско-китайского диалога в области театрального искусства можно разделить на несколько этапов, каждый из которых имеет свои особенности и специфику. Своёобычны и отношения, рождающиеся в результате взаимного межкультурного интереса. По нашим наблюдениям, межтеатральные связи, выстраиваемые между китайцами и русскими, заметно отличаются, к примеру, от отношений между русскими и японскими, или между русскими и корейскими театральными деятелями.

Обратимся к истории русско-китайского межтеатрального диалога.

Интерес китайских деятелей театра к русской драматической школе обозначился еще в начале XX века²: все начиналось со знакомства с русской литературой и изучения самого сценического метода. Благодаря переводам художественных произведений и на-

Осипова Эрика Викторовна, кандидат исторических наук, научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН (г. Владивосток). E-mail: eossipova@yandex.ru.

учным публикациям по общекультурным проблемам писателя Лу Синя³ в Китае получила развитие новая форма драматического театра. Первоначально драматическое искусство так и называли «новой драмой» (*синь цзюй*), позже оно получило название «разговорная драма» (*хуацзюй*). В 1906 г. китайскими студентами в Токио была организована первая театральная труппа с поэтическим названием *Чуньюшэ* («Общество весенней ивы»). Площадкой для ее деятельности стал Шанхай. Именно здесь, сразу после возвращения в Китай наиболее активных членов «Общества весенней ивы», одна за другой открываются театральные студии, участники которых, по утверждению Е.К. Шулуновой, часто были связаны с революционным движением⁴. Поэтому предпочтение отдавалось пьесам, отвечающим настроениям китайского общества, на которые оказала влияние Синьхайская революция: «Золото и кровь», «События в Восточной Азии», «Да здравствует республика!», «Журавлиная башня» и др. Со сцены звучали прямые политические призывы. Подобная репертуарная приверженность ограничивала творческое развитие театральных коллективов, сужала их художественный потенциал. Поэтому спустя некоторое время революционный пафос уступил место «страстям человеческим», и тематика репертуарных афиш стала заметно разнообразнее: русская, европейская классика, современные зарубежные произведения — «Воскресение» Толстого, «Дама с камелиями» Дюма, «Черный раб зовет к небу» по роману Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», «Отелло» Шекспира, «Гедда Габлер» Ибсена и др. Особое внимание в новых драматических студиях уделялось изучению режиссерского реалистического театра. Такие сценические новации стали возможны благодаря «Движению 4 мая»⁵ — новому культурному направлению, в числе задач которого было реформирование китайского литературного языка, что способствовало улучшению качества художественных переводов. В 1921 г. выходит сборник «Театр России» (*Элосы сицюй*), в который вошли «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Гроза» А.Н. Островского, «Месяц в деревне» И.С. Тургенева, «Власть тьмы» и «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого, «Иванов», «Дядя Ваня» и «Вишневый сад» А.П. Чехова и др. В этих произведениях русской классики «китайский зритель увидел зеркало, отражившее и человека в условиях, когда повседневность испытывает его, и то, к чему он стремится даже при невозможности открытого противостояния: душевная стойкость, верность своим принципам, сохранение человеческого достоинства»⁶.

Любопытна одна особенность работы китайских сценаристов с русской литературой — неперемнная адаптация российских сюжетов, имен и деталей быта к китайской действительности. Более того, допускалась и радикальная переделка основного замысла драматурга. Яркий пример — переработка драматургом Чэнь Байчэнем пьесы А.Н. Островского «Бесприданница» в конце 1940-х годов. Переводческие метаморфозы вышедшей под новым названием («Любовь на отвесной скале») пьесы, соотнесли ее новые сюжетные коллизии с начавшейся войной против вторжения в Китай японских агрессоров, спектакль оказался, что называется, на злобу дня.

Именно произведения А.Н. Островского пользовались особой популярностью у китайских читателей и зрителей. По свидетельству переводчика и исследователя русской литературы Лю Вэньфэя, чаще других на китайских сценах ставилась «Гроза» по причине необычайного зрительского успеха: «С 1937 по 1948 г. пьесу посмотрело более ста тысяч человек, в течение этих десяти лет драма ставилась 17 раз»⁷. Надо полагать, в Катерине они видели не «луч света в темном царстве», а мелодраматическую героиню, страдающую молодую женщину.

В 1930-е годы революционные перемены в китайском театре ассоциируются с именами К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда и их сценическими системами. Немаловажную роль в этом сыграла мировая известность русского театрального искусства. Так сложилось, что как раз в этот период китайские политики весьма благосклонно были настроены на изучение советского культурного опыта. В эти годы появляется китайский перевод основополагающего труда Станиславского «Работа актера над со-

бой»⁸. Последовали переводы книг и других режиссеров («Из прошлого» В.И. Немировича-Данченко, «Мастерство актера и режиссера» Б.Е. Захава и др.), что значительно продвинуло китайских постановщиков в понимании законов реалистического метода. Многие из них убедились в ценности данного театрального метода для постановок идеологически актуальных пьес, для использования сцены в качестве общественно-политической трибуны. Не нужно никаких символов, недосказанности, иносказательности, двойных смыслов, практикуемых в традиционном китайском театре, для того, чтобы открыто и прямо заявлять со сцены о том, что волнует общество. Репертуар заполнился комедиями, фарсами, трагикомедиями, высмеивающими пороки социальной системы, правителей и чиновников династии Цин.

Это было время абсолютного совпадения во взглядах на воспитательную роль искусства, когда оно являлось частью тотального идеологического воздействия, направленного на решение программных социально-политических и конкретных народно-хозяйственных задач: «поднимать острые социальные проблемы и нести в зрительскую массу демократические идеи»⁹. Новое театральное искусство вызывало к себе немалый интерес, вокруг него кипели настоящие политические страсти. Такому театру прямая дорога к советской драматургии. Главными центрами освоения советского сценического опыта и экспериментальных постановок произведений зарубежной драматургии стали Молодежный художественный театр в Пекине и Народный художественный театр в Шанхае. В их репертуарной афише — «Павел Корчагин» Н. Островского, «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика, «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Машенька» А. Афиногенова, «Мещане» М. Горького и др.¹⁰

В 1953 г. Вторым всекитайским съездом работников литературы и искусства метод социалистического реализма был официально провозглашен ведущим методом театра. Журнал «Сицзюй бао» («Театральный вестник») публиковал на своих страницах статьи о Грибоедове и Гоголе, Горьком и Чехове, о премьерах советских театров и творчестве ведущих советских драматургов, появлялось много статей о системе Станиславского и Немировича-Данченко.

В середине 1950-х годов советский театр активно включился в культурный диалог с «китайскими товарищами по искусству». В этот период пропаганда китайского театра в СССР, исходя из политической ситуации, имела определенный успех в сфере культуры. Советские зрители получали представление о Китае не только через средства массовой информации и научные публикации, призванные познакомить их с состоянием китайского театрального искусства: китайские оперные театры активно приглашались на гастроли в Советский Союз, что обеспечивало их доступность широкому кругу зрителей на территории СССР. Кроме того, популярность китайского театра была связана с постановками произведений китайских драматургов на сценах советских театров. Репертуары театров (в том числе дальневосточных) срочно пополнились спектаклями, поставленными по произведениям китайских авторов. Вынужденная привязка драматургического материала к идеологическим установкам при инсценировке иностранных авторов не позволяла режиссерам добиться достойных сценических решений. При постановке переводных произведений сцена театра должна стать местом встречи разных культур, местом прямого диалога исторически сложившихся ментальностей разных народов. Для обоюдного взаимопонимания важно, насколько доступен и, главное, интересен этот диалог зрителям, какие средства перевода использованы, чтобы сценический язык был понятен и отвечал их требованиям. Появившиеся в послевоенное время спектакли, поставленные по китайским пьесам, убеждали советского зрителя в том, что его «китайский брат» живет теми же идеями светлого будущего, что и он сам. Необычной для нашего зрителя в этих постановках оставалась лишь сценография, передававшая особенности бытового национального колорита происходящего на сцене.

Так, в Ворошиловском (Уссурийском) драматическом театре в сезоне 1955 г. была поставлена пьеса «Пролитая чаша» по мотивам классического произведения китайского драматурга Ван Шифу «Западный флигель», написанного в XIII веке. Театр рассматривал ее как «героическую комедию, бичующую ханжество и развращенность китайских монархов и аристократии»¹¹. Уссурийцы последовали примеру московского Театра Сатиры, на сцене которого «Пролитая чаша» впервые была показана советскому зрителю в 1952 г.¹²

Благовещенский и Сахалинский областные театры также неоднократно обращались к китайской драматургии. Здесь ставили одного из самых известных китайских драматургов XX века Цао Юя — в первую очередь его пьесу «Гроза» (1934). На сценах советских театров этот спектакль, созвучный по названию с известной пьесой А.Н. Островского, представляемый под разными названиями («Гроза», «Ураган», «Тайфун») выдержал более 3 тысяч (!) показов. Советские режиссеры обращались и к другим работам этого драматурга — в частности, его пьесе «Восход солнца». Анализируя китайский репертуар отечественных театров, легко заметить, что во всех пьесах нашли отражение патриотизм китайского народа, его стремление к свободе, борьбе против феодализма и империализма. Нет сомнения, что эти спектакли были одобрены советской цензурой. Политическое значение постановок китайских пьес оказалось выше принципов театрального искусства. Иными словами, пропаганда китайского театра в Советском Союзе являлась средством укрепления идеологии стран социалистического лагеря, она служила политическим интересам¹³. Критика, анализируя эти спектакли, делала акцент на «благоприятном влиянии социальных и экономических перемен на человека, пробуждении в нем сознания сопричастности к строительству нового общества»¹⁴. Соответственно и рецензии на эти спектакли писались словно под копирку, обозреватели категорически не замечали особенностей национальной драматургии¹⁵.

Любопытно, что к адаптации литературного материала прибегали и китайские национальные театры, функционировавшие на территории советского Дальнего Востока в 1920-х — 1930-х годах¹⁶. Китайцы, жители дальневосточных городов, могли познакомиться с драматическим искусством родины — от классического традиционного до современного революционного. Случалось это довольно редко, так как основное предназначение национальных театров заключалось все же в социокультурной адаптации китайцев на чужбине. Классический традиционный театр постепенно уступал место новым коллективам, например, в 1931 г. был создан Театр рабочей молодежи, китайский ТРАМ. Его репертуар был политически насыщен, так как театру приходилось быть «и воспитателем, учителем, агитатором, и пропагандистом нового уклада жизни среди китайского населения на Дальнем Востоке России»¹⁷. Важно заметить, что китайские театры, находясь в подчинении органов управления культурой региона, вели свою деятельность в соответствии с требованиями, предъявляемыми к любому театрально-зрелищному советскому учреждению. Ничем не выделялся и их сценический метод — метод социалистического реализма — что дает основание полагать, что никаких творческих поисков по синтезу новых постановочных идей с традиционным национальным театром не велось. Периодика тех лет это подтверждает. История китайского (как, впрочем, и корейского) театра на дальневосточной земле оказалась недолгой. Из-за политических репрессий, прокатившихся во второй половине 1930-х годов, деятельность национальных театров на дальневосточной земле была прекращена, творческие контакты оборваны. Можно упомянуть лишь небольшие эпизоды в конце Второй мировой войны, когда концертные и театральные бригады, следующие за наступающими советскими войсками, давали концерты или показывали короткие отрывки из спектаклей на российско-китайской границе и на территории КНР, в частности в городах Хэган и Цзямусы.

В 1958 г. Мао Цзэдун объявил о «большом скачке», что не обошло стороной и театральные коллективы. Одним из основных требований к театру было преодоление

«суеверия», под которым понималось уважительное отношение к зарубежному опыту, в том числе и к советскому. Необходимо было создавать то новое, «чего не было ни у людей древности, ни у иностранцев»: в основу нового творческого метода закладывался (или, вернее сказать, возвращался) принцип революционного романтизма. Эта новая китайская сценическая система была выдвинута в противовес системе Станиславского. Развитие театра разговорной драмы было несколько заторможено и осложнено еще и кампанией критики Ху Фэна и его единомышленников, которых обвиняли в излишней приверженности к чужому (именно советскому) театральному опыту и его распространению на китайской почве. Маоистские установки привели к временному возвеличиванию и прославлению традиционного китайского театра *сицзюй*¹⁸.

После признания перегибов «большого скачка», театрам вновь разрешили постановку советских пьес. К советской драматургии возвращались осторожно, через революционный репертуар («Человек с ружьем» Н. Погодина, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Именем революции» М. Шатрова, «Юность отцов» Б. Горбатова и др.), который в начале 1960-х годов широко шел на сценах Китая. Затем были «запущены» спектакли, поставленные по произведениям современной советской и западной литературы. На страницах журналов «Цзюйбэнь» («Драматургия») и «Сицзюй бао» («Театр») вновь стали появляться статьи, посвященные системам Дидро, Брехта, Станиславского; проводились дискуссии о «театре представления» и «театре переживания». Сторонники системы Дидро поднимали на щит его теорию об идеальном герое и романтизированной идеализации действительности. Оппоненты, а их было большинство, высказывались в пользу Станиславского и Брехта, называя их «великими учителями жизни». Наступление на театральное наследие велось по линии критики конфуцианских идей в драматургии театра *сицзюй*. Непредсказуемость политических решений выразилась в новом Указании от 12 декабря 1963 г., которое радикально переориентировало китайцев на отказ от традиционного театального (и не только театального) наследия¹⁹.

Своеобразной формой сопротивления попыткам свести роль театра к массовой политической пропаганде стала популяризация «теории разделения труда», которая призывала к гармонии старых и новых форм театра. Однако с появлением «знаменосца культурной революции» — нового идеолога и инспектора китайского театра Цзян Цин²⁰, развернувшей в 1966–1975 гг. жесточайшую кампанию против живого театра, в актерских коллективах вынуждены были ставить только революционные пьесы. Во всех театральных труппах и вузах были созданы отряды хунвэйбинов, которые рьяно выискивали людей, не разделявших спущенные сверху установки.

Перегибы ревизионизма в китайском национальном театре невольно заставили его вернуться к традиционным истокам. Как утверждали советские китаеведы, «на передний план вышли националистические амбиции маоизма»²¹. На наш взгляд, это был естественный путь возвращения «на круги своя»: отвергая чужой опыт и постепенно отказываясь от собственных проб в области психологического театра, взамен реалистического отражения жизни на первый план выдвигаются образы идеальных героев. Сначала это были герои, вооруженные идеями Мао Цзэдуна (бойцы НОАК Лэй Фэн, Оуян Хай и др.), а затем их место стали занимать другие достойные персонажи прошлого и настоящего. Историческая пьеса, в основе которой традиционная символика, выраженная в образных действиях, вновь заняла почетное место на китайских сценах.

Китайский театр стал вновь таким, каким его еще наблюдал синолог, академик В.М. Алексеев: «Китайский театр в сравнении с европейским идет в искусстве другим путем. Китай — страна интенсивной культуры, которая не оставила ни одного явления жизни в первоначальной форме... И китайский театр весь утрирован до полной потери протокольного сходства с жизнью. В процессе веков выработалась эта генеральная стилизация, утрировка, эксцесс... На китайской сцене не игра вещей, а игра идей»²².

Советские театроведы критиковали китайский театр времен «культурной революции» за отказ от «самого прогрессивного в мире театрального метода — метода социалистического реализма»: «События жизни не осмысляются, не отображаются опосредованно в художественном образе, а подаются в описательном натурализме и с патетическим экспрессионизмом»²³.

Общество, его сила и его устои — вот что привлекает внимание китайцев как в жизни, так и на сцене. Однако, по мнению профессора Университета Софии в Токио Х. Дюмулена, нельзя «полностью отрицать личность и личное в дальневосточном мышлении»²⁴. Просто личность в китайском обществе определяется скорее социальным, нежели онтологическим смыслом, то есть является частью чего-то целого, а именно — общества. Общество — органическое целое, а индивидуальности являются частью этого организма.

Ученые-китаеведы признают: «За долгие века господства конфуцианской идеологии она сумела впитаться народом и сформировала его массовое сознание. Перестройка этого массового сознания на основе теории научного социализма так и не была осуществлена»²⁵. Смысловой гиперболой во всех случаях выступает отсутствие «я», «его как такового нет»²⁶. Идеология же русского (и советского, в том числе) театра, как, впрочем, и европейского, делает акцент на человеке, на его личных переживаниях. Русский театр так и называется — «театр переживаний».

Пока китайские театральные деятели нуждались в отвечающем принципам социализма литературном материале, они с ним работали и даже создавали собственные произведения. Но «в своем развитии и эволюции любая культура не может не испытывать глубокого влияния и ограничения со стороны ресурсов традиций культуры, они связаны с ней нерасторжимыми узами»²⁷. Поэтому китайский зритель, исходя из национальных мировоззренческих позиций, осознавал чужеродность, «несценичность» того нового, что он видел на подмостках. Вся специфика китайского театра — это не чей-то экспрессионистский фокус, а следствие многовековой эволюции театра, история которого насчитывает более двух тысяч лет. По большому счету, все условности восточного театра существуют в представлении европейца, для китайца их нет. Как верно заметил Ю.М. Лотман: «Язык театра складывается из национально-культурных традиций, и естественно, что человек, погруженный в ту же культурную традицию, ощущает его специфику в меньшей мере»²⁸.

В подтверждение вышеизложенного обратимся к лекции харбинского ориенталиста Павла Гладкого, прочитанной в Обществе русских ориенталистов еще в апреле 1914 г. Лекция, в которой подробно описывались происхождение, развитие и состояние китайского театра, заканчивалась яркой иллюстрацией образовавшейся пропасти между ориентальным и западным восприятием искусства: «Далеко мы, европейцы, ушли от своего желтого собрата, но разница, главным образом, между нами та, что в результате всевозможных завоеваний культуры, мы утратили способность воображения, живем осязанием, внешними чувствами, китаец же высоко парит над землей и, будучи индифферентен к земным лишениям, создает в своем воображении жизнь, новую, по своему прекрасную»²⁹.

Современный китайский театр с осторожностью относится к нововведениям и заимствованиям: богатство театральных форм и изобилие национальных театров по всему Китаю утоляют зрительский голод сполна. Существует лишь ненавязчивое любопытство ограниченного числа образованных, и при этом небедных, граждан, полагающих нелишним знакомство с гастролями иностранных театров, посещающих Китай. С начала 1990-х годов наиболее частые гости в китайских провинциях — российские театральные коллективы из Дальневосточного региона.

Театр, представляющий специфическую область общественной жизни, имеет множественные связи с различными социальными институтами (административными

властями, экономическими структурами, средствами массовой коммуникации и т.п.). Это ставит театральную культуру в зависимость от процессов, происходящих в политической, социальной и экономической сферах. Политика гласности, объявленная в стране в эпоху перестройки, придала театрам мощный импульс для творческой деятельности и вызвала большие надежды на контакты с зарубежными зрителями и коллегами. Уже в конце 1980-х годов театральные коллективы страны, в том числе и дальневосточные, начинают ездить на зарубежные гастроли и приглашать на свои сцены иностранных коллег. Первые контакты дальневосточники налаживали с европейцами, а в Азиатско-Тихоокеанском регионе наиболее привлекательной оказалась Япония. В Китай артисты региональных театров отправились на гастроли намного позднее. Эйфория радостных романтических ожиданий начала перестройки со временем прошла, жизнь показала, что финансовая цензура не легче цензуры идеологической. Государство, перестав быть донором, спонсором и заказчиком в этой сфере, не создало эффективной системы частного и внебюджетного финансирования, что поставило гастрольно-фестивальную жизнь театров в сложное положение.

С возвращением китайского театра к своим истокам, к фундаментальным основам, артистам двух стран стало не о чем «поговорить». Утрачен профессиональный интерес, нет прочных коммуникативных связей. На постсоветском пространстве поездки носили и продолжают носить преимущественно коммерческий характер. В подтверждение данного тезиса приведем краткую ретроспекцию этих поездок в 1990-х — 2000-х годах: Амурский драматический театр в июне 1993 г. принимал на своей сцене труппу Харбинского театра драмы со спектаклем «Мотылек», а в августе благовещенские артисты посетили с ответным визитом Харбин, где Амурский театр драмы принял участие во Всекитайском театральном фестивале с музыкальным шоу-спектаклем «Любовь... Любовь!». Это были первые гастроли дальневосточников в китайском Харбине после «культурной революции». Через три года состоялись уже обменные гастроли: в июле в Благовещенске гастролитировал Цицикарский цирк. В ответ благовещенцы вновь (как и три года назад) показали музыкально-танцевальное шоу «Любовь... Любовь!», к которому были добавлены танцевальные номера ансамбля «Имидж» и модельный показ агентства «Жираф». В течение двух недель актеры давали одно-два представления ежедневно и собирали полные залы, иногда с аншлагами. Главное требование китайской стороны — рентабельность — было выполнено.

В 2004 г. Биробиджанский народный театр «Когелет» выехал в Китай для участия в Международном фестивале искусств³⁰. Это была первая зарубежная поездка коллектива. В Харбин, а также в крупные промышленные центры провинции Хэйлунцзян — Хэган и Цзямусы, артисты Еврейского национального театра повезли музыкально-хореографическое ревю «Метаморфозы». В отчетах об этих гастролях упоминались «полные залы зрителей, обеспеченные китайской стороной»³¹.

В 2005 г. в Харбине состоялись гастроли Амурского государственного театра драмы, театр вновь порадовал китайского зрителя музыкальным спектаклем. Амурчане привезли постановку «Я люблю тебя, эскадрилья!», поставленную к 60-летию Великой Победы³².

Пожалуй, только 2006 год, объявленный Годом России в Китае, привнес в культурный диалог двух стран иное наполнение. Решение коммерческих задач ушло на второй план. Государственной программой поддержки культурных отношений двух стран предусматривалось множество интересных мероприятий, активное участие в которых приняли и театры Дальнего Востока. В Пекине и Шанхае прошли гастроли Государственного театра оперы и балета Республики Саха (Якутия)³³; в Пекин Амурский драматический театр привозил русскую классику — «Вишневый сад», «На бойком месте», «Женитьбу»³⁴; в Харбине прошли гастроли Приморского краевого драматического театра

им. Горького; в рамках Дней Еврейской автономной области в Хэгане выступил народный театр автономии «Когелет» и т.д.³⁵

Первые же выступления дальневосточников перед китайской публикой вызвали у артистов культурный шок. Этика зрительского поведения китайцев заметно отличается от привычных для русского артиста норм. Китайские зрители откровенно «отдыхают» на театральных просмотрах: могут громко разговаривать, вставать с мест, выйти из зала во время спектакля и вернуться с едой в руках. «Такое броуновское движение в зале творческого человека, несомненно, задевает за живое. Но и к этому надо быть готовым...»³⁶. И артисты, действительно, постепенно свыклись. Суть проблемы, как нам видится, не столько в зрительской культуре, сколько в традиции восприятия сценической игры. Принцип игры китайского актера, который Брехт обозначил как «эффект отчуждения», «препятствует полному, т.е. доходящему до самозабвения, эмоциональному вживанию зрителя в действие и создает превосходную дистанцию между зрителем и происходящими событиями»³⁷. Эта самая дистанция, вероятно, и позволяет китайскому зрителю отвлекаться от сценического действия время от времени.

Если бы российские актеры понимали суть поведенческого феномена китайского зрителя, возможно, их самолюбие не столь бы страдало. Колоритная картина привычного театрального досуга, принятого в китайском обществе, была представлена в харбинской газете еще в 1926 г. востоковедом С. Альмовой: «Китайский театр всегда соединяет зрительские и слуховые ощущения с вкусовыми. Если смотреть снизу вверх, то барьеры лож кажутся прилавками фруктового базара, а партер ничем не отличается от типичного большого ресторана. Партер занят столиками, потому что китайский зритель, зачастую проводящий в театре около 10 часов без перерыва, и пьет, и ест, и грызет... Арбузные семечки — излюбленное лакомство всех. Их грызет и важный чиновник в больших черепаховых очках, и генерал, окруженный адъютантами и телохранителями, и куртизанка в ярко-розовой накидке с фарфоровым кукольным лицом. Ими развлекаются и грязные, оборванные кули. Их уничтожают обнявшиеся с винтовками солдаты, забежавшие в театр перед тем, как пойти в караул»³⁸.

По утверждению Л.И. Головачёвой, «Китай ассимилировал всех завоевателей, которые перенимали китайскую культуру, заимствуя из нее три важных компонента: конфуцианское учение, государственное устройство, соответствующее этому учению, и школу»³⁹. Мы позволим себе дополнить этот небольшой, но весьма значимый перечень театром. Условный восточный театр — манящая загадка для людей инакомыслящих. Его приемы мы встречаем у многих западных постановщиков и очень редко на российских сценах. «Попытки же модернизации китайского театра путем прививки органически не связанных с ним западноевропейских приемов и сюжетов до сих пор не имеют успеха»⁴⁰. Эти слова, сказанные еще в начале XX века, актуальны и сегодня. В связи с этим нам импонирует известная формула Кипплинга: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут» (пер. Е. Полонской. — Э.О.)

* * *

За более чем вековую историю освоения Китаем русской драматической школы наблюдались этапы взлетов (период 1950-х) и катастроф («культурная революция»). Эти колебания объясняются излишней политизацией и социологизацией. Сегодня идеология и политика уходят на второй план. На первый план неожиданно выдвигаются коммерческие, а затем уже эстетические и этические ценности.

Необходимо подчеркнуть уникальность и самодостаточность культуры России и Китая и в то же время обозначить их открытость для восприятия друг друга. Такая настроенность подтверждается и культурной политикой стран, которая, несмотря на духовно-ценностные ориентации, никогда не позволяет себе отрываться от прагматики жизни. В одной из статей, посвященных культурной политике Китая, мы находим подтвержде-

ние этому: «Внимание должно быть уделено созданию культуры благоприятования, с тем, чтобы улучшить познание иностранцами культуры Китая... В будущем Китай должен стараться сделать все возможное для создания культурных продуктов, которые удовлетворяли бы международным требованиям и обратить внимание на инновации культурных идей и знаний»⁴¹. Инновационное поле, наверняка, должно включать и театральное искусство — экзотическое искусство для иностранного зрителя. Все чаще площадками внешней культурной политики Китая становятся масштабные театральные сцены России, в их числе Приморская сцена Мариинского театра, Государственный театр оперы и балета Республики Саха (Якутия), Хабаровский театр музыкальной комедии и др.

Таким образом, рассматривая проблему взаимоотношений российского и китайского театрального искусства, мы должны разделять профессиональные контакты коллег по цеху и более глобальные отношения, рождаемые в культурном диалоге двух стран. Коммуникации на профессиональной почве практически иссякли, мы не наблюдаем обмен театральными школами, учениями, методами или кодами. При этом неиссякаем интерес и любопытство к чужой культуре, всегда актуально желание профессионалов сценического искусства увидеть иное творчество, иной театральный мир и, что немало важно, стремление заявить о себе этому миру. Современный диалог культур понимается как разновидность межкультурного взаимодействия.

Отметим, что в данной статье рассматривается опыт межкультурного общения в области драматического искусства. Межкультурный обмен в жанре музыкального театрального искусства имеет свою специфику и требует отдельного исследования.

-
1. *Леонтович О.А.* Введение в межкультурную коммуникацию: учебное пособие. М.: Гнозис, 2007. С. 21.
 2. В научной литературе встречаются мнения, что интерес к русской драматической школе китайцы проявляли еще раньше — в конце XIX века.
 3. «Курс лекций по истории науки», «От частного к теории. О культуре», «Рассуждая о силе поэзии» и др.
 4. *Шудунова Е.К.* Китайский драматический театр хуацзюй и русская театральная культура в начале XX века // Научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. Вып. 15.44. Ч. 2. М.: ИВ РАН, 2014. С. 775.
 5. «Движение 4 мая» — культурное движение в Китае, возникшее в 1919 г., одна из целей которого отход от феодальных культурных традиций.
 6. *Шудунова Е.К.* Указ. Соч. С. 777.
 7. *Левина Л.Р.* Островский на Востоке // Литературное наследство. 1974. Т. 88. № 2. С. 468.
 8. *Фу Вэйфэн.* История и опыт применения «системы» Станиславского в китайской театральной школе: дис... канд. искусствоведения. С-Пб., 2009.
 9. *Рахманин О.* Из китайских блокнотов. О культуре, традициях, обычаях Китая. М.: Наука, 1982. С. 32.
 10. Там же.
 11. *Михайлов В.* Пятнадцатый сезон // Красное Знамя. Владивосток, 1955. 22 января.
 12. Эта постановка признана знаковым событием в театральной жизни Советского Союза.— См.: *Чжуан Юй.* Китайские театральные постановки на советских сценах в 1950-е годы // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». Раздел «История». Архангельск, 2017. № 2. С. 32.
 13. *Чжуан Юй.* Театральная цензура в Ленинграде. 1953–1964 гг.: дис... к.и.н. СПб., 2017. С. 130.
 14. В театрах края // Коммунар. Уссурийск, 1954. 23 октября.
 15. Там же.
 16. *Королёва В.А.* Китайские и корейские театры на Дальнем Востоке // Россия и современный мир. 2002. № 2. С. 42–45.

17. *Королёва В.А.* Художественная культура Приморья (музыка, театр). Этнический аспект и особенности динамики // Гуманитарные исследования. Альманах. Научное и научно-публицистическое издание. Вып. 6. Усурийск: УГПИ, 2002. С. 136.
18. Театр // Судьбы культуры КНР (1949–1979). М.: Наука, 1978. С. 263.
19. Там же. С. 265.
20. Китайская актриса, ставшая в 1938 г. женой Мао Цзэдуна и вошедшая в высшие эшелоны власти в Китае. Играла значительную роль в руководстве «культурной революции».
21. *Кривцов А.* Маонизм: истоки и сущность. М.: АСТ, 2004. С. 244.
22. *Сорокин В.Ф.* В.М. Алексеев и изучение китайского театра и драматургии // Традиционная культура Китая. М.: Наука, 1983. С. 52.
23. *Завадская Е.* Дни разрушения // Иностранная литература. 1968. № 6. С. 108.
24. *Штейнер Е.С.* Феномен человека в японской традиции: личность или квазиличность? // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. М.: Наука, 1990. С. 165.
25. *Желоховцев А.Н.* Роль традиции в формировании стереотипов мышления и поведения в современном Китае // Роль традиций в истории и культуре Китая. М.: Прогресс, 1972. С. 371.
26. *Штейнер Е.С.* О личности, преимущественно в Японии и Китае, хотя, строго говоря, в Японии и Китае личности не было // «Одиссей». Человек в истории. М.: Наука, 1990. С. 38.
27. Театр // Судьбы культуры КНР... С. 139.
28. Театр XX века. Закономерности развития. М., 2003; *Брук П.* Нити времени. М., 2005; *Барба Э.* Бумажное каное. Трактат о театральном антропологии. СПб., 2008; Искусство режиссуры. XX век. М., 2008. и др.
29. РГИА ДВ [Российский Государственный исторический архив Дальнего Востока]. Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 1. Л. 14.
30. Биробиджанский еврейский театр «Когелет» выехал в Китай для участия в фестивале искусств. URL: <http://www.ijc.ru/2004.07.08> (дата обращения: 14.04.2015).
31. Там же.
32. В Харбине амурские актеры выступили на сцене «Глобал театр» // Амурская правда. 08.11.2005. № 218.
33. Дальневосточники принимают активное участие в мероприятиях, предусмотренных в рамках Года России в Китае // SakhaNtws. URL: <http://www.lcn.ru/5574.html>.9 (дата обращения: 12.06.2010); *Е. Звеняцкий:* «Харбин... моя любовь» // URL: <http://www.partnery.cn/2006.09.19> (дата обращения: 12.06.2010).
34. «Вишневым сад» зацвел в Пекине // Амурская правда. 16.09.2006.
35. Коллективы Биробиджанского Театра танца «Сюрприз» и театр «Когелет» гастролировали в Китае (Харбин, Хэган, Цзямусы). URL: <http://www.china-harbin.ru.news/2006.11.12> (дата обращения: 14.06. 2010).
36. В Харбине амурские актеры выступили...
37. *Брехт Б.* «Эффекты очуждения» в китайском сценическом искусстве // О театре. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 112.
38. *Альмова С.* Китайский театр // Вестник Маньчжурии. Харбин. 1926. № 7. С. 19.; *Брехт Б.* «Эффекты очуждения»... С. 19.
39. *Головачёва Л.И.* Конфуцианство как основа цивилизации Китая // Вестник ДВО РАН. 1997. № 1. С. 44.
40. РГИА ДВ [Российский Государственный исторический архив Дальнего Востока]. Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 1. Л. 17.
41. «How does cultural difference influence China's export of cultural products» // Journal of World Economy. Sep. 22, 2016. URL: jtp.cnki.net/AcademicProgressDetail (дата обращения: 03.03.2017).