

Театральное искусство Китая

С ДРЕВНОСТИ



Сицьюй

«Сицьюй» – специальный термин, состоящий из двух составляющих его частей и в переводе буквально означающий: 1– игра, забава, шутка, представление; 2 – песня, ария. Си цюй – есть музыкальный театр. Сформулировать же более точное, конкретно-обобщающее определение понятию представляется достаточно сложным. Наиболее близко отечественное словосочетание «музыкальная драма». В целом си цюй – это вид театрального искусства, для которого характерно воплощение драматических произведений средствами музыки, пения, танцев, прямой речи (монологи, диалоги, реплики в сторону и т. д.), циркового искусства, пантомимы, где музыка основана на традиционных народных мелодиях. Си цюй представляет собой общее название китайского национального театра, которое входит в обиход с XV века и сохраняется до наших дней. Подчеркнем, что это обобщенно унифицированное наименование (определение) национального театра, включающее как его ранние формы, так и более поздние разновидности. В настоящее время существуют сотни местных видов си цюй; некоторые из них в значительной мере отличаются друг от друга по языку (диалекту), музыке, манере актерской игры.

Китайский музыкальный театр

- В Китае издавна существует легенда о рождении театра, которая повествует о том, что в седьмую ночь седьмой луны 22 года эры правления Кай Юань (734 г. н. э.), когда весь народ отмечает день встречи на небесах пастуха и девушки-ткачихи, Танский император Сю Ань-цзун вместе с Ян Гуй-фэй, своей любимой наложницей, наслаждается созерцанием звездного неба. Ян Гуй-фэй клянется императору, что ее верность превзойдет верность девушки-ткачихи. Растроганный Сю Ань-цзун, желая вознаградить ее за любовь, приказывает отобрать красивых детей, тщательно обучить их искусству пения и танца и составить из них труппу, которая должна была давать представления перед Ян Гуй-фэй. Поскольку дети учатся в той части императорского дворца, которая именуется «Грушевый сад», их (а впоследствии и всех актеров) называют «учениками Грушевого сада», а самого императора объявляют отцом китайского театра. Но, несмотря на то, что классический театр «рождается» при царском дворе, корни его уходят в народное искусство: «Оно же является и той питательной средой, из которой театр в дальнейшем черпает живительные соки»
- Наряду с другими формами китайской культуры, искусство китайского музыкального театра основывается на одном из базовых принципов буддизма – «одно во всем, и все в одном», который в данном случае обозначает синтез различных творческих элементов, соединение различных жанров и, наконец, интеграцию народного и аристократического искусства. Синкретизм древнего народного обрядового искусства становится основой и для традиционного китайского театра. Вот как описывает Мао Чан органичность китайского театра: «Когда не хватает слов, начинают вздыхать, когда не хватает вздохов, начинают петь, когда не хватает песен, руки начинают бессознательно делать жесты, а ноги – танцевать». Многие календарные празднества, благодаря четко выраженной сюжетности, обилию театральных приемов и эффектов, представляют собой действие, находящееся на стыке обряда и театра. Сведения об исполнителях народных обрядов в древнем Китае не сохраняются, но первые наиболее полные упоминания уже об исполнителях-профессионалах встречаются в книге Сыма Цзяня «Ши цзи» (I – III в. до н.э.), где он повествует об актерах – ю. Встречаются различные варианты перевода термина «ю»; однако сами китайские театроведы, поясняя значение этого слова, отмечают, что в Древнем Китае им обозначались люди, профессию которых составляло умение петь, танцевать и играть на музыкальных инструментах.

Китайский театр

Китайский театр имеет длительную и сложную историю. Театральное искусство Китая зародилось в народном творчестве, в песнях и танцах народов Китая, религиозных ритуалах.

Китайский театр произошёл от различных песенно-танцевальных форм, народных, ритуальных и придворных представлений. В эпоху Чжоу (XII—III века до н. э.) получили определённое распространение различные пантомимы и выступления придворных шутов, а также цирковые представления байси («сто игр») с вкраплениями поэтических текстов.

В VII—IX веках получают распространение фарсы «игра о цаньцзюне»: один из участников — «цаньцзюнь» — попадает в глупое положение и терпит побои. В X—XII веках «игра о цаньцзюне» превращается в цзацзюй («смешанные представления») и соответствовавшие им на Севере пьесы «юаньбэнь». В данном варианте фарсы состояли из нескольких мало связанных друг с другом частей, в них участвовало до пяти персонажей. Хотя тексты некоторых из них записываются, до нашего времени сохранились лишь их названия.

На рубеже XI—XII в юго-восточных районах страны возникает жанр «наньси», который объединяет элементы фарсов-цзацзюй и песенно-танцевальных форм в пьесы с диалогами, пением, танцами, импровизацией и прямыми обращениями к зрителям. В наньси действующие лица дифференцированы по амплу. Сохранилось три пьесы театра наньси (этот литературный жанр назывался «сивэнь»): «Чжань Се, победитель на экзаменах» (первая половина XIII века) и две пьесы, созданные на сто лет позже — «Сунь-мясник» и «Ошибка знатного юноши».

Театральные черты свойственны и прозо-поэтическим сказам чжугундяо (букв. «тонические мелодии»), в которых прозаические повествовательные части чередовались с музыкально-поэтическими ариями. Единственный полностью сохранившийся образец — «Западный флигель» Дун-цзеюаня (XII—XIII века).

Представление китайского театра

В XIII-XIV веке театр в Китае достиг зрелости: произошёл расцвет драмы цзацзюй (мало связанной с одноимённым фарсом более раннего времени). Для этой драмы было характерно деление пьесы на 4 акта и вводную сцену — сецзы, простота и чёткость композиции, напряжённость конфликта. Каждый из актов пьесы строился на пении одного из персонажей, в каждом из актов была своя мелодия. Пьесы цзацзюй относятся к северной ветви театра (бэйцзюй). Писали в этом жанре Гуань Ханьцин (пьеса «Обида Доу Э»), Ван Шифу («Западный флигель»), Бо Пу («Дождь в платанах»).

Наряду с северным цзацзюй продолжала развиваться южная наньси, которая позже переросла в представления чуаньци, характеризовавшиеся отсутствием стройности композиции, произвольностью размера актов пьесы и числа поющих в каждом акте персонажей.[1] (среди авторов — Хун Шэн).

В 1930-е китайские театры ставят пьесы русских и западноевропейских драматургов: «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Гроза» А. Н. Островского, «На дне» М. Горького, «Нора» Г. Ибсена.

Ханьская эпоха (I - III в н.э.)

Серьезным подтверждением значительного развития актерского искусства становится введение в Ханьскую эпоху классификации всех театральных представлений на две большие группы. Первая – чжэнь юэ, то есть упорядоченная музыка, как неперенная составная часть всех придворных церемоний занимает господствующее место во дворце императора и при дворах знати. Вторая – сань юэ, то есть неупорядоченная музыка, демонстрирует представления, распространенные в народе и не подвергавшиеся обработке при дворе. Сбором представлений, относящихся к этой группе, занимается специальная государственная палата. Помимо комплектования народных песен и возможности судить о настроениях общественности, общественном мнении (в древнем Китае музыка несла также политические и идеологические функции), отбираются и лучшие исполнители. Вследствие деятельности вышеназванной палаты репертуар придворного театра значительно пополняется и становится разнообразнее, ярче, зрелищнее и масштабнее.

Наиболее интересными светскими представлениями эпохи Хань являются бай си и цзяо ди си. Бай си – сто представлений, в которых ведущее место занимают цирковые номера (акробатика, фокусы); цзяо ди си – состязание, бой, борьба, включающие в качестве обязательных элементов песенные и танцевальные номера. Подобного рода показы помимо яркого и разнообразного насыщения цирковыми, акробатическими номерами, сценами борьбы и боя, содержат в себе и неперенную сюжетную линию, полностью определяющую ход и финал спектакля.

Ханьские представления бай си и входящие в них инсценированные рассказы интересны и показательны тем, что в них закладывается особая форма выступления, строящегося на сочетании различных видов искусств. Она сохраняется и в дальнейшем, когда театр самоопределяется, вырастает в самостоятельный вид художественного творчества. Любопытно, что элементы борьбы и цирковой акробатики, присущие представлениям эпохи Хань, используются (репрезентуются) в нем до наших дней.

В течении III века продолжается совершенствование игры актеров, развитие линии подражания; появляются и ансамблевые сцены, что, несомненно, свидетельствует о явном усложнении исполнительского искусства. К упоминаниям о спектаклях этого периода также относятся и замечания о том, что женские роли исполняет актер мужчина, переодетый в женщину. В этот период времени начинается ослабление связи светского искусства и обрядовости. Происходит собственное формирование театра, который обретет права гражданства в придворной среде знати, что само по себе способствует его дальнейшему развитию. В III – V веке в Китае наступает время бесконечных междоусобных войн, и упоминаний о театре, его развитии в источниках этого периода практически не существует .

Резюмируя, следует отметить, что в Ханьскую эпоху происходит деление музыкальной культуры на «упорядоченную» – для светских представлений и «неупорядоченную» – народную. Складываются два типа ярко синтезированных (объединение разных видов искусств) представлений, послуживших основой традиционного китайского театра (бай си; цзяо ди си). С точки зрения актерской игры становится общепринятым исполнение женских ролей переодетыми актерами мужчинами.

Суйская эпоха (VI-VII вв.)

В обозначенный исторический период продолжается дальнейшее развитие прежних и, наряду с этим, происходит появление новых форм светских представлений. Значительно усложняются зрелища бай си, которые принимают грандиозный размах. Для подобных показов со всех четырех сторон Поднебесной актеры доставляются в столицу. Певцы и танцоры нередко одеваются в женские наряды, мужчины исполняют женские роли, что подтверждает дальнейшее становления и расширение искусства перевоплощения. Интересно отметить, что для подобного рода представлений в Суйскую эпоху активно используются сложные декорации, специальные, зрелищного типа эффекты (например, снегопад, удары грома), впоследствии исчезнувшие из китайского национального театра.

В этот же исторический период происходит формирование кукольного театра. Само по себе искусство изготовления из различных материалов фигурок людей и животных существует уже в Древнем Китае и связано, в первую очередь, с обрядом погребения. Любопытно, что название кукол переходит в будущий кукольный театр: му оу, что значит «деревянные идола» – марионетки. В Суйскую эпоху деревянные изображения людей и животных находят совершенно иное применение: их начинают использовать не только для ритуальных, но и для светских театральных целей. Сами же эти кукольные представления, как и другие (человеческие), носят название бай си. Кукольный театр в Китае складывается под влиянием театрализованных песенно-танцевальных и цирковых представлений, театр бай си становится своего рода художественной формой будущего китайского театра кукол.

В результате анализа эволюции традиционного китайского театра в Суйскую эпоху можно отметить следующие знаковые моменты:

- развитие и усложнение представлений типа бай си;
- становление кукольного театра на основе художественной формы бай си;
- использование разнообразных декораций и красочных эффектов, впоследствии ушедших из классического китайского театра;
- усиление элементов актерской игры, стихии, подражательности, перевоплощения.

Танская эпоха (VII – X вв.)

При Танском императорском дворце существует специальная система обучающе-образовательных учреждений, целью которых служит организация и демонстрация представлений, тщательная подготовка актеров и музыкантов для обеспечения будущих показов. К ним принадлежат: палата Цзяо фан, руководившая всеми зрелищными представлениями при дворе, в обязанности которой входит специальная подготовка певцов, танцоров и актеров для дворцовых выступлений; система «Грушевый сад», делившаяся на две группы и отвечающая за подготовку придворных актеров, предназначенных для светских перформансов. Театральные представления относятся к группе «Торжественной музыки, исполняемой на пирах». Она подразделяется на несколько видов: я юэ — изысканная музыка, сопровождающая церемонии, цинь юэ — древняя китайская музыка, специально предназначенная для танцев с изображением зверей. Особый интерес представляет вид гу цзя бу — номера, основанные на разыгрывании бытового сюжета и идущие в сопровождении ударных инструментов. Эта линия театральных постановок впоследствии будет не только бережно сохраняться, но и значительно обогащаться в китайском национальном театре наряду с другой, — военным сюжетом. Это приведет к разделению, расслоению репертуарной политики традиционного театра на две ветви: пьесы гражданского содержания — вэнь си, и сочинения военного толка — у си. Представления этого периода следует рассматривать как ранние традиционно театральные зрелища, где в лицах происходит демонстрация вполне определенных сюжетов, где именно историческим фактам и событиям (исторической канве) отводится центральное место. Собственно этой содержательно-исполнительской задаче подчиняются сценические костюмы и грим, все выразительные исполнительские приемы, сочетавшие пение, танец, пантомиму.

Помимо названных форм, в Танский период существует еще один вид спектаклей — импровизированные сатирические диалоги, носящие общее название цань цзюнь си. Эти представления строятся в диалоговой форме и разыгрываются в лицах двумя актерами определенных амплуа: цань цзюнь и цан гу. Роль цан гу носит второстепенный характер и заключается в том, чтобы подвести своими репликами цань цзюнь к возможности высказать то или иное суждение по конкретному вопросу, касающемуся чаще всего политической жизни страны или других социально значимых проблем. Цань цзюнь — роль зачинщика смешных, порой нелепых (анекдотических) ситуаций.

Танский период — время рождения в Китае полноценного театра. Уже на ранней стадии развития в нем намечаются те черты, которые закрепляются позднее. В частности, построение спектакля на сочетании нескольких видов искусства, введение вполне устойчивых амплуа. Вместе с тем важно подчеркнуть, что в танском театре еще окончательно не сложилась та единая, устойчивая художественная форма, которая утвердилась в более позднем театре си цюй. Так, в одних видах представлений существует обязательный принцип деления актеров на амплуа, в других же отсутствует. Цань цзюнь си строится в основном на речевых импровизациях, гу цзя бу — на сочетании пения, танца и речевых партий. Однако наличествуют и общие черты. Прежде всего, импровизационный характер пьес. В танских представлениях еще отсутствует развитие сюжета, оно всегда строится на небольшом отдельном эпизоде. Актеры в танских представлениях (в большинстве своем актеры профессионалы) пользуются специальными театральными костюмами, масками (иногда гримом) и реквизитом. Танские маски свидетельствуют о том, что в них уже имеются определенные признаки, характеризующие персонаж: так красный цвет маски символизирует опьянение (Су Чун-лан в пьесе «Та яо нян»). Вероятно, что появление в позднем китайском национальном театре гримов-масок определенного амплуа, отражающих характер героя и смысл повествования, возникает под влиянием масок Танского периода с присущей им гиперболизацией характера персонажа.

театральные представления:

- строятся на обязательном сочетании нескольких видов искусств;
- включают определенные, закрепленные амплуа героев;
- носят импровизационный характер;
- используют специальные костюмы, маски, грим.



Сунская эпоха (X-XIII вв.)

Сунская эпоха характеризуется целым рядом четких форм театральных представлений, ставших основой традиционного китайского театра. В эту эпоху происходит определенное закрепление амплуа с фиксацией названий. Участие актеров заданного (конкретного) амплуа становится уже обязательным для всех театральных представлений формы цза цзюй.

В каждом представлении принимают участие четыре или пять актеров определенного амплуа:

мо ни (ведущий, выводящий актеров на сцену) – руководит всеми сценическими действиями. Названия амплуа происходят, скорее всего, от слова мо – окончание, поскольку мо ни исполняет во вступлении к пьесе последний сольный танец.

фу цзинь - представляет собой зачинщиков смешных, порой нелепых ситуаций, их функции являются ролями комического плана.

чжуан дань (переодетый в женщину) – первое женское амплуа в китайском театре. Название, вероятно, объясняется тем, что женские роли в X – XII вв. исполняли только мужчины. В дальнейшем, когда женские роли стали играть актрисы, первая часть названия «чжуан» отпадает и общим названием для всех женских ролей утверждается «дань».

чжуан гу (переодетый в чиновника) – специализируется на изображении государственных служащих, чиновников.

фу мо аналог амплуа цан гу – смешит, веселит, развлекает, подшучивает над всеми.

Наряду с кристаллизацией и укреплением художественной формы театра появляется тенденция к фиксации текстов пьес, авторской интерпретации сюжета. К сожалению, имена первых создателей-сочинителей не дошли до наших дней, но известно, что в период Сунской династии значительное развитие получают сообщества, специализирующиеся на составлении текстов песен и разговорных диалогов, предназначенных для театральных представлений. Они получают название (определение) шу хуэй – общества книжников, формируясь благодаря существенному влиянию народных рассказчиков. Актеры для своих представлений нередко используют сюжеты народных сказителей и разыгрывают их в лицах с привлечением танца, музыки, пения, рассказа. Так многие важные художественные черты театра рождаются из сплава традиционного народного сказа и песенно-танцевального искусства. Следующие закономерности проявляющиеся в процессе становлении спектакля, строящегося на синтезе разнообразных видов художественного творчества заключаются в:

законе построения спектакля не на оригинальной музыке, а на традиционных мелодиях;

утверждении принципа неограниченного перемещения действия в пространстве и во времени;

введении зрителя в заданную обстановку путем устной обрисовки;

развитии китайской драматургии на основе прозаического текста на местном диалекте;

общности тем, сюжетов, излюбленных образов.

Юаньская эпоха (XIII – XIV вв.)

Юаньская эпоха входит в историю литературы и историю театра как «золотой век драмы». Юаньский театр обретает эпохальную основу для творческой деятельности. Это – литературно оформленные, записанные, фиксированные в литературных источниках пьесы. Этот факт позволяет артистам сосредоточить внимание, прежде всего, на исполнительской стороне театрального искусства, развитию актерского мастерства, более глубоком раскрытии образов. В юаньский период творят собственные сочинения свыше ста китайских драматургов, а общее число созданных пьес приближается к пятистам. С целью отличить созданные произведения от предыдущих пьес цза цзюй им дают названия юаньские цза цзюй, распространенные, в основном, на севере страны.

Юаньская драма представляет собой качественно новый тип литературных произведений, предназначенных специально для театра. Они отличаются строгой композицией, подчиненной определенным законам. Пьеса состоит из четырех коротких действий, с более дробным делением на акты. Как правило, в представлении присутствуют основные элементы композиции: завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Если сюжет пьесы не укладывается в рамки одного четырехактного представления, его делят на большее количество разделов, объединяя общим названием. Примером может служить пьеса Ван Ши-фу «Западный флигель», состоящая из двадцати актов, объединенных в пять четырехактных цза цзюй. Во многих пьесах при постановке к четырем действиям добавляю се цзы – то есть клин, обычно выполняющий функции, с одной стороны, пролога, в котором драматург представляет героев произведения; с другой, – интермедии, дополняющей содержание предшествующей сцены или развивающей важный сюжетный эпизод.

Музыкальной основой юаньской драмы служат популярные мелодии, что и определяет широкую доступность ее музыкального языка. Литературный текст юаньской цза цзюй включает:

-слова к ариям (чан);

-диалоги (бинь) и монологи (бай);

-описание пантомимы (кэ).

Арии занимают главенствующее место, поскольку от них целиком зависит сценический эффект цза цзюй. Их определяющая роль позволяет назвать юаньскую драму, в первую очередь, именно музыкальной драмой. В ариях выражаются чувства, переживания, размышления героев, они исполняются либо главным положительным персонажем – амплуа чжен мо (мужчина), либо главной положительной героиней – амплуа чжен дань (женский образ). Кроме того, в каждом акте от начала до конца свою сольную партию (арию) исполняет только одно действующее лицо, что обуславливает вербальное пояснение «акт героини» или «акт героя». Остальные персонажи принимают непосредственное участие только в диалогах или произносят краткие монологи

Минская эпоха (XIV – XVII вв.)

В период Минской династии появляются так называемые местные театры. Наиболее крупными и значимыми из них следует считать иянский и куньшаньский. Первый, – возникает и развивается в провинции Цзянси, получая свое название по местности, где формируются первые труппы этого направления. Для него характерно обращение к сюжетам, заимствованным из жизни народа, широкое использование народных мелодий и песен. Если в театре цза цзюй спектакль строится на музыке подобранных заранее классических мелодий, то в иянском театре он преимущественно обогащается и насыщается простыми местными народными попевками и песнями, популярными у жителей данных мест. С целью более легкого, свободного, непринужденного восприятия иянские актеры, сохраняя традицию стихотворного построения текстов, дробят стихотворные арии на части, а в промежутках вставляют фрагменты на простом разговорном языке, излагая основное содержание арии. Такой прием делает пьесу более понятной зрителям, и как следствие – более интересной и живой.

В начале творческого самоопределения спектакли состоят преимущественно из коротеньких сценок на сюжеты, взятые из жизни ремесленников и кустарей, или на темы несложных любовных походов. Для исполнения сценок характерно сочетание арий ведущего солиста с хором. В аристократических кругах подобного рода пьесы считаются вульгарными, а авторы недостойными внимания, поэтому в официальных источниках они не упоминаются, а драматургия театра не сохраняется.

Постепенно в различных районах Китая начинали появляться собственные театры, характерным признаком которых становится использование местных мелодий и песен, доходчивых исполнительских приемов, простых популярных сюжетов. Поэтому об иянском театре можно говорить как об основоположнике, первоисточнике целого большого направления существующих и поныне местных видов китайского традиционного театра.

Второе направление театрального искусства, – куньшаньский театр – в противоположность народному, массовому иянскому являет собой аристократический. Появляется во второй половине минской династии, в период установления в Китае политической стабильности, развития торговли, ремесла, культуры. Аристократия собирает вокруг себя поэтов, музыкантов, художников, актеров. Одним из излюбленных мест отдыха и развлечений знати становится провинция Цзянсу, куда съезжаются многие деятели культуры и искусства. Именно здесь актеры и музыканты создают целое направление, отвечающее вкусам узкого круга зрителей из аристократических слоев общества и ученого сословия.

Среди талантливых актеров этого периода особенно выделяется музыкант, композитор, будущий основатель куньшаньского театра Вэй Лян-фу – (родом из Куньшаня). Используя в качестве основы классические северные и южные мелодии, обогащая их заимствованиями из народных, он создает музыкальную основу куньшаньских спектаклей, традиционные мелодии которых сохраняются до настоящего времени. Небезынтересен факт владения куньшаньской вокальной школой и знанием классических куньшаньских мелодий в качестве ведущего показателя высочайшей музыкальной и вокальной культуры современного актера театра пекинской музыкальной драмы.

Куньшаньской вокальная школа требует от певца безупречного владения виртуозной техникой, поскольку мелодийная линия большинства спектаклей изобилует сложными пассажами и модуляциями, частыми сменами темпов.

В целом, рассматриваемое направление вносит много нового и ценного в область театрального искусства. В нем достигается органичная связь музыки и слова, специально пишется музыкальное сопровождение к спектаклям в отличие от других видов китайского театра, где музыка складывается путем подбора известных традиционных мелодий. Ведущая роль в куньшаньском театре отводится вокальному искусству (пению) и звучанию оркестровых партий, что нередко ведет к определению «опера».

Необходимо отметить следующие особенности присущие данной форме: организующая (цементирующая) роль музыки; усложнение музыкального языка (сложные модуляции, вокальная партия с колоратурными вставками, непростые приемы голосоведения, изобилие украшений и мелизмов); выработка определенной вокально-исполнительской техники. Вокальные партии представляют собой цепь арий, состоящих из многочисленных вариаций на заданную тему. Их текст состоит из стихов, написанных изысканным литературным языком, очень трудно воспринимаемым на слух.

Куньшаньский театр существует до середины XIX века, войдя в историю как классический (с разработанными определенными условиями и закономерностями), в высокой степени музыкальный театр достигший высокой культурной ступени театрального искусства.

В минскую эпоху происходит дальнейшее развитие драматургии: появляются новые драматические формы, связанные с так называемой «южной пьесой» – жанром, отличительными чертами которого, наряду с простотой и народностью, является большая глубина, более полные и всесторонние характеристики героев, равномерное распределение ролей между действующими лицами. Вместе с тем для минских пьес характерна существенная протяженность: они имеют по 40–50 актов, исполняемых несколько дней подряд.

Оформившись в своих основных чертах китайский традиционный театр получает дальнейшее развитие уже в следующую Цинскую эпоху.

Цинская эпоха (XVII в. – 1911 г.)

В период правления династии Цин насчитывается свыше трехсот видов театра, ведущим из которых является анхойский. Именно в нем был создан четкий по построению, компактный (в пределах одного часа) спектакль, демонстрирующий целую пьесу или отрывок из большого произведения. Анхонские актеры практикуют спектакли, основанные на органичном синтезе, взаимодополнении куньшаньских мелодий и арий народными попевками и песнями. Подобного рода взаимопроникновения (классического аристократического и народного) распространяются на область сценического искусства, костюма, грима. Данный вид национального театра до сих пор пользуется большой популярностью сравнительно с остальными видами традиционного, за исключением пекинской драмы.

Эпоха XX века.

Нестабильность экономического, политического, культурного положения Китая конца XIX – начала XX столетия ведет к появлению в области традиционного театрального искусства значительного количества низкопробных пьес с феерическими эффектами, акробатическими трюками, атмосферой кабаре и баров. Усиливаются влияния политико-идеологической направленности: критикуется национальный театр, подчеркивается роль и значение западного искусства, как образца для заимствований и последующего подражания. В связи с вышеизложенным Коммунистическая Партия Китая, начиная с 1942 года, акцентирует пристальное внимание на вопросах развития национальной литературы и искусства. Формируется новое направление, главной целью которого является служение рабочим, крестьянам, солдатам, доступность рядовому читателю и зрителю. Театральные представления становятся мощным средством пропаганды революционной борьбы, идей марксизма-ленинизма, откликаясь на все важнейшие события современности. Отношение к инновационному искусству Мао Цзэ-дун определяет следующим образом: «Мы вовсе не отказываемся использовать литературные и художественные формы прошлых эпох, однако эти старые формы в наших руках подвергаются переделке, наполняются новым содержанием, и тогда появляются новые, революционные произведения, призванные служить народу» .

После создания Китайской Народной Республики (КНР) в системе Министерства культуры учреждается специальный орган, ведающий вопросами театра. Реформа, проводимая им в этот период, предусматривает ряд мероприятий, направленных на превращение традиционного театра в народный: упорядочить и пополнить репертуар; убрать трюки и развить реалистические традиции в актерской игре; в связи с этими положениями упорядочивается язык, выправляется трактовка образов и исторических событий.

Движение за реформу классической драмы имеет три показателя:

- оценка и переработка (в некоторых случаях) старых пьес, составляющих важную часть классического наследия в китайской национальной драматургии;
- тщательное изучение традиций и специфики народного театра как источника инновационных форм;
- создание оригинальных пьес, не только сохраняющих особенности национальной формы, но развивающих и преобразующих ее.



Спасибо за внимание

работу выполнила: Данилова Юлия 1 курс