

Министерство науки и образования Российской Федерации
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)»
Институт лингвистики и международных коммуникаций
Кафедра «Международные отношения и зарубежное регионоведение»

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ
Заведующий кафедрой, к. т. н.,
доцент

_____ Л. И. Шестакова
_____ 2018 г.

Проникновение и распространение западной культуры в Китае

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА К
ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЕ
ЮУрГУ–41.03.01.2018.288.ПЗ ВКР

Руководитель проекта,
профессор

_____ А. Д. Таиров
_____ 2018 г.

Автор работы
студент группы ЛМ-405

_____ Н. Е. Меткина
_____ 2018 г.

Нормоконтролер, профессор

_____ А. Д. Таиров
_____ 2018 г.

Челябинск 2018

АННОТАЦИЯ

Меткина Н.Е. Проникновение и распространение западной культуры в Китае. – Челябинск: ЮУрГУ, ЛМ-405, 74 с., 10 ил., библиогр. список – 33 наим., 3 прил.

В рамках данной выпускной квалификационной работы предложено исследование внедрения западной культуры в Китай. Были сформулированы цели, задачи и актуальность выпускной квалификационной работы.

Работа состоит из двух разделов. В первом разделе рассмотрены общие исторические положения о проникновении западных ценностей в китайскую культуру: когда все началось и как продолжался этот процесс. К первому разделу относятся четыре подраздела: контакты Китая с Западом до начала XIX века, проникновение западной философии в Китай, становление периодической печати в Китае и влияние западноевропейской литературы на литературу Китая. Во втором разделе рассмотрены положения о проникновении западного искусства в Китай, прослежены изменения и внедрение новых направлений в китайском искусстве в периоды с XIX по XXI вв. Данный раздел состоит из семи подразделов: европейская музыка в Китае, театр и танец, кинематограф, живопись, скульптура, архитектура, европейские праздники в Китае.

В заключении были обобщены все положения, рассмотренные в выпускной квалификационной работе по исследуемой теме.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	7
1 ПРОНИКНОВЕНИЕ ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЫ В КИТАЙ.....	9
1.1 Контакты Китая с Западом до начала XIX века.....	9
1.2 Проникновение западной философии в Китай.....	12
1.3 Становление периодической печати в Китае.....	16
1.4 Влияние западноевропейской литературы на литературу Китая.....	19
2 ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА В КИТАЕ.....	27
2.1 Европейская музыка в Китае.....	28
2.2 Театр и танец.....	31
2.3 Кинематограф.....	51
2.4 Живопись.....	58
2.5 Скульптура.....	73
2.6 Архитектура.....	74
2.7 Европейские праздники в Китае.....	78
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	88
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	90
ПРИЛОЖЕНИЕ А.....	94
ПРИЛОЖЕНИЕ Б.....	96
ПРИЛОЖЕНИЕ В.....	98

ВВЕДЕНИЕ

Западная культура пришла в Китай, когда Римская империя сотрудничала с династией Хань (东汉, 202 г. до н. э. – 220 г. н. э.), используя Великий шелковый путь, прокладывать который начал первый китайский землепроходец Чжан Цянь. Знакомство Европы с Китаем к XVIII в. вылилось в распространение моды на «китайский стиль» (шинуазри) в широком диапазоне от архитектурных сооружений, садов и парков до мелкой пластики и декоративно-прикладного искусства. Завоевали огромную популярность и повсеместно укоренились, породив новые формы, сугубо китайские виды искусства (лаки и фарфор), а культура Китая, в свою очередь, обогатилась воспринятыми у европейцев технологиями масляной живописи, гравюры на меди (офорта) и рядом художественных ремесел. В этом полезном для обеих сторон взаимобмене складывались и достаточно сложные комбинации, к примеру, заимствованное с Запада искусство выемчатой и перегородчатой (клуазоне) эмали так развилось в Китае, что стало его фирменной продукцией и одной из основных статей экспорта на Запад. С другой стороны, первоначально не воспринятый и забытый темперированный строй, получил распространение у себя на родине только в XX в. под влиянием Запада, где, в свою очередь, китайские произведения декоративно-прикладного искусства уже глубоко вошли в быт (например, чайные аксессуары, расписные и выделанные ткани, веера и бижутерия) и в некоторых трансформациях даже стали казаться местными и народными (например, лаковые изделия, фарфоровая посуда и матрешки), а высокое искусство стимулировало новаторов, начиная с импрессионистов и театрального авангарда первых десятилетий XX в., что стало благотворной почвой для триумфальных гастролей в 1930-х годах на Западе (включая СССР) классика пекинской музыкальной драмы

(цзинцзюй) Мэй Лань-фана. И в истоках, казалось бы, совершенно западного по происхождению кинематографа присутствует китайское влияние, идущее не только от древних изобретений: камеры-обскуры, «волшебного фонаря», театра теней и широко распространившихся к XIX в. кинематоскопов.

Актуальность работы. Актуальность данной темы объясняется потребностью изучения изменений в китайской культуре в период с XIX в. до настоящего времени. В настоящий момент мы находим все больше и больше сфер влияния Запада. За этот период прошло немало изменений в различных культурных направлениях Китая, которые существенно изменили взгляды самого китайского народа и образа Китая в целом.

Цель работы. Анализ процессов проникновения и распространения западной культуры в Китае и ее влияние на культуру современного Китая.

Задачи:

- Охарактеризовать процесс проникновения западной культуры в Китай;
- Охарактеризовать влияние западной культуры на культуру Китая;
- Проследить процесс включения западной культуры в культуру Китая.

Объект работы: культура Китая.

Предмет работы: элементы западной культуры в Китае.

Результаты работы рекомендуется использовать при разработке курсовых и дипломных работ в вузе.

1 ПРОНИКНОВЕНИЕ ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЫ В КИТАЙ

В связи с тем, что многие столетия Китай был изолирован от Европы, китайцы мало что знали о Западе, имели крайне искаженные и даже нелепые представления о нем. Западная культура стала оказывать влияние на китайскую культуру со времен правления династии Хань (202 г. до н. э. – 220 г. н. э.). Именно тогда Римская империя сотрудничала с этой династией, используя Великий шелковый путь. В период правления династии Тан (618–907) Китай испытал на себе воздействие христианства, пришедшего из Европы. В Китае эта религия называлась Цзинцзяо и насчитывала более 100 000 последователей. Это был первый в истории Китая случай, когда западная культура оказывала влияние на культуру Китая столь масштабно [9].

1.1 Контакты Китая с Западом до начала XIX века

Когда с 40-х годов XIX в. начались войны с «заморскими варварами», оказалось, что в Китае о них почти ничего не известно. Дабы восполнить этот пробел, Линь Цзэсюй написал в 1840 г. книгу «О четырех материках» («Сычжоу чжи»). В 1846 г. Бой Юань опубликовал работу «Карты и описания заморских стран» («Хайго тучжи»), посвященную европейским государствам. В 1841 г. вышло сочинение Ван Вэньтая «Исследование о рыжеволосых англичанах» («Хунмао инцзили каолюэ»). Эти авторы, по сути ставшие первыми популяризаторами «западных наук» в Китае, неизменно подчеркивали превосходство китайской мудрости над достижениями Запада. В 80-х годах

сановник Чжэн Гуаньинь выдвинул лозунг: «Китайская наука – основа, западная наука практическая польза». Такая постановка вопроса не задевала самолюбия традиционной китайской элиты и открывала дорогу к научному багажу Западной Европы. Большую Роль в эволюции китайской культуры XIX – начала XX в. сыграли переводы произведений западных авторов. В этом особая заслуга принадлежала Линь Шу, который переводил на китайский язык и издавал труды Дж. Свифта, Д. Дефо, Ч. Диккенса, В. Гюго, А. Дюма и В. Ирвинга. передовые публицисты и поэты-переводчики начали знакомить Китай с творчеством Дж. Байрона, П. Шелли, И. В. Гете и Р. Бернса, постепенно расширяя круг иностранных авторов, в том числе российских. Что касается самих переводов, то они были далеки от совершенства, являясь скорее переложением на китайский язык иностранных произведений [17].

Второй период взаимодействия китайской и западной культур наблюдался во времена династии Юань (1271–1368), когда в Китай приехало много вероучителей, и самым известным из них был Марко Поло (Marco Polo), который прожил в Китае 17 лет и написал книгу о своем путешествии, из которой Запад узнал много нового о Китае [9]. В третий раз китайцы ощутили влияние западной культуры в конце правления династии Мин (1368–1644) и начале правления династии Цин (1644–1911). (Стремясь пробудить интерес китайцев к христианству и доказать успехи Европы, миссионеры, как могли, знакомили их с достижениями европейской науки, техники и искусства. Они привозили с собой книги с иллюстрациями, гравюры-репродукции картин известных в то время художников, устраивая их публичные выставки, вызывали зодчих и мастеров для строительства и росписи католических церквей, выписывали иконы, храмовую скульптуру и алтарные принадлежности. Постепенно просветительская деятельность миссионеров приобретала все более масштабный характер, намного выходя за пределы только проповеди христианства. Они организовывали курсы и школы, в которых китайские ремесленники и художники обучались европейским видам искусства, доставляли в императорские казенные мастерские образцы

европейских изделий, объясняя тонкости технологии их производства. Инициатива миссионеров была подхвачена и торговыми агентами, представлявшими интересы коммерческих компаний. С открытием Ост-Индийской торговой компании и установлением постоянных импортно-экспортных поставок ввоз в Китай европейских изделий – произведений искусства и рыночной художественной продукции – приобрел регулярный характер. Как и в танскую эпоху, самые разные социальные слои китайского населения, начиная с придворных кругов, живо откликнулись на чужеземные новинки и диковины. Китай захватила мода на европейские вещи – мебель, механические приспособления (часы), предметы одежды, посуду, украшения и произведения искусства. Обозначившаяся при Канси, она достигла своего апогея во время царствования Цяньлуна, лично отдавшего день увлечения Европой. В придворно-элитарных кругах возникло самостоятельное стилистическое направление как типологический аналог европейского «шинуазри» и справедливо обозначаемое в современном искусствоведении «европейщина». Непосредственное участие в развитии этого направления приняли как европейские, так и обучавшиеся у них местные художники и мастера. При дворе Цяньлуна работала целая плеяда европейских архитекторов, декораторов и художников, пытавшихся в своих творениях так или иначе соединить европейское и китайское искусство. Наибольшую известность из них снискали себе: итальянский живописец Джузеппе Кастильоне (1688–1766) – китайское имя Лан Шинин, и французский Жан-Дени Аттире (Ван Шичжэн). «Европейщина» как самостоятельное стилистическое направление прекратила свое существование уже в начале XIX в., так и не выйдя за рамки придворных творческих увлечений и экспериментов. Тем не менее данное стилистическое направление отвечало массовым художественным настроениям того времени. Известно, что XVIII в. Европейские вещи были достаточно распространены в частных домах маньчжурской и китайской знати, впоследствии обретая популярность и среди городского зажиточного населения. Для удовлетворения спроса на «европейские

изделия», подлинные образцы которых были слишком дороги для простого покупателя, китайские мастера приступили к активному их копированию, овладевая при этом европейскими технологиями и изобразительными средствами, инициируя появление в местном декоративно-прикладном искусстве новых разновидностей [12]. Результатом активного проникновения европейцев в Китай в четвертый раз стали «опиумные войны». Тогда европейцы увидели в Китае полуфеодальное общество, а страна в результате вторжения стала полуколониальной, хотя вначале европейцы и принесли в страну передовые экономические, философские, религиозные и политические взгляды. В конце концов многие китайские патриоты диффундировали европейские взгляды, что сыграло очень важную роль в последующем развитии Китая.

Новый период – современный Китай и его политическая реформа и открытость внешнему миру. Западная культура, проникнув в Поднебесную, заставила китайский народ поменять стиль жизни. Именно политическая реформа и открытость внешнему миру дала начало влияния Запада на такие сферы культуры как философия, периодическая печать и литература.

В период династий Юань, Цинь, Мин Китай начинает более подробно знакомиться с Западом. Можно пронаблюдать, что китайская культура ощутимо подвергается влиянию Запада со второй половины XIX в. во время опиумных войн. Тогда Китай превратился в колониальную страну. И чтобы избавиться от влияния других стран, китайцам было необходимо заимствовать новшества из западной культуры. Создавались европейские школы, переводилась литература и многое другое. Полученные знания извне дало Китаю усовершенствовать многие направления в своей культуре.

1.2 Проникновение западной философии в Китай

В конце XIX столетия в Китай проникает европейская философия. Важнейшими проводниками западного влияния на философскую и политическую

мысль Китая выступали студенты, возвращавшиеся на родину после обучения за границей. Они несли с собой новые знания и идеи и нередко становились переводчиками на китайский язык трудом европейских авторов. Среди них особую роль играл Янь Фу (1853–1921), известный своими переводами произведений Дж. С. Милля, Г. Спенсера, Ш. Монтескье, Л. Смита, Т. Гекели и др. Пропасть между традиционным китайским и современным западным понятийным аппаратом создавала огромные трудности при переводе. Приходилось использовать старые китайские категории, термины и понятия, слова, сходные по смыслу, что вело ко всякого рода искажениям. В этот период шел мучительный процесс выработки китайских аналогов западных философских и социологических понятий. Началось изучение идеалистической философии

И. Канта, Г. Гегеля, Г. Спенсера, Дж. С. Милля, Л. Бергсона, Ф. Ницше и др. Так, кантианец и субъективный идеалист Чжан Дунсуи изучал А. Бергсона, У. Джеймса, Б. Рассела и Г. Риккерта. Крупный знаток китайской философии. Чжан Цзюплу стал последователем А. Бергсона. Известный китайский археолог, историк и филолог Ван Говэй склонялся к учению Шопенгауэра, изучал Канта и Ницше. Появилось множество философских статей о концепциях западных мыслителей. В университетах стали создаваться кафедры европейской философии. Успехом пользовались труды неокантианцев, неореалистов, представителей прагматизма и инструментализма – У. Джеймса и Дж. Дьюи. На первых порах в кругах новой интеллигенции был наиболее популярен социальный дарвинизм. Его ведущим популяризатором стал Янь Фу, познакомивший с ним Китай в своих переводах трудов Г. Спенсера и Т. Гекели. Определенное распространение получил позитивизм. Лидером этого течения стал У Чжихуэй. Находясь под влиянием анархизма, он требовал развивать лишь конкретные и точные науки, причудливо сочетая современную физику с даосизмом. После падения монархии расширилась сфера религиозной философии, особенно христианства. Предпринимались попытки соединить его теологию с древними китайскими учениями. Многие увлекались теософией и спиритуализмом. Возникали новые

синкретические секты, сочетавшие конфуцианство и даосизм с европейскими теориями. Впрочем, западная философская мысль имела успех лишь в узкой среде передовой новой интеллигенции. В остальных слоях социума сохранялось господство конфуцианства. Речь идет о старой интеллигенции, шэньши, преподавателях древних классических дисциплин, традиционной элите. После падения монархии в реакционных кругах усилилось влияние буддизма. Началось строительство новых храмов, появились различные буддийские ассоциации и клубы. Разочарование части интеллигенции в духовных ценностях Запада вызвало откат назад к защите традиционных устоев, пропаганде конфуцианства, критике современного европейского начала. Это консервативное течение захватило ряд передовых деятелей китайской культуры, таких, как Янь Фу и Ван Говэй. В этой среде росла тяга к авторитарной власти и имперской идеологии. Крупным представителем общественной мысли Китая XIX–XX вв. был Кан Ювэй (1858–1927) – лидер реформаторского движения, публицист и философ, живший после 1898 г. в эмиграции, будучи конституционным монархистом, он доказывал в своем трактате «Исследование о реформе Конфуцием государственного строя» (1897 г.) прогрессивность и общечеловеческий характер раннего конфуцианства. Призывая к восстановлению истинного конфуцианства, Кан Ювэй стремился превратить его в государственную религию. Синтезируя в своих работах современное и традиционное начала, он разрабатывал утопическую теорию Великого единения (Датун) в качестве панацеи не только для Китая, но и для всего мира. Открывая миру истинного Конфуция и новую религию, он выступал как ее пророк. После падения династии Цин и возвращения из эмиграции Кан Ювэй выступал как ярый противник демократии, явно «непригодной» для Китая, и как сторонник монархического строя. Став врагом всего революционного и апологетом конфуцианства, он призывал вернуться в традиционное прошлое. Другой крупный идеолог того времени – Лян Цичао (1873–1929) был одним из лидеров реформаторского течения конца XIX в., выступал как философ, публицист и историк. Будучи убежденным идеалистом, он признавал вечность и абсолютность

мирового духа, придавая особое значение религии. В отличие от своего учителя Кан Ювэя он был больше пропагандистом, нежели генератором идей. Лян Цичао находился под большим влиянием Канта и неокантианства. Знакомясь с европейской мыслью по переводам, он синтезировал ее с традиционным началом. Будучи сторонником ведущей роли государства в экономике, он считал западную модель свободной конкуренции неприемлемой для Китая. Лян Цичао находился под влиянием социал-дарвинистских концепций о естественноисторической борьбе наций и рас за существование. Вернувшись из эмиграции после падения монархии, Лян Цичао выступал как враг всяческого революционного движения, как апологет сильной центральной власти в лице Юань Шикая. Из обличителя старого строя он превратился в его защитника, из критика конфуцианства – в его пропагандиста, из сторонника модернизации – в защитника традиционных устоев. С националистических позиций он перешел на китаецентристские. Прежний «властитель дум» передовой интеллигенции из лагеря прогресса перешел в стан реакции. В идеологической борьбе того времени все большее значение приобретала деятельность Сунь Ятсена (Сунь Чжуншань, 1866–1925). Окончив английскую миссионерскую школу и христианский колледж на Гавайях, он затем учился в миссионерских школах Гонконга и там же окончил медицинский институт, приняв перед этим христианство. Западное образование избавило его от многих предрассудков традиционного конфуцианского мировоззрения и заложило уважение к западной цивилизации. Позднее, в эмиграции он познакомился с основными течениями общественно-политической мысли Запада, отдав дань теории буржуазного реформатора Г. Джорджа. В сфере политики Сунь Ятсен начинал как сторонник реформ, но затем встал на путь подготовки вооруженного свержения маньчжурского режима и восстановления власти китайцев ханьцев. В 1905 г. в эмиграции в Японии под его руководством произошло объединение всех антицинских организаций, и был создан «Китайский революционный объединенный союз» (Тунмэнхуэй). В основу его программы

были положены сформулированные Сунь Ятсеном «три народных принципа» (саньмиинь чжуи).

Проникновение западной философии привело к распространению христианства и различных мировоззрений. Это приводит к борьбе религий, изменениям в системе правления. Большинство китайцев не хотят воспринимать западные устои. Борьба китайского народа против западных колонизаторов продолжается – происходят различные восстания.

1.3 Становление периодической печати в Китае

Периодическая печать играла, немаловажную политическую роль со стороны Запада. Кроме того, благодаря успехам проникновения печати китайцы приобретают возможность знакомства с новыми знаниями и технологиями в различных областях культуры.

Что касается китайского книгопечатания XIX в., то в этой сфере полностью господствовала ксилография. Начиная с 1814 г. европейскими миссионерскими и парижскими литейщиками было предпринято несколько неудачных попыток ввести иероглифический подвижной металлический шрифт. В 1860 г. американский миссионер У. Гэмбл впервые применил для его изготовления электролитный метод, расположив шрифт в наборных кассах по ключам иероглифов и частоте их применения. Данный метод быстро завоевал всеобщее признание. В 1876 г. в Китае впервые было введено литографское производство, получившее с 80-х годов особенно широкое распространение. С внедрением европейских методов печатного дела, особенно цветной литографии, китайская книга в конце XIX – начале XX в. радикально изменила свой внешний вид. Издательства и типографии, созданные европейскими и американскими миссионерами, стали очагами подготовки китайских кадров – печатников, редакторов, менеджеров и предпринимателей. В третьей четверти XIX в. цинским правительством создаются издательские центры западного типа с новой техникой

печатного дела в Пекине, Цзинане, Нанкине, Ханчжоу и других городах. Крупным событием стала организация частного издательства «Шанью» («Коммерциал пресс»), сыгравшего огромную роль в модернизации китайской культуры. Росту китайских издательств, редакций газет и журналов содействовали движение за реформы, «новая политика» династии, развитие капитализма, падение монархии и «золотое время» китайской буржуазии. Основы современной прессы в Китае заложили европейцы. Первой газетой подобного типа была «Кантон рэджистер», издававшаяся в Гуанчжоу с 1827 по 1841 г. Позднее, с 1835 по 1839 г., там же стала выходить «Кантон пресс». Большой размах получила миссионерская периодика, особенно на китайском языке. Пропагандируя христианство, миссионерская пресса знакомила китайцев с западной наукой, техникой и культурой. Первые журналы-ежемесячники издавались на китайском языке протестантами за пределами страны. В 1833–1837 гг. такой ежемесячник выпускали миссионеры К. Гюцлаф и Р. Моррисон в Гуанчжоу. Здесь же издавался англоязычный ежемесячник «Чайна репозитори» (1832–1851), освещавший разные сферы китайской культуры.

После торговых войн 40–50-х годов XIX в. расширилось издание иностранной, в основном англоязычной прессы в Гонконге и Шанхае. С 1861 г. начали выходить китайские издания этих газет либо китайские приложения к ним. Первые отечественные газеты, как китайские выпуски европейской периодики, готовились в западных редакциях и типографиях. Работа в этих издательствах, типографиях и редакциях являлась хорошей школой для китайцев. Вскоре китайские газеты стали издаваться китайцами, овладевшими западным опытом или получившими современное образование за рубежом. Первая ежедневная китайская газета появилась в 1858 г. в Гонконге. Там же в 1873 г. Ван Тао создал первую китайскую газетную компанию. Годом раньше в Шанхае англичане приступили к выпуску китайской газеты «Шэньбао». Китайские издатели, такие, как Ван Тао, У Тинфан, Жун Хун, в своих газетах резко критиковали массовую коррупцию цинской бюрократии и вели пропаганду реформирования архаичного

госаппарата. К концу XIX в. эта периодика стала выразителем общественного мнения прогрессивных кругов Китая. Борясь с преследованиями властей, новая пресса либо переносила свою базу под защиту иностранцев – на территории концессий и сэттльментов, либо возобновляла выпуск закрытых газет под другими названиями. В 1895–1898 гг. выходили семь газет реформаторского направления. Наиболее заметными из них были шанхайские «Субао» и «Шиубао». Кроме того, в Шанхае появились газеты просветительского направления, где освещались достижения западной культуры, промышленности, торговли, земледелия и точных наук. Реакционный переворот 1898 г. привел к закрытию многих реформаторских газет. Наступил подъем официальной прессы, в том числе периодики различных министерств. Однако с начала XX в. прогрессивная пресса возобновила свое развитие. Появились газеты «Дагунбао», «Мнньбао», ежемесячный журнал «Дунфан цзачжи». После падения монархии начался новый подъем прогрессивной прессы. В эти годы возникли сотни газет и журналов различных политических направлений.

С 1915 г. особую роль в модернизации китайской культуры стал играть ежемесячник «Синь циннянь» («Новая молодежь»), издававшийся группой профессоров Пекинского университета во главе с Чэнь Дусю. С 1918 г. журнал перешел на разговорный язык. С развитием периодических изданий – газет и журналов – в Китае появилась такая сфера общественной жизни, как журналистика, а с ней и жанр публицистики. В оборот вводятся множество новых западных понятий, современная терминология, новые политические и философские идеи. Большое влияние на читающую публику оказывали статьи Лян Цичао, написанные живым и ярким языком. Появился и ряд революционных памфлетов. Развитие прессы вызвало к жизни такой вид графики, как карикатура. Жанр политической карикатуры возник после поражения Китая в войне с Японией, но его всплеск пришелся на время после падения монархии. Усиливалась обличительная направленность карикатуры. Объектом шаржа и бичующей сатиры становились общественные явления и политические события.

Модернизация сферы образования, становление современного книго-издательского дела и появление массовой прессы делали далее совершенно нетерпимым господство в сфере культуры мертвого древнего языка вэньянь и чрезмерно сложной иероглифики. В XX в. в различных кругах китайского общества наблюдалась тенденция к упрощению китайской письменности. В торговой сфере и в кругах низового чиновничества получила широкое распространение замена сложных иероглифов упрощенными (суцзы). Был создан алфавит гуаньхуа цзыму, а в 1918 г. – фонетическо-слоговой алфавит чжуинь цзыму, по типу японской азбуки катакана. С усилением модернизации Китая сфера применения архаичного элитарного вэньяня сокращалась под напором разговорного байхуа. Уже в 1919 г. основная масса периодических изданий и беллетристики, а также социально-политической литературы выходила на байхуа. В 1920 г. правительство, особым декретом признан байхуа национальным языком, стало внедрять его в школах.

Развитие периодической печати начинается также с XIX в. создаются различные издательства и типографии. Китайские книги приобретают новый вид. Кроме того, наблюдается упрощение китайской письменности, создание фонетическо-слоговой алфавит чжуинь цзыму, распространяется разговорный язык байхуа. А также, печатные издания были средством распространения общественного мнения.

1.4 Влияние западноевропейской литературы на литературу Китая

Сложные процессы протекали в сфере литературы. Китай XIX в. оставался наследником величайшей в мире поэзии, страной, где на протяжении многих веков литература почиталась превыше всего. Тем не менее, в этой стране литературы, близкой и понятной простому народу, по существу, не было. Все художественные произведения, как и прежде, писались на средневековом вэньяне, понятном лишь узкому слою интеллигенции. Ревнители традиционной культуры

спито берегли ее «чистоту». Произведения XIX в. и по содержанию, и по форме почти ничем не отличались от китайской средневековой прозы и поэзии. Этот древний изысканный стиль оставался абсолютно непонятным простолюдинам. Поэзия XIX в. видела свое предназначение в подражании «древним», воспроизведении старых жанров, приемов, образов и идей. Поэты, как правило, демонстрировали прекрасное владение самой техникой, знание общих правил традиционного стихосложения, но это не было озарено вдохновенным поэтическим творчеством. Хранителем устоев древности и средневековья в поэзии выступала так называемая «тунчэнская школа», иначе «поэзия сумского стиля», или «неоклассическая школа». Это направление полностью игнорировало бурные современные события второй половины XIX века. Лидером «неоклассической школы» много лет был Цзэи Гофань, сделавший затем блестящую политическую карьеру, в качестве главного усмирителя и палача народных движений 50–60-х годов XIX в. Во второй половине столетия эта эпигонская литература стала вырождаться. В среде «неоклассиков» началось размежевание, и ряд «тунчэнцев» перешел в лагерь реформаторов. Но были и другие поэты, такие, как Хуан Цзунсянь (Хуан Гунду, 1848–1905). Собирая народные песни, он создал сборник стихов на языке, близком к разговорному. По жанру это были бытовые и лирические песни, близкие к фольклору. Хуан Цзунсянь пошел на нарушение традиционных норм, стал пользоваться свободной рифмой и ввел научную лексику. Он видел в поэзии средство политического воздействия на жизнь. Будучи патриотом, Хуан Цзунсянь клеймил иностранных агрессоров, бездарных цинских сановников, генералов. За время работы в Японии, Англии и США он сделал хорошую дипломатическую карьеру, но затем примкнул к движению реформаторов. В XIX в., согласно традиции и характеру образования, все шэньи и соискатели ученой степени, как и подавляющая часть чиновничества, должны были сочинять стихи. Все политические деятели в той или иной мере были либо поэтами, либо писателями. Так, Лян Цичао» был автором романа «Грядущий Китай» и пьесы «Драма о новом Риме», где нашли

выражение реформаторские идеи. Талантливым поэтом был Тань Сытун. Свои последние стихи он написал в день перед казнью на стене тюремной камеры. Новые веяния все более проникали в сферу поэзии. В 1909 г. молодые, антиманьчжурски настроенные, поэты и литераторы создали в Сучжоу свое объединение – «Южное общество». Антиманьчжурские призывы звучали в стихах Цю Цзинь, в публицистике Чжан Тайлня и Цзоу Жуна. С начала XIX столетия в сфере прозы изменилось соотношение различных жанров. Так, сошел со сцены «ученый роман». Сатирико-фантастический жанр переживал кризис, хотя, в 20-х годах появился известный роман Ли Жучжэня (1763–1830) «Цветы в зеркале», где рассказывается о путешествиях героя по волшебным странам, о небожительницах, сошедших с неба на землю, о их интеллектуальных занятиях при дворе знаменитой императрицы У-хоу (У Цзэтянь) в эпоху Таи. Продолжал свои традиции авантюрный жанр в виде «романа о благородных героях» и «судебного романа». Первый повествовал о подвигах храбрецов, боровшихся с иноземцами, местными тиранами и защищавших обиженных и обездоленных. Второй воспевал честных судей, разбиравших сложные уголовные дела и восстанавливавших справедливость. Развивался жанр любовного и эротического романа. Возникла проза о современных политических событиях, особенно об опиеторговле и о войнах с «заморскими варварами». Кризис цинской монархии и рост антиправительственных настроений привели к появлению нового жанра – обличительного романа как выразителя социального протеста. Эти многочисленные популярные произведения, написанные живым разговорным языком, вскрывали злоупотребления властей, коррупцию и бездарность бюрократии, выражали сочувствие страданиям простых людей. Особенно знаменитым стал сатирический роман журналиста У Вояо (1867–1910) «Странные события за двадцать лет». В нем описывались пороки тогдашнего общества, быт и нравы традиционной семьи, конфликт честного человека с враждебной ему средой. Следующий роман У Вояо «Море ненависти» («Море скорби») был посвящен распаду одной богатой семьи в связи с ихэтуаньской катастрофой и

падению членов этого дома на социальное «дно». В этом романе автор с еще большей силой бичевал конфуцианский домострой. Совершенно в другом ключе был написан третий роман У Вояо «Расхищение пепла», где нарисована беспощадная картина зверского обращения американских хозяев с китайскими чернорабочими. Крупным писателем своего времени был Ли Баоцзя (1867–1906). В своем знаменитом романе «Наше чиновничество» он гневно обличал фактический сговор китайской бюрократии с иностранцами против простого народа. Протестуя против роскоши погрязших в коррупции чиновников, губящих родину и обирающих народ, Ли Баоцзя писал: «Страна приходит в упадок, а чиновники наливаются силой. Страна разоряется, а чиновник богатеет!» В «Краткой истории цивилизации» Ли Баоцзя высмеивал беспомощные потуги цинского чиновничества учиться у Запада, в романе «Живой ад» клеймил средневековые пытки, применявшиеся в китайских судах. Самым же значительным его произведением был роман «Мотивы государственных перемен», рассказывающий о ихэтуаньской катастрофе. Как и все произведения Ли Баоцзя, он был проникнут духом патриотизма и ненавистью к иностранным агрессорам. Заметным явлением в жанре обличительного романа стало произведение Цзэн Пу «Цветы в море зла» (окончено в 1907 г.). Безжалостно разоблачая ученое сословие и императорский двор, автор оплакивал судьбу Китая, распадавшегося под ударами иностранной агрессии. Наибольшей популярностью пользовалось сатирическое произведение «Путешествие Дао Цаня» писателя Лю Э, опубликованное в 1907 г. Поскольку обличительные романы сохраняли традиционные изобразительные средства, а порой и консервативность авторских взглядов, их художественный и идейный эффект был весьма ограничен. Поражение Китая в 40, 80 и 90-х годах XIX в. в войнах с Англией, Францией и Японией и особенно интервенция 1900–1901 гг. горечью отзывались в народных массах. Обида за унижения, понесенные от «заморских варваров», стимулировала обращение к героическому прошлому. Бессилию, бездарности и трусости цинской военщины люди противопоставляли подвиги удальцов средневековья. Началось новое увлечение героическим жанром.

Популярности последнего во многом содействовали уличные народные «рассказчики». Эти чтецы-декламаторы, мастера устного творчества, были любимцами простонародной слушательской аудитории. Последняя с особым интересом слушала отрывки из романов о благородных витязях — борцах против несправедливости, карающих разного рода подлецов — богачей и продажных чиновников, творящих произвол. Лучшим стал героический роман Ши Юйкуня «Трое храбрых, пятеро справедливых», написанный на историческую тему из эпохи Сун. Автор развил народные легенды о честном судье XI в. Бао Чжэне, которому помогают девять благородных удальцов. В 1898 г. этот роман появился в обработке Юй Юэ уже под новым названием «Семеро храбрых, пятеро верных». Огромный успех романа породил многие «продолжения» и «дополнения» к нему. Описания подвигов борцов за справедливость, своего рода китайских Робин Гудов, снискавших любовь читателей и слушателей, пользовались широким спросом у читателей. Дальнейшее развитие в XIX в. получил эротический роман, где описывалась жизнь обитателей и завсегдатаев «чайных домиков» либо актерская среда. Эти произведения служили своего рода протестом против конфуцианского домостроя, против традиционного уклада жизни. Любовная проза тоже стала приобретать черты обличительного жанра. Например, роман Юй Да «Сон в синем тереме» (1878–1879) был посвящен страданиям женщин, проданных в публичные дома. Эту же линию продолжил известный прозаик и издатель собственного литературного журнала Хань Банцин. В 1894–1895 гг. он опубликовал свой роман «Приморские цветы», где показал горькую участь «цветочных девушек» из «чайных домиков» Шанхая. Сыграв свою положительную роль, любовный и эротический роман с начала XX в. стал мельчать и вырождаться в бульварное чтиво. С установлением диктатуры Юань Шикая из литературных журналов и с театральной сцены ушла социальная и политическая тема. Наступило господство двух направлений в книжной продукции – «литературы черного занавеса» и школы «уток и бабочек». Первое, представленное «разоблачительными» историями, было лишено серьезного

политического значения и зачастую носило бульварный характер. Второе состояло из сентиментальных любовных историй. Китайская литература вступила в фазу кризиса, и причиной тому – разочарование авторов в передовых идеалах, пессимизм, политическое перерождение. На смену обличительному роману вновь пришли любовный и авантюрный жанры. Восторжествовала так называемая «проза интриг», уводящая читателя в сферу развлекательности. То же самое произошло с морализаторской литературой, где борьба с развратом обернулась идеализацией конфуцианского домостроя. Пессимизм охватил передовые круги интеллигенции. Большую роль в эволюции китайской культуры конца XIX – начала XX в. сыграли переводы произведений западных авторов. В этом особая заслуга принадлежала Линь Шу, который переводил на китайский язык и издавал труды Дж. Свифта, Д. Дефо, Ч. Диккенса, В. Гюго, Л. Дюма-отца и В. Ирвинга. Передовые публицисты и поэты-переводчики начали знакомить Китай с творчеством Дж. Байрона, П. Шелли, И. В. Гете и Р. Бернса, постепенно расширяя круг иностранных авторов, в том числе российских. Что же касается самих переводов, то они были далеки от совершенства, являясь скорее переложением на китайский язык иностранных произведений.

В настоящее время китайская литература совершенно преобразилась и не похожа на ту, что была еще совсем недавно, в конце прошлого века. Теперь китайские писатели и живут и пишут совсем иначе. Китайская литература ныне по всем параметрам может выдержать сравнение с современными литературами развитых стран Запада, в число которых сами китайцы, вопреки географии, непременно включают и свою соседку Японию. Это успех в рамках общей политики модернизации Китая, которым в Китае справедливо гордятся. Поэтому, в отличие от других стран, созданы в университетах кафедры китайской современной литературы, и она включена как обязательный предмет в систему высшего образования. Китайские литературоведы за последние десятилетия издали свыше 20 учебных курсов для вузов по современной китайской литературе. В наши дни китайские писатели живут и творят на всех континентах и в разных

странах, и повсюду литература на китайском языке находит себе читателей. Некоторые литературоведы даже полагают, что по числу читателей китайская литература сопоставима с литературой на английском языке. Китайскую литературу активно переводят и издают в США, Англии, Франции, Германии и других странах. Она имеет рыночный успех и активно раскупается. Крупнейшим китайским писателем в настоящее время является Гао Синцзянь (род. 1940), удостоенный Нобелевской премии по литературе в 2000 году. Он гражданин Франции и живет в Париже. Пишет на китайском языке, проводит художественные выставки своих произведений в разных странах, потому что он еще и прекрасный художник. Он прославился двумя романами: «Линшань» («Чудотворные горы», 1990) и «Библия одного человека» (2000), которые были изданы на Тайване и в Сянгане, но не в самом Китае. Нобелевский лауреат по литературе до сих пор не получил признания на родине. В русском переводе его романы не изданы, опубликован только небольшой отрывок из «Чудотворных гор» в журнале «Восточная коллекция» в переводе Д. Н. Воскресенского. Крупнейший современный китайский поэт Бэй Дао (род. 1949) с 80-х годов живет в США. Его стихи высоко ценят и любят в Китае. В отличие от Гао Синцзяня поэт печатается на родине, чаще всего в шанхайском журнале «Шоухо», где он опубликовал серию статей о зарубежной поэзии с собственными переводами. В 1999 г. в КНР пользовалась успехом книга известного китайского русиста Гао Мана «Пастернак – лицзинь цансанды шижэнь» («Трагически погибший поэт Пастернак»), в которой китайский литератор после визита в Россию и знакомства с сыном поэта правдиво изложил события его жизни с приложением перевода некоторых красноречивых документов публичной травли. В 2008 г. Россия отмечала Год Китая и приятно отметить, что такого богатства литературы по китайской тематике в московских книжных магазинах прежде не наблюдалось. Русский читатель может прочесть переводы китайской «чистой» литературы, подготовленные к изданию в России при участии китайской стороны, как самих писателей, так и издателей. У нас издана также в русском переводе самая

разнообразная современная китайская беллетристика, так что мы можем прочесть то, что предлагают своим читателям и во Франции, и в США. Политика открытости принесла китайским писателям возможность иначе вести себя в открытом и доступном для них мире – и это весь мир [8]!

XIX – начало XX в. занимает особое место в четырех тысячелетней истории китайской культуры. В этот период происходит существенная переоценка ценностей и быстрая смена ориентиров. В активную духовную деятельность включились новые общественные слои, расширились международные культурные связи. Традиционная, в основе своей средневековая культура все еще господствовала. Однако она лишилась преобладающего влияния на умы образованного молодого поколения. Стала набирать силу демократическая культура под лозунгами защиты отечества и социальной справедливости. Все сфера культуры охватила волна перемен. Так было в сфере образования, литературы, живописи и театра. Появился кинематограф. Вместе с тем борьба нового со старым в каждой из этих областей происходила по-разному, если иметь в виду темпы, масштабы и характер обновления. Начавшимся переменам противостояла гигантская и инертная массовая архаическая культура, пришедшая в XX в. из древности и средневековья. Эта традиционная среда сдавала свои позиции лишь частично и крайне медленно. Очень узкая прослойка населения имела доступ к «новой культуре», в которой причудливо сочеталось современное и традиционное. Возможность знакомства с западной и японской цивилизацией имели лишь студенты, учившиеся за границей. Именно из этой среды вышло большинство активных борцов за «новую культуру». Им противостояла мощная реакционная сила – шеньши, конфуцианские начётчики и ревнители «чистоты национального духа», которые цеплялись за традиции ради сохранения своего политического и духовного господства, ради консервации затхлой атмосферы старой эпитонской культуры.

2. ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА В КИТАЕ

В 60–70-х гг. XIX в. после «Опиумных войн», закончившихся неравноправными договорами с иностранными державами, а также после Тайнинского восстания – грандиозного крестьянского движения, жестоко подавленного, но потрясшего самые основы феодализма, усилился рост национального самосознания. Вместе с тем увеличилось и давление извне капиталистического мира. Страна превратилась в полуколонию. Все растущее иностранное влияние в хозяйстве и предельно косный феодальный уклад внутри самого Китая обусловили глубокую противоречивость во всех сторонах жизни государства. В области культуры эти противоречия дошли почти до полного разрыва творчества с реальной действительностью. Цепкость и искусственная консервация феодальных традиций и канонов, борьба старого и еще не сформировавшегося нового мировоззрений характеризуют искусство Китая вплоть до начала XX в. В то время как во всем мире художественная жизнь находилась в непрерывном процессе становления, в Китае столетие в эволюции искусства не приносило никаких существенных перемен. Большое мастерство, выработанное веками, определяло еще длительное время довольно высокий профессиональный уровень изобразительного искусства. Однако воображение художников настолько было сковано цепями средневекового мировоззрения, что не могло как-либо обновить привычные формы и образный строй живописи, однообразные в своем бесконечном повторении. Прикладное искусство и народные промыслы также находились в известном упадке. Проникновение иностранного капитала и ввоз в Китай заграничных товаров все более и более

разоряли кустарей и мелких ремесленников. Вкусы иностранных заказчиков также пагубно влияли на изготовление фарфора и других прикладных изделий, куда проникали грубая экзотика, резкие вычурные формы и краски [17].

2.1 Европейская музыка в Китае

После появления опиумной войны в Китае началось бурное развитие европеизации с запада. Этот период многие ученые музыковеды считали гранью между древней и современной китайскими музыкальными культурами. Именно с этого момента происходит слияние европейской музыкальной культуры с китайской. С 1860 г. правительство Китая (Династия Цзинь) решило преобразовать систему образования с целью противостояния другим государствам. Несмотря на то, что в этих новых школах практически отсутствовала система музыкального искусства, в них устанавливалась новая система музыкального образования. Из-за невыгодного географического коммуникации с другими иностранными государствами китайский народ знал в первую очередь только свою соседку – Японию. На протяжении долгого времени система образования Японии, в том числе и музыкальная, просто копировалась, наряду с этим активно изучалась западная наука и цивилизация. Тогда считалось, что песни в классах являлись главной формой музыкального образования. Один из самых главных сторонников реформы – Кан Ювэй считал, что подражание должно быть от дальней Германии до ближней Японии, только тогда сформируется своя система [16].

С 1902 года большинство китайских музыкантов ездили в Японию и Европу с целью получения европейского музыкального образования (например: Сяо Юймэй, Гао Шоутянь, Фень Ясюнь, Чень Цончжи, Лу Лиюань и др.). После формирования нового правительства с 1912 года, был установлен ряд законов по введению системы «песен в классах» в качестве музыкальной дисциплины в общую систему начального и среднего образования, а также уделено внимание

развитию музыкальной культуры у детей и школьников. В результате форма пения стала модной в обществе. Все песни, которые были написаны в тот период, являлись основой содержания песен в классах. Именно поэтому зародилось название «Песни в классах». Таким образом дисциплина «Песни в классах» вошла в среднюю общеобразовательную систему Китая. Сверхзадачей данной дисциплины являлось зарождение собственного национального музыкального стиля. Ярким примером является преобразование Пекинской оперы. До начала данного периода пекинская опера развивалась в рамках классического жанра и являлась лишь элитарным видом искусства, доступным только высшему обществу; но благодаря становлению современного музыкального искусства, пекинская опера перенесла трансформацию в эгалитарный вид творчества: внедрение фольклорного жанра, вкрапления жаргонизмов, уход от классического композиционного строя [15]. В то время, представители Европеизации или реформаторы пришли к общему мнению: необходимо построить новые школы и создать музыкальные уроки, чтобы пробудить у людей (молодых учеников и солдат) патриотический энтузиазм, а так же достичь цели «богатое государство и сильная армия». Кроме этого, взяв японский опыт «Реформы Вейсинь» [13], реформаторы пытались навязать молодежи идеологию образования в системе капитализма. Это способствовало большему стремлению молодежи к музыкальной и творческой деятельности. Содержание песен в классах, в основном, отражало идеологию западной цивилизации патриотическую политическую тенденцию. Примером могут служить такие песни как: «Когда проснемся» – Ся Сонлай, «Китайские мужчины» – Ши Генце и Синь Хань, которые представляют идеи реформаторов; «Освобождение женщин» – Чю Ли, «Горе связанных ног» – Чень Сяохун, которые пропагандировали идею освобождения женщин и др. Некоторые песни отобразили именно буржуазные идеи, стремление к капиталистическому образу жизни. Нужно отметить, что система «песен в классах» соответствовала интересам и требованиям интеллигенции капитализма и неизбежно зависела от особенностей той эпохи и даже, в каком-то смысле, от

принципов национализма и шовинизма. Творчество песен в классах находилось в начальном периоде современной музыкальной культуры Китая. Основная форма системы «песен в классах» – одноголосовое хоровое искусство. Некоторые произведения также использовали такую сложную музыкальную форму, как полифония: многоголосовое хоровое пение (а капелла) и хоровое пение с музыкальным сопровождением. Одна из основных особенностей этой системы – применение известных музыкальных композиций в китайской песне. Например: Шен Синьгон – «Рекомендация к изучению», в которой использовалась американская мелодия «Роса Ли», Шен Синьгон – «Походка бурлака», в которой использовалась российская мелодия «Бурлаки на Волге», Шен Синьгон – «Прощальное слово», в которой использовалась французская народная песня «Полуторачасовая игра», Ли Шутон – «Прощание», в которой использовалась эстрадная песня «family and mother dreaming», Ли Шутон – «Китай», в которой использовалась итальянская опера «Норма», Е Чжунлень – «Танцевальный бал», в которой использовался английский гимн, Фен Лянь – «Душа Шан У», в которой использовался французский комедийный спектакль «Деревенские люди» и т.д. Европейская и китайская музыкальные культуры имели в своем становление различные основы. Если Европейская культура называется «классической» вследствие широты распространения, то китайская культура считается «традиционной», поскольку первоосновой для формирования творческой деятельности являются религиозно-философские традиции. Формирование системы песен в классах началось на опытах японских школьных песен, где на базе готовых мелодий добавляли слова. В тот же момент большинство композиторов либо учились зарубежом, либо пропагандируют буржуазную идею. И поскольку музыкально-композиционная система в китайской культуре просто отсутствовала, авторы текстов заимствовали мелодии у западных популярных композиторов вплоть до введения основ музыкальной композиции в общеобразовательную систему. Только часть из этих произведений осталась

актуальной до сих пор: «Гимнастика для солдатов» – Шен Гонбинь, «Прогулка весны» – У Хэйцзю, «Ян Цзи» – Ван Иньцай и др.

Несмотря на сложности формирования нового государства, правительство определило образованию ключевое место в развитии страны. С 1960 года музыкальное искусство возвели в статус Национального и, как следствие, в систему дисциплин многих консерваторий были добавлены такие специальности, как народное вокальное искусство, народные музыкальные инструменты и т.д. С другой стороны, при создании нового государства КНР отказалась от взаимодействия с другими странами, что привело к прекращению влияния мирового искусства на развитие искусства Китая. Это послужило началом нового периода китайского музыкального искусства – периода замкнутости. До начала культурной революции (1966 г.) по постановлению правительства были созданы ещё 7 профессиональных консерваторий и 5 университетов искусства. Во времена культурной революции вся образовательная деятельность прекратилась – были закрыты учебные заведения, интеллигенция предавалась гонениям, из ряда студентов и школьников сформировались отряды «Красных бригад» – хуйвенбинцев, которые, работая на правительство, производили «чистку» инакомыслящих. Это привело к интеллектуальной и культурной разрухе, упадку образовательной системы, все отрасли искусства имели пропагандистскую содержательную направленность, произошла полная политизация искусства. В качестве примера можно представить обзор двух ведущих профессиональных музыкальных вуза Китая: Шанхайская консерватория и центральная консерватория Китая. В 1978 году в государстве прошел ряд реформ, началось восстановление всех государственных отраслей, в том числе и музыкального искусства. Основными задачами при возрождении музыкального искусства стоял анализ предыдущего опыта развития и формирование нового направления развития. При выборе нового направления развития произошел раскол на европейский путь развития (путь развития современного музыкального искусства Китая должен формироваться исключительно на базе европейских традиций) и

традиционный путь развития (основой для развития музыкального искусства будет традиционное искусство Китая) [14].

2.2 Театр и танец

Во второй половине XIX – начале XX н. на китайской сцене, как и много столетий назад, господствовал традиционный театр, сохранивший архаичный язык, определенный набор мелодий, условные приемы сценической игры и классический репертуар. Традиционный китайский театр, являя собой яркое, высокопрофессиональное зрелище, был крайне оторван от реальной жизни. Это было характерно для «северного театра» (пинцзюй), шаосинской музыкальной драмы и наиболее распространенного в Китае «столичного» музыкального театра (цзинцзюй). Здесь сохранилась традиционно вольная атмосфера балагана – разрешались разговоры зрителей, курение и хождение в зале. Новым в истории китайского театра стало появление «разговорной драмы» (хуацзюй) европейского типа и постановок западных пьес. «Раз топорная драма» зародилась в 1898–1905 гг. среди учеников миссионерских школ Шанхая и китайских студентов, учившихся в Японии. В 1907 г. в Японии было создано китайское театральное общество «Весенняя ива», поставившее «Даму с камелиями» А. Дюма-сына. Так возник «цивилизованный», или «просветительский театр» (бэньмин си), именуемый также «разговорной драмой». Здесь уже появились занавес и декорации, пение заменялось разговорной речью, исчез яркий старый грим, применялись световые и звуковые эффекты. Однако сохранялась традиционная манера игры, поскольку актеры не были знакомы с принципами западной сцены. В репертуаре значительное место занимала сатира на свергнутую династию Цин, а также патриотическая и любовная драма. С падением цинской монархии наступил кратковременный подъем «разговорной драмы» и пьес на современные политические темы. В ряде крупных городов создавались театральные общества, ставившие спектакли на злобу дня, среди них «Да здравствует республика!»,

«Покараем Юань Шикая!» и др. «Цивилизованный театр», созданный в Шанхае, в первые годы республики обрел своего зрителя и политический капитал, хотя художественный уровень постановок был весьма невысок. Театр западного типа, собиравший крайне узкую аудиторию, не смог заметно потеснить традиционную для Китая музыкальную драму и ряд лет не выходил за рамки любительских кружков. С 1916 г. «разговорная драма», потеряв острое современное содержание, стала быстро сдавать свои позиции. Перейдя на чисто коммерческие рельсы и порвав с политикой «цивилизованный театр» стал сугубо развлекательным зрелищем, рассчитанным на непритязательные вкусы состоятельной публики. Китайский традиционный зритель не принял новый театр, и он стал вырождаться в водевиль. В русле «движения за новую культуру» в 1918–1919 гг. на страницах журнала «Новая молодежь» («Синь циннянь») прошла дискуссия, в которой большинство ее участников выступили за полную «европеизацию» китайского театра, не веря в реформу старого театра как идейно отсталого и эстетически несостоятельного. Тем не менее, последний оставался любимым зрелищем народа [17].

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

как «улучшение управления народом» и «обновление самого народа», фактически превращая театр в «сотворца политических и социальных устоев общества». Однако осуществлению подобных задач силами старого театра мешала его традиционная обращенность в прошлое, дистанцированность от современных проблем и конфликтов, непонятный на слух литературный язык вэньянь и в силу этого гипертрофирование в восприятии театральных представлений визуального начала. Пьесы старого репертуара, при всей их значимости и ценности, могли вызывать исторические ассоциации и аналогии, однако от новых проблем начала XX в. они были далеки. Эксперименты видных мастеров традиционного театра с целью по созданию «спектаклей в современных одеждах» на актуальные сюжеты успехом не увенчались: богатейший арсенал традиционных актерских приемов, гримов, костюмов не годился для сценического воплощения образа современника. Актуальность проблем, стоявших перед театром, понимание невозможности быстрого поворота традиционного театра к современности, отсутствие четкого представления о конкретных путях его реформирования – все это определило резко негативное, порой нигилистическое отношение к нему видных деятелей «движения 4 мая» 1919 г. Ху Ши, Фу Сы-няня, Чжоу Цзо-жэня, Лю Бань-нуна и др. В ходе дискуссии, развернувшейся на страницах журнала «Синь циннянь», возобладали призывы к его «разрушению до основания» и созданию «настоящего театра» европейского типа. Идеиная борьба, практическая деятельность лидеров «движения 4 мая» вела к созданию на базе европейского опыта нового театра, свободного от мистики, элементов средневековых ритуальных действ. К тому времени уже были сделаны первые попытки в «опробовании» в Китае новой формы театра, получившего позже название «разговорная драма» (хуацзюй) – в отличие от традиционной музыкальной. В крупных городах в учебных заведениях западного образца в начале XX в. ставились спектакли на сюжеты зарубежных авторов («школьная драма»). Круг зрителей ограничивался учащимися и членами их семей. Обучавшиеся в Японии китайские студенты-энтузиасты нового театра создали в Токио общество Чуньлю («Весенняя ива»). Они поставили два акта

«Дамы с камелиями» Дюма, а затем в 1907 г. спектакль «Черный раб взывает к небу» по роману Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». Главный герой в нем был изображен несгибаемым борцом за гражданские права, а спектакль завершился победой негров над хозяином-рабовладельцем. Именно с этой постановки обычно ведется в Китае отсчет времени рождения драматического театра. Среди спектаклей, поставленных обществом Чунь лю по мотивам зарубежных пьес, были «Флория Тоска» (по драме В. Сарду), «Отелло» У. Шекспира, «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Воскресение» по роману Л. Толстого, ряд пьес японских авторов. Для спектаклей этого общества было характерно обращение к психологическим и бытовым темам, романтическое противостояние сил добра и зла. Постановок, откликающихся на современные политические события, было немного. Иной была деятельность Цзиньхуа туань («труппа Прогресс»), созданной незадолго до революции 1911 г. Ее лидер Жэнь Тянь-чжи ставил своей задачей «дать со сцены открытый бой темным силам общества, решительно и активно выступать с пропагандой революции». Используя возможности нового театра – разговорной, модернизированной на западный лад драмы (вэньмин си – «цивилизованное представление»), Жэнь Тяньчжи насыщал свои постановки монологами остропублицистического содержания, оценками важных для страны событий. В комедиях, фарсах, траги-комедиях высмеивал пороки социальной системы, правителей и чиновников империи Цин. Труппа не имела фиксированных текстов пьес, используя эскизы – мубяо с наброском главной сюжетной линии и перечнем действующих лиц, свободные актерские импровизации и высказывания «на злобу дня», близкую к жизненному правдоподобию актерскую игру, объемные декорации, широкий набор реквизита, световые и звуковые эффекты. В постановках эклектично присутствовали элементы традиционного театра – четкое деление персонажей на амплуа, исполнение мужчинами женских ролей, символичность движений актеров, традиционный аккомпанемент барабанов и гонгов. При господстве традиционного подхода как исполнителей, так и зрителей ранние коллективы

нового театра искали пути освоения иного вида театрального искусства. Спад революционного движения, ужесточение цензуры и репертуарных запретов, репрессии (в 1911 г. казнен один из активистов «труппы Прогресс» Ван Чжун-шэн) сказались на «цивилизованных представлениях». Возобладала коммерция – ставились чисто развлекательные спектакли, сдобренные вставками-эпизодами с укротителями змей, шпагоглотателями и т.п. Именно этот период деятельности нового театра привел в дальнейшем к его негативной оценке. По мнению одного из основоположников драматического театра в Китае, Оуян Юй-цяня, справедливее рассматривать «цивилизованные представления» как «пробу нового, попытку с подмостков сцены ответить на интересующие народ политические и социальные вопросы». (По данным В.С. Сорокина, среди небольшого числа иностранных пьес в стиле вэньмин-си в 1910-е годы труппа «Шэхуй цзяюй» («Общественное образование») под руководством Сюй Бань-мэя и с участием известного актера Ши Хай-сяо поставила «Воскресение» Л.Н. Толстого. 1920–1930-е годы стали важной вехой в утверждении драматического театра как самостоятельного, по-настоящему нового вида театра. Этому способствовал ряд факторов: выработка с учетом опыта предшествующих лет первой программы развития драматического театра; включение в этот процесс целой плеяды будущих видных его деятелей; знакомство с зарубежной драматургией, теорией драмы, опытом зарубежного сценического искусства; становление национальной драматургии; появление первых учебных заведений, готовящих кадры нового театра. В 1922 г. Шэнь Янь-бин (Мао Дунь), Оуян Юй-цянь, Чэнь Да-бэй, Сюн Фо-си, Сюй Бань-мэй и другие основали в Шанхае общество Миньчжу сицзюй («Демократический театр»), которое выступило с концепцией современного театра: создание народного театра, выполняющего социально-воспитательные функции, обеспечение его отечественной драматургией, отвечающей потребностям общества, подготовка кадров режиссеров и актеров. Предпочтение отдавалось некоммерческому, любительскому театру. Общество издавало ежемесячный журнал «Сицзюй» («Театр»), где публиковались переводы

зарубежных пьес и теоретические статьи. В 1920-е годы активизировались театральные деятели, получившие специальное образование за рубежом: в США – Хун Шэнь, Юй Шан-юань, Сюн Фо-си, в Японии – Оуян Юй-цянь, Лу Цзин-жо, во Франции – Чэнь Мянью, в Швейцарии – Сун Чунь-фан. Они пробуют свои силы в разных амплуа – как драматурги, режиссеры, воспитатели театральных кадров. В драматургию пришли молодые литераторы-романтики Тянь Хань, Го Мо-жо, автор социальных комедий Дин Си-линь и др. Вслед за публикацией в журнале «Синь циньянь» переводов пьес Г. Ибсена, Б. Шоу, Л. Толстого в 1921 г. был издан сборник переводов «Элосы сицзюй» («Театр России»). В него вошли «Ревизор» Н. Гоголя, «Гроза» А. Островского, «Месяц в деревне» Новый театр И. Тургенева, «Власть тьмы», «Плоды просвещения» Л. Толстого, «Иванов», «Дядя Ваня», «Вишневый сад» А. Чехова. Тогда же в Китае знакомятся с творчеством У. Шекспира, А. Стриндберга, О. Уайльда, Ю. О'Нила, с различными творческими направлениями – декадентством, эстетизмом, символизмом, экспрессионизмом, неоромантизмом. Все это сказалось на творческих поисках вступающих в драматургию авторов, определило многообразие жанров, форм, творческих стилей. Поначалу наибольшей популярностью пользовались произведения, созвучные ибсеновским идеям противостояния индивидуума обществу, проникнутые осуждением феодальных семейных отношений. Они звали к раскрепощению женщины, к свободе в любви и браке. Китаизированный образ Норы сказался в пьесах «Возвращение на юг», «Ночь ловли тигра» Тянь Ханя, «Чжо Вэнь-цзюнь», «Ван Чжао-цзюнь» Го Мо-жо, «Пань Цзинь-лянь» Оуян Юй-цяня, «Женитьба» Ху Ши, «Куда мне идти» Сюн Фо-си. Резкая критика разъедаемых феодальными предрассудками семейных отношений звучала в пьесах «За ширмой» Оуян Юй-цяня, «Госпожа Ю-лань» Чэнь Да-бэя. Наряду с этим драматурги пробовали силы и в работе над пьесами о тяжелом положении простых тружеников («Семья рикши» Оуян Юй-цяня), участии рабочих в забастовках («Гу Чжэн-хун», «Пляска огня» Тянь Ханя); антиимпериалистические, анти-милитаристские настроения в китайском обществе нашли отражение в

пьесах «Холм желтых цветов» Тянь Ханя, «Чжао-дьявол» Хун Шэня, «Сердце патриота» Сюн Фо-си. Важную роль в утверждении и дальнейшем развитии драматического театра, в его переходе от любительского к профессиональному сыграла начавшаяся с 1920-х годов активная подготовка кадров нового театра. В учебную программу Пекинского университета был введен курс лекций по европейскому театру. Их читал профессионально изучавший его в Швейцарии Сун Чунь-фан. В 1925 г. Юй Шан-юань и Сюн Фо-си создали театральный факультет в Государственном Пекинском художественном училище (позднее реорганизованный в факультет театра Института искусств при Пекинском университете). Это был первый опыт введения специального театрального образования в систему государственной высшей школы. За ним последовало создание Шанхайского института искусств. В возглавлявшемся Тянь Ханем училище Наньго, созданном в 1927 г. на базе Наньго шэ («Южное общество»), где были отделения театра, кино, музыки, литературы, живописи, наряду с курсом актерского искусства театра разговорной драмы слушатели знакомились с лекциями по традиционному театру сицзюй. На студийных спектаклях зрители увидели пьесы Тянь Ханя конца 1920-х годов – «Воля к жизни», «Ночной разговор в Сучжоу» («Сучжоу ехуа»), «Голос старого пруда». Здесь же было показано одно из лучших ранних произведений Тянь Ханя — «Смерть знаменитого актера» («Мин ю чжи сы»), В «Наньго шэ» ставили и пьесы зарубежных авторов – «Возвращение отца» Кикиути Кана, «Незаконченный шедевр» С. Филиппа, «Саломея» О. Уайльда (в переводе Тянь Ханя) и «Кармен» (по новелле П. Мериме). Несколько позже один из главных деятелей Наньго шэ Тан Хуай-цю продолжил традиции общества в основанном им Китайском гастрольном театре. Этот коллектив с 1933 по 1949 г. дал сценическую жизнь большинству значительных произведений национальной драматургии тех лет и многим образцам европейского репертуара, классического и современного. На базе кадров, подготовленных в 1920-х годах, в 1935 г. в Нанкине открылось Государственное театральное училище. Его бессменным руководителем до 1949 г.

оставался Юй Шан-юань. За 14 лет это учебное заведение подготовило более тысячи актеров, режиссеров, сценографов. В театральных училищах учеба сочеталась со сценической практикой, проведением смотров, гастрольной деятельностью в крупных городах Китая, в ходе которой зритель знакомился с произведениями отечественной и зарубежной драматургии, а театр обретал все большую аудиторию. В 1920-х годах драматический театр окончательно утвердился в Китае, обрел отечественную профессиональную драматургию, талантливых режиссеров (Хун Шэнь, Тан Хуай-цю, Инь Юнь-вэй и др.), значительно повысился уровень сценического мастерства актеров. Была создана база для перехода от любительского театра к профессиональному. Выход драматического театра на новый уровень продемонстрировал в 1924 г. спектакль «Веер молодой госпожи» (китаизированная переработка пьесы О. Уайльда «Веер леди Уиндермир» и постановка осуществлены Хун Шэнем). Именно с того времени новый вид театра стали называть «театром разговорной драмы» (хуацзюй). В начале 1930-х годов была предпринята серьезная попытка использовать театр хуацзюй в качестве канала политической пропаганды. После поражения в революции 1925–1927 гг., ухода в подполье, острой заинтересованности в легальных каналах распространения своих идей, КПК создала Ишу цзюй шэ («Художественное театральное общество»), которое выступило с призывом к созданию «пролетарского театра». В его задачи входило развертывание массовой пропаганды линии КПК в рабочих кварталах, студенческих коллективах. Сочтя эту деятельность анти-государственной, гоминьдановские власти в 1930 г. закрыли общество, произвели аресты. Но уже в начале следующего года избежавшие ареста члены Ишу цзюй шэ и прекратившего существование общества Наньго шэ создали с теми же целями Лигу левых театральных деятелей Китая (Чжунго цзои сицзюйцзя лянмэн). Ее работа активизировалась с привлечением в ее ряды пользующихся авторитетом лидеров театра разговорной драмы – Тянь Ханя (возглавившего исполком Лиги), Ся Яня, Лю Бао-ло, Чжэн Цзюнь-ли и др. Задачи Лиги были сформулированы в ее

программе на ближайшую перспективу, которая была опубликована осенью 1931 г. и ориентировала театр на следующие установки: внедряясь в массы городского пролетариата и революционного студенчества, популяризовать тезис о «великой исторической миссии пролетариата полуколониальной страны», «вести решительную борьбу с гоминьданом», «выражать поддержку Китайской красной армии», «показывать в произведениях обострение противоречий между буржуазией и пролетариатом», равняться на массового зрителя и т.д. Лига проявляла интерес к практике советского театра того времени, особенно к «синим блузам». Благодаря созданным Лигой театральным труппам, с которыми сотрудничали такие драматурги, режиссеры, актеры, как Хун Шэнь, Ся Янь, Инь Юнь-вэй, Фэн Най-чао, Цзинь Шань и др., пропагандистская деятельность Лиги получила значительный размах. Ее отделения были созданы в Пекине, Нанкине, Гуанчжоу, Ухани, Наньчане, Ханчжоу. Активность Лиги вызвала репрессии со стороны Гоминьдана, к 1934 г. все отделения Лиги были ликвидированы. Перед лицом террора ее руководство приняло решение об изменении стратегии, выдвинув на первый план задачи – беречь и копить силы, повышать уровень мастерства, развивать сценическое искусство. Значительная часть полупрофессиональной пропагандистской продукции Лиги из-за художественной слабости, голой дидактичности была забыта. Общая идейная направленность «пролетарского театра» видна в пьесах, созданных в эти годы Тянь Ханем («Лунная соната», «Буря на реке Янцзы», «Семь женщин в бурю», «Сливовый дождь», «Наводнение»). В середине 1930-х годов коллективы Лиги были распущены. На первый план выступил лозунг создания «театра национальной обороны» (Гофан сицзюй). «Пролетарский театр» стал первым опытом использования театра хуа-цзюй для массовой политической пропаганды. В программе его деятельности были контуры будущей «левацкой линии». В 1930-е годы это направление не стало определяющим. Платформу Лиги разделяли далеко не все деятели театра. Ряд драматургов – Сюн Фо-си, Ли Цзянь-у, Оуян Юй-цянь – противопоставили политической пропаганде идею главенства человеческой

личности. Они видели смысл искусства не в его социальной функции и морализаторстве, а в духовном самораскрытии художника. Не абсолютизировали платформу левой Лиги даже сотрудничавшие с ней Ся Янь и Хун Шэнь. Важнейшими вехами развития театра разговорной драмы 1930-х годов стали новый взлет национальной драматургии, ознаменовавшийся появлением пьес Цао Юя, Ся Яня, Го Мо-жо, Чэнь Бай-чэня, Ян Хань-шэна и др., создание первых профессиональных коллективов (с которыми сотрудничали уже обретшие зрелость и мастерство режиссеры Хун Шэнь, Тан Хуай-цю, Цзинь Шань, Инь Юнь-вэй, Ма Янь-сян, Юань Му-чжи), расширение издательской деятельности. В 1933 г. появилась первая трагедия Цао Юя «Гроза». Она несла в себе заряд большой обличительной силы, раскрыв тему заката старых феодальных гнезд, обнажив сложные, уродливые переплетения человеческих отношений. В 1935 г. Цао Юй завершил работу над трагедией «Восход солнца», в которой воссоздал широкую панораму жизни крупного приморского города, жестокого общества, где процветают торговля честью, человеческим телом и достоинством, судьбами людей. Расширяя тематические рамки, Цао Юй в 1937 г. создал экспрессионистскую драму «Пустошь» об острых конфликтах в китайской деревне, ожесточенности доведенных произволом до отчаяния крестьян, ищущих выхода в сведении счетов с обидчиками. В 1930-е годы в большую драматургию пришел Ся Янь, который, по его признанию, до знакомства с творчеством Цао Юя «смотрел на искусство театра лишь как на средство агитации». Вслед за историческими драмами «Сай Цзинь-хуа», «Сказание о Цю Цзинь» он написал в 1937 г. одну из лучших своих пьес «Под крышами Шанхая», где заявил о себе как тонкий мастер изображения «маленьких людей». Спокойное повествование об их повседневной жизни и судьбах воссоздает социальную и политическую атмосферу Шанхая тех лет и ее влияние на жизнь рядовых обитателей города. Среди профессиональных театральных коллективов начала 1930-х годов лидировали два. Первый из них – созданный режиссером Тан Хуай-цю «Китайский гастрольный театр» (1933). Стремясь к истинному профессионализму

и удовлетворению зрительских запросов, он ставил разнообразные спектакли на высоком исполнительском уровне. Среди них – «Гроза», «Восход солнца» Цао Юя, «Смерть знаменитого актера» Тянь Ханя, современные постановки на сюжеты традиционного театра сицзюй «Мечь рыбака», «Убийство Ян Синь», а также пьесы зарубежных драматургов О. Уайльда, К. Гольдони и др. Второй профессиональный коллектив — «Китайская экспериментальная любительская труппа», осуществившая постановки: «Пустошь» Цао Юя, «Деревня Цзиньтянь» Чэнь Бай-чэня, «У Цзэ-тянь» Сун Чжи-ди, «Ромео и Джульетта» У. Шекспира.

Для первой половины 1930-х годов характерно и расширение знакомства с зарубежной драматургией, и теорией драматического театра, чему способствовал активный перевод пьес с западных и японского языков. Если за период 1908–1929 гг. на китайский язык было переведено 177 пьес, то только за 1-ю половину 1930-х годов – 206. К тому времени относится знакомство со сценическими системами К. Станиславского, В. Мейерхольда. Однако при всем этом новый театр был достоянием лишь образованной части населения немногих крупных городов и далеко уступал по популярности театру традиционному. Обстановка антияпонской войны сильно изменила деятельность театра. В 1937–1938 гг. в масштабах страны средствами театра развернулась массовая пропаганда сопротивления врагу. На базе Союза драматургов Шанхая был создан Союз драматургов Китая, который, при активном участии Ассоциации работников театра, организовал 12 передвижных бригад, выступавших в городах, селах, в армейских частях с несложными представлениями, прославлявшими героизм защитников родины, разоблачавшими преступления врага, клеймившими позором предателей («Восемьсот стойких», «Гневный клич в осажденном городе», «Потомки национального предателя» и др.) [7].

На рубеже XIX–XX вв. стали распространяться и европейские танцы, инициатором чего выступила дочь высокопоставленного сановника Юй Жун-лин (1882–1973). В 1895 г. она уехала в Японию, где и начала заниматься танцевальным искусством, а через несколько лет посетила Францию. Там,

познакомившись с Айседорой Дункан, поступила к ней в ученицы. Вернувшись в 1903 г. на родину, стала первой китайской танцовщицей, владевшей мастерством европейского и американского танца. С именем Юй Жун-лин во многом связан качественно новый этап в истории китайского танцевального искусства. В искусствоведении КНР история китайского танцевального искусства XX в. подразделяется на три основных периода: 1911–1919 гг., получивший терминологическое название «Цин вэй минь чу дэ удао» («Танцевальное искусство конца империи Цин — начала Китайской Республики»); 1919–1949 гг., и «танцевальное искусство КНР» (с 1949 г.). Первый период характеризуется всплеском популярности кино «танца традиционного театра», который воспринимался как свидетельство возрождения национальных художественных традиций после свержения маньчжурской династии. Большим зрительским спросом пользовались танцы с мечами, шелковыми шальями, а также новые танцевальные постановки по легендам (например, «Ло-шэнь у» – «Танец божества реки Ло») и популярным традиционным сюжетам («Си-ши у» – «Танец Си-ши», напоминающий о знаменитой красавице древности). Кардинальные изменения в духовной жизни, вызванные «движением 4 мая» (у сы юньдун), затронули и танцевальное искусство. С 1925 г. у многих исполнителей появилась возможность поездки и обучения в СССР, результатом чего стало появление соответственно идеологизированных танцев: «Гунжэнь у» («Танец рабочих»), «Нунминь у» («Танец крестьян»). Кроме того, в условиях гражданской войны многие деятели культуры давали концерты для военнослужащих и помогали созданию армейских танцевальных ансамблей (в чем также сказалось влияние советского танца). Эта тенденция получила дальнейшее развитие в годы анти-японской войны, когда танцы приняли ярко выраженный патриотический характер, примером чему служат «Да янгэ у» («Большой танец под песню янгэ»), «Фэн-шоу у» («Танец сбора урожая»), «Шэнчань у» («Производственный танец»). Правительство Гоминьдана поощряло новое танцевальное искусство и в контролируемых районах создавало развивавшие его танцевальные школы.

Местом зарождения «танцевального искусства КНР» («современного китайского танца», дандай ды удао) стала Внутренняя Монголия, оказавшаяся в числе первых районов Китая, вышедших из-под контроля Гоминьдана. А одним из его создателей был У Сяо-бан (1906–1994), выдающийся танцовщик и хореограф, в юности обучавшийся различным видам танцевального искусства и открывший в Шанхае первую школу современного танца. Приехав с группой учеников во Внутреннюю Монголию сразу после окончания Второй мировой войны, он развернул там бурную хореографическую деятельность, поставив танцы, рассказывающие о жизни простых людей, выражающие их надежды на будущее; были созданы и танцевальные композиции на военную тему. Для постановки самой известной – «Цзинь цзюнь у» («Танец армии на марше») У Сяо-бан отвез будущих исполнителей в армейский лагерь, чтобы помочь войти в роль солдат. Характерным примером «современного китайского танца» на начальном этапе его формирования служит «Сиван» («Надежда», другое название «Мэнгу у» – «Монгольский танец»). Он исполнялся двумя девушками, которые в самом начале представления брались за руки в знак надежды на то, что народ обретет мир и покой. Все остальные движения и танцевальные па символизировали веру в лучшее будущее. Эту идею выражал и аккомпанемент: вначале громкая и быстрая, словно тревожная, музыка, постепенно сменялась медленной и плавной мелодией. Танцы, созданные во Внутренней Монголии, составили базовый исполнительский репертуар после провозглашения КНР. В течение 1950-х годов в КНР сложилась целая плеяда хореографов (в т.ч. Дай Ай-лянь, Тань Сы-ин, Хуан Юй-ши, Чжоу Го-бао, Цзя Цзо-гуан), которые, работая в «китайском классическом танце» (чжунго гудянь, термин, вошедший в употребление в середине 1950-х годов), создавали новые редакции старых произведений. К числу наиболее удачных экспериментов относится «Хэхуа у» («Танец лотоса»), восходящий к одноименному старому танцу, но приобретший в постановке Дай Ай-лянь новое смысловое наполнение и стилистическое воплощение. Нередко хореографы обращались к танцевальным традициям национальных меньшинств.

Выразительным примером здесь служит танец «Куйалэ ды лосо» («Счастливый разговор»), поставленный в 1959 г. Лэн Мао-хуном по мотивам танцев народности и. В нем убедительно передавались настроения счастливой и беззаботной жизни людей, поэтому в 1-й половине 1960-х годов он прочно вошел в репертуар китайских танцевальных коллективов. Обращение к традиции не мешало хореографам создавать произведения на злободневные политические темы. Так, в 1964 г. состоялась премьера танца «Си Танец и гэ» («Песня о постиранной одежде»), представившего тибетских девушек, которые в знак благодарности к Красной Армии выстирали одежду армейского повара. Ставились и фабульные балетные сценки, например танец «Пао люй» («Бегущий ослик») Чжао Го-бао (1953) о юноше, помогшем молодой супружеской паре вытащить из болота застрявшую повозку. Этот танец, с успехом показанный и за границей, принес хореографу славу одного из создателей любовно-лирического жанра «нового» танца. Создававшиеся тогда масштабные танцевальные представления из нескольких частей предполагали исполнение серии различных танцев. Самой грандиозной стала постановка «Дунфан хун» («Алеет восток», 1964 г.) из девяти частей и двадцати отдельных танцевальных произведений, которые чередовались с песнями и поэтическими декламациями. В ней было задействовано более 3000 танцоров. Со второй половины 1950-х годов в КНР началось развитие европейского балета, толчком к чему послужили гастроли Большого театра в ноябре 1954 г., приуроченные к 37-й годовщине Октябрьской революции. Было показано шесть спектаклей, наибольшее впечатление на зрителей произвело «Лебединое озеро» с Г. С. Улановой (1909/10–1998) в главной роли. В том же году по распоряжению Министерства культуры КНР открылись курсы балета, для преподавания были приглашены советские специалисты, и уже через несколько лет в Пекине состоялась премьера «Лебединого озера» (в постановке П. А. Гусева), все партии в котором исполняли китайцы. В конце 1950-х – первой половине 1960-х годов появились и оригинальные балетные постановки: «Юй мэйжэнь» («Красавица рыбка», в хореографии Ли Чэн-сяна и

Ван Ши-ци) — по легенде о любви рыбака и русалки, вызволенной отважным юношей из дворца морского чудовища; «Хунсэ нян-цзы цзюнь» («Красный женский отряд», 1964 г.) – о жизни девушки Цюн-хуа, которая в первой половине XX в. из бесправной служанки стала отважным солдатом; «Баймао нью» («Седая девушка», 1965 г.) – трагическая история любви бедной молодой пары на фоне военных событий. Все эти постановки высветили специфику китайского балета на начальном этапе развития: активное использование элементов национального танца и сюжетов из фольклора, литературы и истории своей страны. Период «культурной революции» (1966–1976) пагубно сказался на танцевальном искусстве. Многие произведения, включая балетные постановки, созданные в предшествующие десятилетия, были запрещены, другие, как, например, «Седая девушка», кардинально переделаны. Преобладали танцы армейско-патриотического характера, например: «Телу шао-бин» («Дозор на железной дороге») – о рабочем-железнодорожнике, обезвредившем заложенную на путях взрывчатку; «Цзинь-сэ ды чжун-цзы» («Золотистые зерна») – о двух военных сторожах, спасших урожай от вредителей, пытавшихся его уничтожить; «Дукоу» («Переправа») – о солдатах, вступивших в поединок с врагами, пробравшимися на борт корабля. Несмотря на бедность содержания, такого рода постановки были выполнены на достаточно высоком профессиональном уровне: в них использовались элементы и народного танца, и балета. Но после 1976 г. они практически полностью ушли из репертуара. Уже в середине 1970-х годов наметилось оживление танцевального искусства. Появились новые постановки, например «Цаюань эрнью» («Девушка из степи»), «Цаюань нью миньбинь» («Девушка-солдат из степи»), больше отражавшие личные переживания героев. Вехой стала постановка Цзя Цзо-гуаном неординарного танца «Хун янь гао фэй» («Гуси-лебеди летят высоко») – сложной по смыслу и воплощению, почти «бессюжетной» композиции: всадник пробивается сквозь метель и, падая с коня, вдохновляется мыслью о диких гусях, преодолевающих любые препятствия. Отдельным номером главный исполнитель имитировал полет птицы. Новый

импульс развитию этого искусства в КНР дал проходивший 7–19 февраля 1976 г. Фестиваль танца, во время которого было исполнено более 260 номеров. С 1978 г. возобновились выступления практически на всех театральных и концертных сценах, в течение месяца (26.05–25.06.1978 г.) проходили массовые совещания при правительстве по вопросам танцевального искусства, было обнародовано официальное разрешение всем исполнителям и хореографам вернуться к профессиональной деятельности. В 1979 г. учреждена Ассоциация китайских танцоров (Чжунгоудаоцзя сехуй), ее президентом избран У Сяо-бан, а с августа 1987 г. дважды в месяц стал выходить журнал «Танец» («Удао»). 1976–1989 годы считаются периодом формирования современного танцевального искусства (синьиици удао ишу). Оно по-прежнему включает в себя несколько стилистических направлений. Традиционные вкусы массовой аудитории определили преимущественное развитие на раннем этапе «классики», ознаменованное возвращением к национальным истокам – древним и «театральным» танцам. Критика того времени отвергала введение в «классический» танец элементов европейского (российского) балета, акцентируя разрыв отношений со школой китайских хореографов 1950–1960-х годов, воспитанной на советской модели. Первым позитивным результатом этих экспериментов стал сольный женский танец «Шуй» («Вода»), изображавший девушку, любующуюся своим отражением в воде, и использовавший танцевальную традицию народности дай. В 1982 г. состоялась премьера развивавшего эту тему танца «Гао шань лю шуй» («Высокие горы, текущие воды» – образ прекрасной музыки, восходящий к притче из «Ле-цзы» и «Люй-ши чунь цю» о музыканте Бо-я. Исполнявшийся танцовщиками в зеленом, изображавшими горы, и танцовщицей в белом, олицетворявшей воду, струящуюся среди гор, он снискал расположение критиков и зрителей. В этот период окончательно оформились «танцевальные спектакли» (уцзюй), которые частично следовали образцам прежних многочастных представлений и балетных постановок (с последними роднил сложный сюжет). В мае 1983 г. в Китае гастролировала

Английская балетная труппа, представившая два спектакля (в т.ч. «Спящую красавицу»), а в 1985 и 1987 гг. прошли гастролы Немецкой балетной труппы. Советский балет («Спартак») зрители смогли снова увидеть только в 1989 г., и он не имел такого успеха, как в 1950-х годах. Китайские сценаристы и хореографы теперь предпочли обращение к национальным и европейским пластическим и литературным источникам. Наиболее активно новые балеты создавались в 1980–1984 гг., и в этом процессе наряду с пекинцами участвовали специалисты из Шанхая и Шэньяна (пров. Ляонин). В 1979 г. хореографы Хуан Бо-хун и У Фу-кан поставили балет по мотивам сказок Г. Х. Андерсена (1805–1875). Чуть позже другая группа хореографов (Линь Лянь-жун, Тан Мань-чэн, Чжан Сюй) создала хореографическую композицию по роману Ба Цзиня (1904–2005) «Семья» («Цзя»), куда вошел групповой номер в стиле национального классического танца. Почти одновременно появились и балеты по мотивам прозы Лу Синя (1881–1936), например его знаменитой повести «Подлинная история А-кью» («А-кью чжэн чжуань»). Еще одним экспериментом стал балет «Линь Дай-юй» (1982 г., в постановке Ли Чэн-сяна и Ван Ши-ци), названный именем одной из главных героинь прославленного романа Цао Сюэ-цина (1747–1764) «Хун лоу мэн» («Сон в красном тереме»). Правомерность использования в балетном искусстве столь значительных, но мало для него подходящих прозаических произведений вызвала бурную дискуссию среди китайских театроведов, многие из которых считали, что следует все же обращаться к более изобразительным повествованиям или сюжетам из повседневной жизни. Именно такими оказались балеты «Тяньэ цин» («Любовь лебедя», 1982 г., постановщик Чжу Ши-фан) – о любви юной балерины к юноше, обезображенному пожаром, и «Алибаба юй сы ши да дао» («Али-Баба и сорок разбойников», 1982 г., постановщики Чжан Да-вэй и Мяо Мань-лин). В 1990-х годах дискуссии перешли в новую стадию, затронув проблему соотношения в постановках собственно балетных и традиционных танцевальных элементов. Многие критики настаивали на создании национального балета, ориентированного на «классический» и народный танец, что воплотилось в

очередной экспериментальной постановке «У Юэ Сяо-Сян» («Танцы царства Юэ, междуречья Сяо и Сян», постановщик Чжан Цзянь-минь), в которой отсутствовала какая-либо сюжетная линия и были только танцевальные номера с акробатическими трюками (например, балерина выполняла шпагат на руках партнеров). Эксперименты с «новейшим танцем» продолжились и привели, в частности, к созданию танца «Се-гун цзи» («Туфли князя Се», 2000 г.), обыгравшего легенду о поэте и сановнике Се Лин-юне (385–433), придумавшем себе специальную обувь для прогулок по горам. Исполнители танцуют в своеобразных туфлях, что придает их движениям особую неторопливость и плавность (аналоги существуют в современной европейской и российской хореографии). В другом получившем широкую известность танце, «Фэн инь» («Звуки ветра», 2001 г.), изображается состояние невесомости с помощью поворотов, прыжков и кульбитов, исполняющихся под музыку разного темпа (в ускоренном темпе за одну минуту с предельной четкостью совершается до семи-десяти различных движений). К числу наиболее эффектных и сложных для исполнения постановочных номеров относится также танец «Тысячерукая Гуань-инь» («Цянь шоу Гуань-инь»), впервые продемонстрированный на новогоднем гала-концерте, а затем повторенный на церемонии закрытия Олимпиады в Афинах. Все его исполнительницы – солистка и двадцать танцовщиц – глухонемые, долгими и упорными тренировками достигшие необычайной слаженности движений. Важнейшим направлением «новейшего танца» остается «китайский национальный танец» (чжунго миньцзу у), включающий в себя танцевальное искусство всех народностей Китая и представляемый коллективами, отчасти созданными еще в 1960-е годы. Старейший из них – Ансамбль песни и танца «Восток» (Дунфан гэтуань), основанный 13 января 1962 г. Более сотни его участников имеют высшие государственные артистические звания, многим солистам присуждена специальная стипендия Госсовета КНР. Ансамбль побывал с гастролями во всех провинциях Китая и посетил свыше 70 стран мира. Наибольшей известностью среди региональных этнических коллективов

пользуется Ансамбль песни и танца провинции Гуйчжоу (Гуйчжоу гэ у туань, основан в 1956 г.), включающий танцевальную и вокальную группы, симфонический оркестр, команду художников-декораторов. Все участники (около 155 человек) происходят из малых народностей (мяо, буи, дун, юи, туцзя, гэлао); в настоящее время в ансамбле работают 17 артистов первого и 58 артистов второго класса; пятеро танцоров были удостоены званий Народный артист Китая и Заслуженный артист провинции. С 1983 г. он гастролирует в Европе, США и Канаде, Объединенных Арабских Эмиратах. В современном Китае широко распространены европейские музыкально-танцевальные течения и новации, растет число самодеятельных исполнителей, что нашло отражение в структуре и образовательных программах Пекинской театральной академии (Бэйцзин сицью сюэ-юань), созданной в начале 1950-х годов, сохраняющей в своей сфере статус главного академического и педагогического центра КНР и входящей в число крупнейших хореографических вузов мира. В ней более 2000 студентов на факультетах китайского классического танца (чжунго гудянь у), национального танца (миньцзу у), европейского классического танца (оучжоу гудянь у), балетмейстеров и хореографов (балэйу даоянь), балетного танца (балэйу), бального танца (шэцзяоу), мюзикла (иньюэ цзюй), художественного оформления (ишу чжуаньянь), связей в области искусства и воспитания художественного мастерства (ишу цзяолю ишу сюан). В Академии готовят также специалистов по различным шоу и дефиле. У самодеятельных исполнителей все большую популярность получают стрит-джаз, фламенко (фолаймингэ), степ (тита), хип-хоп (цзеу – «уличный танец»), танец живота (дупиу), который осваивают не только женщины, но и мужчины. Уже существуют целые направления в стиле ка-поэйры, афробеллиданса, кабаре-стайла, латиноамериканских танцев; растет сеть танцевальных школ разного профиля [7].

Несомненно, театр и танцы связаны между собой. Западные направления в данных видах искусства нашли широкое распространение в Поднебесной. В настоящее время, происходят различные концерты и выступления не только в

самом Китае, но и зарубежом. До сих пор, происходит обмен в жанрах театра и танцах. Китайский народ не только обучается новому у себя на родине, но и едут на обучение в западные страны, чтобы, вернувшись в Китай, привнести новые веяния в эти виды искусства.

2.3 Кинематограф

Принято считать, что родоначальниками кино являются европейцы, поскольку именно в Париже 28 декабря 1895 года братья Люмьеры продемонстрировали первый в истории человечества кинофильм. Однако существует и другой взгляд на эту проблему – прообразом современного кинематографа является театр теней, известный в Китае уже во втором тысячелетии до н.э. Театр теней – это форма визуального искусства, основанная на использовании плоских кукол. Куклы, которые обычно делали из картона, кожи или специальной цветной пленки, находились между источником света и экраном. В театре теней использовался полупрозрачный экран, на который проецировались освещенные сзади движущиеся картины или «кадры». Куклы, управляемые бамбуковыми, деревянными или металлическими тоненькими палками, были центральной частью представления, и обычно представляли собой произведение искусства. Они не были бесцветны, но раскрашивались так, чтобы цвет каждой детали различался через экран. Цвет часто играл символическую роль, предупреждая зрителя о характере и амплуа персонажа. Подобное представление сопровождалось музыкой или рассказом. Искусство театра теней считается народным. Но его происхождение, согласно древней легенде, связано с горем императора, потерявшего жену. Император был настолько опечален, что даже оставил управление государством. Тогда его сановник, подсмотрев за играющими на улице детьми, изобрел театр теней. Самое первое представление изображало жену императора, который, увидев ожившую тень жены, немного утешился. Театр теней стал поистине синтетическим видом искусства, поскольку помимо

изображения и рассказа он сопровождался игрой небольшого оркестра, в который входили как традиционные струнные инструменты, так и ритмичные удары палочек из бамбука. Таким образом, в Китае считают, что кино все-таки было изобретено в Поднебесной, а в Париже оно лишь было технически усовершенствовано.

Кинематограф 1896 г., получил наименование «электрические тени» (Рисунок. А.1). Основу кинопроката составляли, прежде всего, французские фильмы. Демонстрировались также американские, германские и английские ленты. В Пекине первые фильмы были показаны в 1902 г. На экранах господствовала низкосортная развлекательная коммерческая продукция иностранного производства с китайским переводом. Собственная кинематография Китая началась в 1905 г. с экранизации одного из спектаклей пекинской музыкальной драмы. В этом же году в Шанхае был открыт первый кинотеатр. Иностранные фильмы шли в сопровождении китайского оркестра и пользовались огромным успехом. Первая демонстрация кинофильма в Китае состоялась в Шанхае 11 августа 1896 года, а первый китайский фильм на тему пекинской оперы «Дин цзюнь шань» («Битва при горе Дин цзюнь шань») был снят в ноябре 1905 года. Первое время кинокомпании на китайской территории принадлежали иностранцам, которые играли важную просветительскую роль. Так, первую киностудию в Шанхае открыл в 1909 году американец Бенджамин Браски. На этой студии, получившей имя «Азия», было снято несколько фильмов. Однако ни один фильм не имел успеха. Причина была простой: иностранцы не понимали психологию китайцев: то, что им казалось увлекательным и интересным, у коренного населения вызывало скуку. Компания понесла большие убытки и оказалась на грани банкротства. Шанхайские финансисты пытались продолжить производство кинофильмов, однако после начала в 1914 году первой мировой войны и прекращения поставок немецкой киноплёнки киностудия «Азия» была вынуждена закрыться. В 1916 году Чжан Шичуань создал киностудию «Хуаньсянь», которая стала первой самостоятельной китайской кинокомпанией,

по-настоящему свободной от контроля иностранных инвесторов. Фильмы, снятые на этой киностудии вошли в историю китайского кинематографа как первые качественные китайские фильмы. Собственно китайская киноиндустрия начала развиваться в 20-х годах XX века. Именно в этот период появились такие кинокомпании, как Минсин и Тяньи. В 1920-х годах киноспециалисты из США стали обучать китайцев в Шанхае, и американское влияние продолжало ощущаться в течение нескольких последующих десятилетий. Несмотря на то, что первая партия полнометражных художественных фильмов имела главным образом коммерческую, нежели художественную направленность, китайские режиссеры включали в фильмы оригинальные элементы китайской культуры.

С 1922 года наблюдается подъем киноиндустрии Китая, который был связан прежде всего с деятельностью кинокомпании «Минсин». Китайские кинематографисты старались органично сочетать в кино элементы пропаганды, художественное начало, зрелищность и национальную специфику [20].

Историки китайского кинематографа разбили историю развития своего кинематографа на пять этапов: «Освоение целины» – от возникновения китайского кинематографа в 1905 году до начала 30-х годов (в Китае было открыто 170 киностудий, большое количество кинотеатров); «По пути взросления» – охватывает последующий период до образования в 1949 году Китайской Народной Республики (появились исторические фильмы, а также фильмы на тему восточных единоборств; развивается звуковое кино); «Период неустойчивого развития» – от образования КНР до начала «Культурной революции» в 1966 году (фильмы о жизни рабочих, крестьян и солдат; возрастает количество кинозрителей: с 47 млн. в 1949 году до 415 млн. в 1959 году).

В 1956 году открывается Пекинская академия киноискусства. Большую популярность приобретают мультипликационные фильмы, в которых активно использовались такие традиционные китайские народные виды искусства, как вырезание из бумаги, театр теней, традиционные китайские виды кукольного театра); - «Застой и спад» – до 1976 года (резко снижается производство

кинофильмов, преимущественно развивается документальное кино); – «Поиск и развитие» – до 1989 года (китайское кино существует в условиях конкуренции с другими видами искусства; формируется Министерство по делам кино, телевидения и радио; знаменитый выпуск учащихся Пекинской академии киноискусства: Чжан Имоу, Тянь Чжуанчжуан, Чэнь Кайтэ, Чжан Цзюньчжао; выход китайского кино на международную арену). Институт статистики Юнеско по итогам трех последних лет составил рейтинг пяти стран, производящих самое большое количество фильмов в год. Согласно этим данным, США находится на третьем месте, почти в 2 раза уступая Индии и Нигерии. Стоит отметить, что в пятерку лидеров кинопроизводства входит также Китай и Япония.

В последние 10–15 лет Китай стал мировым лидером не только по темпам экономического роста, но и по качеству кинематографа. Современный период в развитии китайского кино часто называют периодом расцвета китайского кинематографа. Для этого этапа характерно производство совместных с иностранными режиссерами фильмов. Совместные работы также начинают появляться после воссоединения Гонконга и Макао с КНР: «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», (2000) «Клятва» (2005), «Красный утес» (2008–2009) (Рисунок А.2, рисунок А.3, рисунок А.4). Иногда современный китайский кинематограф подразделяют на кино континентального Китая, кинематограф Гонконга и тайваньскую школу. Но более приемлемым является подразделение китайского кино на авторское, коммерческое и реалистическое. И в этом смысле китайское кино ничем не отличается от киноиндустрии ведущих кинематографических держав. К огромному сожалению, в сознании многих людей китайский кинематограф часто ассоциируется с бездумными боевиками, посвященными восточным единоборствам и низкопробной буддийской мистике. Действительно, одной из наиболее распространенных тем для сюжета китайского кино является тема боевых искусств. Талантливо снятые боевые сцены и спецэффекты проложили китайскому кино путь в мировое кино. В то же время следует отметить, что драматические сюжеты для фильмов часто имеют свое

начало в традиционном театральном искусстве Китая. Современное китайское кино иллюстрирует легенды и предания, показывает самобытность культуры Китая, любуется красотой природы. Однако у многих европейцев сформировалось специфическое отношение к китайскому кино, отражающее стереотипы общественного мнения. Широкие массы кинозрителей часто судят о нем по наиболее известным фильмам Джеки Чана, Джета Ли, Дэнни Йена. Более сведущие в современном кинематографе слышали о Чжан Имоу, Вонге Кар-Вае, Цян Мин-ляне. Однако подобные взгляды и оценка китайского кино не отражают реальную ситуацию, сложившуюся в китайской киноиндустрии. Китайское кино давно и прочно занимает заметные позиции в мировом кинематографе, о чем свидетельствуют многочисленные награды на больших и малых международных кинофестивалях. Оно популярно не только у себя на родине, но и в Европе, Америке. Больше сотни китайских режиссеров, актеров и киноактрис успели поработать в Голливуде и вернуться, набравшись опыта, в Китай. Американские звезды охотно снимаются в картинах китайских режиссеров. Китайское кино достигло определенных успехов в мировом кинобизнесе во многом благодаря политике сотрудничества с Голливудом (один из последних крупных совместных проектов – недавно вышедшая в прокат картина «Петля времени» режиссера Райана Джонсона). Однако в этой ситуации важно сохранить национальное своеобразие китайской киноиндустрии, иначе национальный кинематограф страны может быть полностью «захвачен» Голливудом. Отчитываясь в канун праздника Весны (китайского Нового года по лунному календарю), глава кинематографического департамента Государственного комитета по делам телевидения, радиовещания и кинематографа Тун Ган обнародовал весьма внушительные цифры, имеющие отношение к делам китайских кинематографистов. Кассовые сборы от показа кинофильмов в Китае в 2011 году составили 13,12 млрд. юаней, или 2,07 млрд. долларов США. Таким образом, показатель 2010 года превышен на 29 процентов. В 2011 году в Китае выпущен 791 отечественный фильм, а кассовые сборы от проката достигли 7,03 млрд.

юаней, что составило около 53,6 процента от общих кассовых сборов страны в 2011 году. Остальные доходы получены от проката иностранных фильмов. В 2011 году в стране открылось 803 новых кинотеатра, 90 процентов из которых были оборудованы цифровыми проекторами. Проводилась также работа над увеличением количества кинопоказов в деревнях. В течение прошлого года для жителей деревень было организовано более 8 миллионов киносеансов. В то же время нельзя не заметить, что порой достаточно успешные в плане коммерции китайские фильмы не всегда оказывались качественными. Часто они эксплуатировали старые кинематографические шаблоны и рецепты: древние китайские легенды, громкие имена артистов, элементы кун-фу, китайского фэнтези и массовые батальные сцены. Это обстоятельство позволило критикам заговорить о том, что в китайском кинематографе наблюдается кризис киноисторий, нехватка качественных и оригинальных сценариев.

Существует еще одна проблема, с которой сталкиваются производители фильмов во всем мире – большинство киноманов часто даже не слышали о новинках в кино из-за отсутствия хорошей рекламы. Однако стремительный взлет китайского кино, начавшийся в 80-х годах XX века, представляет собой феномен в какой-то мере уникальный. Он свидетельствует о том, что киноискусство может обрести новое дыхание, восстановить нарушенные связи с традицией, вернуть себе достойную роль в духовной жизни общества. Новый этап в киноискусстве Китая начался с выхода на экраны фильма «Желтая земля» (1984 г.), в создании которого принимали участие такие талантливые мастера кино, как режиссер Чэнь Кайгэ и кинооператор Чжан Имоу. Часто любители китайского кино проводят довольно четкое различие между китайскими фильмами, сделанными в Гонконге, Сингапуре, на Тайване и в так называемом континентальном Китае. При всей условности этого разделения несомненная доля истины в нем есть. Например, в Гонконге фильмы снимают в расчете на определенную аудиторию, поэтому здесь можно увидеть как непритязательные по содержанию фильмы «экшн», которые успешно конкурируют с голливудскими блокбастерами, так и подлинно

элитарное кино. Некоторые гонконгские кинорежиссеры приглашены в Голливуд и стали там звездами мирового уровня, например, Джон Ву. Получив приглашение в Голливуд, он снимает там такие известные картины, как «Трудная мишень» (1993), «Сломанная стрела» (1995), «Без лица» (1997), «Миссия невыполнима-2» (2000), «Говорящие с ветром» (2002), «Битва у Красной скалы» (2009).

Постоянно расширяющийся рынок кинематографии в Китае привлекает внимание к этой деятельности многие негосударственные компании, занимающиеся инвестиционной деятельностью в этой области. В целом в Китае сформировалась новая модель развития киноиндустрии, которая предоставила большие возможности как отечественным государственным компаниям, так и негосударственным. Национальная кинокорпорация Китая ежегодно тратит 200 млн. юаней и снимает больше 30 фильмов. Кинокорпорация «Чанчунь» разрабатывает новые туристические маршруты по местам, связанным с отечественным кинематографом. Шанхайская кинокорпорация работает по принципу расширения рынка сбыта с наименьшей прибылью, чтобы привлечь больше зрителей для просмотра фильмов в кинотеатрах. В зарубежных кинематографических кругах Китай, китайская культура вновь входят в моду и благодаря этому становятся популярными. Следует учитывать, что выросло новое поколение кинозрителей, для которых китайское кино становится понятным и приятным. В то же время некоторые голливудские актеры стали изучать китайский язык. В одной из американских газет появилось сообщение о том, что в настоящее время наблюдается тенденция выпуска совместных китайско-американских фильмов, и голливудские киноактеры изучают китайский язык. В качестве примера называют обладателя Оскара Фореста Вайтэкера, который две недели занимался изучением китайского языка, чтобы сняться в фильме, сюжет которого связан с Азией. Западные режиссеры охотно приглашают китайских актеров в свои фильмы, а также используют китайскую тему в своих фильмах, поскольку китайский кинорынок впечатляет своими масштабами. Не последнюю

роль в совместном участии американских и китайских актеров играет также талант артистов из Поднебесной, их высокий профессионализм и ответственное отношение к работе. Эти процессы часто называют взаимным культурно-коммерческим обогащением, ведь благодаря американо-китайскому сотрудничеству китайские ценности, китайская культура, китайский язык становятся все более популярными в западном мире.

Таким образом, в современном китайском кино сосуществуют разные тенденции – процесс коммерциализации, с одной стороны, и развитие артхаусного кино, с другой; разные жанры – боевики, мелодрамы, исторические драмы, комедии; ориентация на западные стандарты кинематографа и сохранение особенностей национальной культуры. Китайское кино – сложный и неоднозначный феномен. Несомненно, одно – у китайского кинематографа – отличные перспективы развития в сфере мировой киноиндустрии [20].

2.4 Живопись

Термин го-хуа («китайская национальная/государственная живопись-графика»), являющийся краткой формой чжунго-хуа («китайская живопись-графика»), появился на рубеже XIX–XX вв., когда возникла необходимость отделить этот феномен от европейской живописи. В Китае понятие го-хуа охватывает всю национальную живопись от зарождения до современности, а на Западе — только традиционную китайскую живопись XX в. с включением новаций нередко западного происхождения. Попытка введения в 1920-х годах китайскими искусствоведами термина синь го-хуа («новая китайская национальная/государственная живопись-графика») исключительно для произведений XX в. не увенчалась успехом.

На рубеже XIX–XX вв. европейское влияние, прежде всего, выразилось в развитии и распространении проникшей в Китай еще в XVII в. масляной живописи (ю-хуа). Техника живописи масляными красками впервые утвердилась

при пекинском дворе в годы правления императоров маньчжурской династии Цин (1644–1911) под девизами Кан-си (1662–1722), Юн-чжэн (1723–1735) и Цянь-лун (1736–1795). В роли «кураторов» выступали западные художники-миссионеры (в большинстве своем иезуиты), причем их деятельность при маньчжурском дворе в этот период интенсивного культурного сближения Запада и Востока рассматривалась в Китае как интеллектуальная дань Европы правителям Поднебесной. Миссионеры привили китайским придворным мастерам вместе с навыками работы в технике живописи маслом и гравюры на меди (офорта) также опыт обращения к неизвестным ранее композиционным и сюжетным схемам и «иллюзионистические» приемы западной системы изображений на основе принципов светотеневой моделировки и линейной перспективы. В результате в цинском искусстве сложился компромиссный стиль, представлявший собой национальный вариант западного стиля *шинуазри* (франц. *chinoiserie* – «китайщина», «китайский стиль»), получившего развитие в XVIII в. как ветвь рококо. Почти утраченный в живописи на протяжении большей части XIX в., новый опыт приобрел актуальность в период Гуан-сюй (1875–1908) в условиях меценатства императорского дома и возрождения достижений эры Цянь-луна.

Широкому вниманию к западной технике масляной живописи способствовала общая ситуация в Китае (ставшем «открытой» страной после «опиумных» войн 1840–1860 гг.) и положение дел в национальной культуре, в которой значительным было влияние не только Запада, но и Японии. Некоторые наиболее талантливые живописцы в начале XX в. получили наряду с китайским также европейское и японское художественное образование. Так, известный мастер пейзажа Фу Бао-ши (1904–1965) прошел обучение в Японии; Сюй Бэй-хун (1895–1953) в 1917–1927 гг. учился в Японии, Франции и Германии, вернувшись в Китай, работал параллельно в западной технике живописи и рисунка и в манере го-хуа.

Авторитет комплекса традиционной культуры обеспечил сохранение в русле национальной живописи традиционных изобразительных форм и средств. Исторически обусловленное существование двух базовых техник (го-хуа и ю-хуа),

равносильное двум способам восприятия и отражения действительности, в течение большей части XX в. не исключало, а, как правило, даже стимулировало попытки синтезировать в китайской живописи европейский и национальный художественный опыт. И все же в условиях активного воздействия западной культуры, интересов политики и экономического давления рынка искусства живопись го-хуа с ее сложившейся структурой и мощными традициями оказалась в трудном положении.

До сих пор для национальной живописи способ прямого взаимодействия с западным искусством остается по определению более сложным, чем для других видов и форм китайского художественного творчества, поскольку ограничен набор приемов и идей, которые могут быть сразу и непосредственно в ней воспроизведены. Именно поэтому для го-хуа предпочтительнее путь адаптации западного опыта, «отфильтрованного» китайской масляной живописью, во всяком случае, обе возможности заслуживают внимания, учитывая специфику явления. Истоки го-хуа исследователи усматривают в творчестве таких работавших в Шанхае мастеров конца цинского периода, как Жэнь Бо-нянь (1840–1896), У Чан-ши (1844–1927) и близкий последнему по манере Ван Чжэнь (1866–1938). Формирование го-хуа позволило китайскому искусству органично войти в мировую художественную систему. Так, живопись У Чан-ши и Ван Чжэня пользовалась широкой известностью в Японии. Благодаря стараниям Сюй Бэй-хуна современная китайская живопись в 1934 г. впервые экспонировалась в Москве, Ленинграде, Париже и Берлине на передвижной выставке, представившей 300 произведений национальных мастеров (от эпохи Тан до XX в.). Тогда же в собрание Государственного Эрмитажа было приобретено несколько произведений классиков го-хуа – Ци Бай-ши (1863–1957), старейшего мастера в жанре хуа-няо («цветы-птицы» (Рисунок Б.1)), Сюй Бэй-хуна и Пань Тянь-шоу (1897–1971). В период формирования го-хуа социальную «погоду» в китайском обществе определяли националистические и полярные по отношению к ним

радикальные (коммунистические), а также демократические и либеральные взгляды.

Вдохновляемая последними двумя умеренными настроениями, буржуазная культура – аналог западного модерна конца XIX в., столетием позже преобразовавшаяся в китайский вариант модернизма (сянь-дайчжуи), – не доминируя в системе национального искусства, способствовала освобождению личности от традиционных социальных ограничений и усилению субъективного начала в творчестве. Со своей стороны, искусство западного модерна (ар-нуво, кон. 1880-х – 1910-е) проявило особый интерес к уже состоявшимся культурам Востока. Особенно важным для модерна оказалось сближение с искусством Дальнего Востока, ранее предпринятое европейскими мастерами рококо–шинуазри XVIII в., романтиками и импрессионистами XIX в. Художники «нового стиля» творчески использовали, например, традиции китайской и японской живописи. Согласно мнению, разделяемому большинством современных искусствоведов, японское влияние в модерне превалировало сравнительно с китайским.

Следует учесть, что взаимоотношения стран Дальнего Востока в прошлом имели характер постоянного культурного обмена, в котором Поднебесная империя играла роль основателя традиций. В результате дальневосточные страны формировали свои национальные стили, усваивая и перерабатывая китайские художественные импульсы. Последними во многом определено и направление комплексного воздействия дальневосточных культур на европейское искусство рубежа XIX–XX вв. При этом речь может идти не только о заимствовании сюжетов, например, распространенных в модерне изображений живописного жанра «цветы-птицы» и природных мотивов – образа воды и водного потока, имеющего связь с философией даосизма и буддизма школы чань. Интерес к дальневосточной культуре в модерне в некоторых случаях был значительно более глубоким и затрагивал традиционные ментальные слои, поскольку в это время европейское сознание уже созрело для подобного контакта. Китайская эстетика,

пронизанная процессуальным, по сути, ощущением жизни природы и человека как Дао-пути, оказалась необычайно плодотворной для самого дальневосточного искусства, тогда как наследие чань-буддизма было той питательной средой, на основе которой веками происходило усвоение китайской традиции в Корее и Японии. Даосско-чаньское ощущение пространства как энергетически целостной «пустоты» обернулось в дальневосточной живописи обилием свободного белого фона и на формальном уровне определило характер изображений. Художники модерна также часто применяли гладкий фон, не тронутый рисунком, отдавая дань уважения его «интригующей беспредельности». Особую роль в искусстве ар-нуво сыграли сильно вытянутые по вертикали или горизонтали форматы произведений, подчеркивающие примат ритма над равновесием и цитирующие традиционную китайскую живопись на свитках. Принципиально важная для дальневосточного искусства культура линии, каллиграфичная по природе, стала ключевым элементом выразительности в европейском искусстве рубежа XIX–XX вв. Линия в модерне почти так же «диалектична», как у мастера кисти, воспитанного на чувстве гармонии в искусстве и понимании принципа «золотой середины». И так же ритмична, как в культуре, возвысившей музыку до положения основного искусства. В том и другом случае линия на плоскости – это только след действия энергии художника, очищенной путем медитации. Рано проявившееся в китайском и дальневосточном искусстве стремление к синтезу знакомо и синтетическому по самой природе стилю модерна. Глубоким и разносторонним интересом модерна к дальневосточной культуре было предопределено участие последней в западном модернизме и постмодернизме [7].

Предпосылки для возникновения «новой» живописи – так она обычно определяется в искусствоведческих работах, начали складываться еще в первой половине XIX в. в художественно-литературных кругах, сосредоточенных как в прежних южных живописных центрах (г. Нанкин, Сучжоу, Уси), так и в городах, входивших в зону влияния европейских держав – Кантоне (Гуанчжоу) и Шанхае. Превращение Шанхая после Опиумных войн и подавления Тайпинского

восстания в главный портовый, торговый и промышленный центр страны, находившийся к тому же под политическим протекторатом Европы, сделало его местом сосредоточения оппозиционно настроенных по отношению к правящему режиму деятелей культуры. Во второй половине XIX в. Именно там возникло очередное творческое объединение – «Шанхайская группа», с которым и связывается возникновение «новой» живописи. Оно возглавлялось Чжао Чжицянем (1839–1884) и художниками семейства Жэнь. Чжао Чжицянь – одна из центральных фигур китайского изобразительного искусства середины XIX в. и одновременно последний великий «художник-литератор». Отпрыск южного (провинция Чжэцзян) чиновничьего клана, он получил традиционное образование и вел типичный для старой китайской служилой интеллигенции образ жизни, совмещая официальную карьеру с занятиями поэзией, каллиграфией, живописью, а также – специфическое увлечение – резьбой печатей. К описываемому периоду он дослужился уже до поста областного губернатора, что не притупило его антиправительственных настроений. Как художник он работал в жанре «цветы и птицы» и в «цветочном стиле», сосредоточившись уже на хорошо знакомом нам наборе тем и образов – скалах, деревьях, цветах. В его манере тоже на первый взгляд не было ничего принципиально нового. Его творчество продолжало стилистическую линию, идущую, с одной стороны, от минских Чэнь Чуня и Сюй Вэя, а с другой – от «Янчжоуских чудаков», конкретно – Ли Шаня и Хуа Яня. Однако именно такая стилистическая двойственность позволила ему проявить творческую индивидуальность и создать собственную живописную манеру, в которой раскрепощенность и выразительность живописи «Чудаков» совместились с изысканной элегантностью творений минских мастеров. Кроме того, Чжао Чжицяню было присуще удивительное колористическое чутье, никогда не позволявшее ему переступить ту грань, за которой насыщенность цветовой гаммы переходила в пустую декоративность. Все отмеченные особенности творчества этого художника полностью проявляются в его свитке «Колоннообразные утесы» (69,1 x 35,5 см, бумага, краски, Шанхайский музей искусств).

Наравне с Чжао Чжицянем заслуживает внимания художник Сюйгу (1824–1896), хотя формально он не входил в «Шанхайскую группу». Это тоже последний в истории старого китайского изобразительного искусства самостоятельный живописец, воплощающий образ «экстравагантного гения». Некогда генерал правительственной армии, занимавший высокое положение при дворе, он встал на сторону Тайпинского восстания и затем, скрываясь от преследования центральных властей, постригся в буддийские монахи. Но жизнь в монастыре оказалось ему не по нутру и, не снимая с себя монашеского обета, под своим новым буддийским именем, он объявился в Шанхае, сразу же включившись, по слухам, в революционную деятельность. Мятежный дух Сюйгу не мог, естественно, не сказаться и на его творчестве. Но совсем не так, как можно было бы ожидать из аналогичных по сути прецедентов в истории европейского или отечественного искусства. Некогда сановный генерал, недавний отважный повстанец и новоявленный монах-революционер, он отнюдь не бросился создавать картины, критикующие ненавистный ему правящий режим или воспевающие праведный гнев народных масс, а с упоением выписывал композиции на темы «цветов и птиц», и особенно его привлекали образы золотых рыбок и ласточек. И все же эти, казалось бы, абсолютно камерные и мирные композиции были по-своему революционно-мятежными, ибо они обладали предельной, страстной и полной жизненной энергией раскрепощенностью. Несмотря на эскизность форм и лаконичность композиции, что в целом было исходно свойственно данному жанру в его «южном» стилистическом варианте, переданные им сценки производят впечатление живой природы, например — свиток «Глицинии и золотые рыбки» (117,4 x 49,3 см, бумага, краски, Гугун) (Рис. Б.2). Родоначальником семейства Жэней, как художественного клана, был Жэнь Сюн (1820–1856), а непосредственно в «Шанхайскую группу» вошли его младший брат — Жэнь Сюнь (1835-1893), и сыновья — Жэнь Юй (1820–1856) и Жэнь И (1840–1896), больше известный под своим вторым именем — Жэнь Бонянь. Все эти художники оставили заметный след в истории национального

изобразительного искусства, так как их творчество в той или иной степени способствовало формированию «новой» живописи. Жэнь Юй работал в пейзаже, анималистике, фигуративной живописи и в «цветах и птицах». Созданным им работам, независимо от жанровой принадлежности, присуще мастерское владение кистью, мягкость цветовой гаммы и, самое главное, реалистичность, что теперь воспринималось в качестве неподдельной новации. Пример – свиток «Вид Озера Пэнху в ясный день», 133,2 x 64,6 см, бумага, краски, Цзянсуский провинциальный музей). Творческое наследие Жэнь Бонянь, равно как и других представителей «новой» живописи, весьма объемно и достаточно хорошо известно отечественной зрительской аудитории, мы ограничимся лишь самой общей его характеристикой без ссылок на конкретные произведения. Подобно подавляющему большинству великих живописцев прежних эпох, Жэнь Бонянь прошел длительный, полный перипетий творческий путь. Он начинал с пейзажей в стиле сунских и юаньских мастеров, исполняя их в насыщенной цветовой гамме. Следующий этап его творчества ознаменовался обращением к живописи Ши-тао, от которой он заимствовал «бескостный» и монохромный методы письма, открыв их новые изобразительные возможности. От Ши-тао, подчиняясь объективной логике, он перешел к живописи «Янчжоуских чудаков», что способствовало усилению экспрессивности и индивидуального начала его творческой манеры. И наконец, заметное воздействие оказала на него европейская живопись, что, в частности, выразилось в использовании им идущих от нее композиционных схем и принципов компоновки изображений. Так рождалась та новая живописная традиция, которая позже получила терминологическое название «национальная живопись» (гохуа). Жэнь Бонянь является представителем так называемого второго поколения «новых» китайских художников, в котором, помимо него, есть немало имен тоже выдающихся мастеров, о некоторых из них мы поговорим чуть позже. Однако равными ему по масштабности художественного дарования и по силе влияния их творчества на национальное изобразительное искусство полагаются только два живописца – У Чанши (1844–1927) и Ци Байши (1863–

1957). У Чанши, подлинное имя У Цзюнь, происходил из южного (провинция Чжэцзян) семейства ремесленников, специализировавшегося на изготовлении бронзовых сосудов, печатей и деревянных резных досок для ксилографов и гравюр. Подобные профессиональные занятия требовали от их исполнителей владения искусством каллиграфии, живописи, поэзии, а также познаний в области национальной истории и литературы. Уровень образованности этого семейства был настолько высок, что, получив только домашнее воспитание, 20-летний У Чанши с первой же попытки успешно сдал государственный экзамен и получил приглашение на службу. Но статусу чиновника, ставшего уже притчей во языцех в широких слоях китайского населения, он предпочел труд вольного ремесленника, зарабатывая себе на жизнь выпуском поделочной продукции, а в свободное время продолжал самообразование. В 1873 г. У Чанши впервые приехал в Шанхай, где встретился с Жэнь Бонянем и вошел в состав «Шанхайской группы», хотя он по-настоящему еще не пробовал себя в живописном искусстве. Возможно, желание иметь гарантированное жалованье, чтобы всерьез заняться художественным творчеством, подтолкнуло его к переезду в г. Сучжоу, где он поступил на службу, заняв не очень популярный среди народа пост сборщика налогов. Вот тогда-то, т. е. в возрасте 45-50 лет, и началась его биография как живописца. А пик его творческой активности пришелся на конец XIX – начало XX в., когда он окончательно поселился в Шанхае. Из сказанного понятно, что У Чанши в отличие от Жэнь Боняня был художником-самоучкой, что лишь подчеркивает силу его природного живописного таланта. Он считается ведущим для всей китайской живописи названного периода каллиграфом и мастером «цветочного стиля». Набор тем и образов его произведений вновь традиционен: сосна, бамбук, лотос, цветущие сливовые и персиковые деревья, пионы, нарциссы, хризантемы и т. д. А истоки его творческой манеры со всей очевидностью восходят к живописи Ши-тао, Чжу Да, «Янчжоуских чудаков» (Ли Шань) и Чжао Чжицяня. Однако и он, творчески развивая стилистику своих предшественников, вышел за рамки принятой традиционности и создал

уникальную во всех отношениях манеру изображения цветов. Virtuозно владея техникой письма, он творил легко и непринужденно – казалось, как вспоминают очевидцы, что его кисть прикасалась к бумаге, словно неожиданно упавшая капля дождя, и создавал всю живописную сцену «на одном дыхании». Исполненные в ярких и свежих тонах, отличающиеся абсолютной естественностью композиционного построения, его картины обладают невиданной ранее и непревзойденной в дальнейшем живостью и убедительностью. В начале XX в. У Чанши стал признанным лидером шанхайских творческих кругов, а когда его ученики начали сами преподавать в Шанхайской Школе искусств, его авторитет распространился на живописную жизнь всей страны. Ци Байши – псевдоним (по названию его родной деревни, в Хунани) художника Ци Вэйцина. Отпрыск крестьянской семьи, прошедший обучение резьбе по дереву у местного ремесленника и затем сам ставший профессиональным резчиком, Ци Байши был поистине художник-самородок. К тому же он до 50 лет не покидал своей деревни. Покинуть родные места и переехать в Пекин его заставило вовсе не желание познакомиться со столичной жизнью или заявить о себе, а боязнь бандитов, бесчинствовавших в Хунани. Попав в столичные творческие круги, он быстро получил признание и уже в ранге популярного живописца познакомился с шанхайскими художниками, в первую очередь с У Чанши, творчество которого произвело на него неизгладимое впечатление. Он и вправду немало перенял от него. Но следует помнить, что и в период своей сельской жизни Ци Байши чисто интуитивно и благодаря врожденному дару освоил в принципе такую же спонтанно-вдохновенную и предельно жизненную творческую манеру. Параллельно живописи гохуа, представленной творчеством Жэнь Боняня, У Чанши и Ци Байши, развивалось, тоже в рамках «новой» живописи, и другое художественное направление, в опыты которого входило соединение национальных и чужеземных, в первую очередь западноевропейских живописных традиций. Лидерами этого направления были Гао Лунь (1879–1951), Чэнь Хэнкэ (1876–1922) и Сюй Бэйхун (1895–1953) [12].

Опробованный в китайской живописи уже в 1930–1940-х годах путь европейского реализма продолжился в искусстве КНР, которое унаследовало адаптированные ранее западные методы работы «с природы», как оказалось, непригодные для прямого использования в го-хуа, что обусловило необходимость поиска компромиссных решений. Художественные находки мастеров го-хуа середины XX в. связаны с «открытием» новых жанров – натюрморта и изображения обнаженной натуры (жанр ню). Но если позирующие натурщики Ли Ху (1919–1975), выполненные в карандашной графике и го-хуа, решены в реалистических канонах европейского академизма, то «Обнаженная» Линь Фэн-мяня (бумага, тушь, краски, 32,5 x 32 см, 1955, частная коллекция) (Рис. Б.3) по технике и настроению напоминает контурную графику «законодателей» Парижской школы (Ecole de Paris) – Анри Матисса (1869–1954) и Пабло Пикассо (1881–1973) и линейные наброски их современника, французского поэта, художника и сценариста Жана Кокто (1889–1963). Изображенная лаконичной контурной линией женская фигура обладает какой-то подкожной сексуальностью, хотя сам контур кажется лишь условной границей, не позволяющей телу модели раствориться в пространстве. Национальная живопись этого периода содержит примеры деликатной адаптации к феномену го-хуа приемов западного искусства – светотеневой моделировки; пространственных построений на основе наложения плоских планов, подобно меткам на карте, обозначающих «глубину»; использования низкой линии горизонта и очень осторожной передачи среды вокруг главных объектов картины. Наиболее творческие решения принадлежат нескольким мастерам. Среди них – классик го-хуа Ци Бай-ши, автор элегантного ноктюрна с горящей свечой (вертикальный свиток, 37 x 97 см, бумага, тушь, краски, 1950, Национальная галерея, Прага), включающего изображение вазы с цветком и винной чашки – элементов набора байгу («сто древних предметов»), популярного мотива китайского искусства периода Цин, предваряющего жанр натюрморта. Определенную роль в процессе адаптации западных влияний на этом этапе сыграли Сюй Бэй-хун, распространявший в Китае европейский опыт

преподавания анатомии и рисунка, и Линь Фэн-мянь, получивший образование во Франции и в Германии. Линь Фэн-мянь, как и другие его современники, например, Ли Ху, проявил интерес к театральным сюжетам, практикуя нарочитую декоративность изображений, избирательное использование цвета в сочетании с черной тушью. Однако именно у Линь Фэн-мяня тема актеров китайской оперы и экспрессивный способ ее воплощения были непосредственно вдохновлены европейскими впечатлениями: достаточно вспомнить, например, работы Василия Кандинского (1866–1944) и немецких художников группы «Фаланга» («Phalanx», 1901–1904), созданные для самого «авангардного» в Мюнхене театрально-художественного союза при кабаре «Elf Scharfrichter» («11 палачей»), или русских художников «серебряного века» – организаторов театральных сезонов в Париже (1909–1911). История го-хуа конца 1940-х — начала 1980-х годов иллюстрирует важнейшие изменения политического курса страны. В этой связи примечательно, что в современном Китае молодые люди (до 30 лет) часто больше интересуются китайским постмодернизмом, чем современной национальной живописью, к которой относятся индифферентно и даже снисходительно. Возможно, не последнюю роль в этом сыграла практика политических манипуляций в истории живописи го-хуа на протяжении XX в. В начале 1950-х годов созданы известные сегодня шедевры го-хуа; тогда же при попытках ее модернизации появилось немало сомнительных вещей в жанрах жэнь-у и шань-шуй. В отличие от жанра хуа-няо, не претерпевшего изменений, пейзаж изобилует приметами эпохи индустриализации: изображениями шоссе, плотин, линий электропередач (лучшие работы в этом жанре принадлежат кисти Фу Бао-ши). В 1953 г. состоялась первая Всекитайская выставка го-хуа, организованная Союзом китайских художников при поддержке Министерства культуры КНР, а в 1955 г. – вторая такая экспозиция и первая Всекитайская выставка изобразительного искусства, в 1956 г. последовал ряд провинциальных выставок и большая выставка го-хуа в Пекине. Аполитичность представленных работ убедила руководство страны в необходимости воплощения в искусстве

общественно значимых тем и соответствующего воспитания художников. Поскольку живопись го-хуа в то время не могла своими силами решить поставленную перед ней задачу создания монументального искусства, ей предлагалось обратиться к советскому опыту. Особенно мощную поддержку руководства страны живопись го-хуа получила в 1957 г.: были организованы два специальных института в Пекине и Шанхае и отдельный факультет го-хуа в столичной академии, где до этого функционировал общий факультет живописи цветной тушью, поскольку западные и национальные методы еще не противопоставлялись. Вскоре в результате произошедшей поляризации в искусстве пострадали мастера масляной живописи и некоторые проявившие интерес к художественным достижениям Запада представители го-хуа – Гу Юань (1919–1996) и У Цзо-жэнь (1908–1997), «по призыву партии» отправившиеся «в горы и деревню» «изучать жизнь». Параллельно предпринимались попытки «скрещивания» го-хуа с искусством народного лубка. Процесс возвышения лубка (в шанхайском варианте сохранившего некоторые элементы европейского искусства, например, торговой рекламы нач. XX в.) совпал по времени с политикой «большого скачка» конца 1950-х годов. С лубком визуально сближались живописные и графические произведения, создаваемые по убийственному для искусства принципу: «больше, быстрее, лучше, экономичнее». В соответствии с этим принципом профессиональных художников «призвали» учиться у дилетантов – «рабочих и крестьян», а позднее (1964) – у самодеятельных художников армии. В 1959 г. мастера го-хуа были привлечены к решению монументальной задачи оформления общественных зданий в Пекине к 10-й годовщине образования КНР. Так, для Дворца собрания народных представителей в столице совместными усилиями Фу Бао-ши и Гуань Шань-юэ (1912–2000) был создан грандиозный пейзаж, в определенном смысле ставший точкой отсчета в развитии китайского монументального искусства XX в. В течение трех последних десятилетий в китайском искусстве сформировалось новое направление сяньдай-чжуи (модернизм), аналогичное современному

западному modern art не только в сюжетном и технологическом, но и в структурном отношении: с уже «устоявшейся» областью современного национального искусства сосуществует и более активная, быстро обновляющаяся часть, на Западе называемая contemporary art – актуальное искусство, т.е. творящееся в текущий момент времени. Прологом к китайскому модернизму явился период между 1978–1984 гг., начавшийся вскоре после смерти Мао Цзэ-дуна (1976), когда не оправившееся от давления режима и находящееся в шоковом состоянии китайское искусство предприняло усилия к выздоровлению. Важным событием художественной жизни стала выставка «Звезды» («Синсин хуа чжань»), проходившая в 1979 г. (повторно в 1980) в Пекине, первоначально в парке рядом с Китайской галерей изобразительного искусства. Выставка обнаружила основные тенденции периода — пробуждение внимания к современному западному искусству на фоне критического отношения к китайской действительности и традиционному наследию в целом, а также обращение к проблемам общественной жизни, что стало вероятной причиной конфликта с властями, быстро закрывшими выставку. Направления, порожденные китайской живописью этого времени – «живопись деревенского реализма» (сянту сети хуйхуа) и «живопись шрамов» (шанхэнь хуйхуа), или «искусство шрамов» (шанхэнь мэйшу) – отразили стремление к гуманизации общества и заживлению нанесенных ему ран. Произведения в технике масляной живописи таких мастеров «деревенского реализма», как Ло Чжун-ли (род. 1948, «Отец», 1980, холст, масло, 222 x 155 см) и Чжань Цзянь-цзюнь (род. 1931, «Почтенный Ма», «Свежий ветер», оба полотна 1984, холст, масло), показывают отрадное стремление решить образную задачу средствами искусства. На смену колориту эпохи «культурной революции», «гвоздем» которого был кумачово-красный цвет, пришли живительные краски неба и земли; выражения лиц крестьян стали более человечными, при этом персонажи изображены крупным планом, ранее зарезервированным за политиками и героями революции. К наиболее интересным художникам, продолжающих тему «шрамов» в 1990-х годах, относится Чжан Сяо-

ган (род. 1958), автор серий картин «Фотографии» (1994–2000). Он использует в масляной живописи художественные эффекты старых фотографий, обладающих и этической значимостью. В одной из работ серии «Фотографии большой семьи» (картина № 1, 2001, холст, масло, 200 х 250 см) (Рис. Б.4), выступающие монохромным фоном на холсте «фотографии» родителей, сгинувших в водовороте «культурной революции», кажутся тенями, но более живыми, чем их реальный потомок – беспомощный младенец, похожий на раскрашенную куклу. В 2007 г. работы этого мастера были представлены на выставке китайского авангарда в Москве. Эти и другие наиболее удачные живописные произведения показывают, что уже на раннем этапе выздоровления современному китайскому искусству оказалось присуще стремление к решению абстрактных художественных задач, ярко проявившееся в творчестве такого романтического мастера старшего поколения, как У Гуань-чжун (род. 1919), продуктивно творившего в технике масляной живописи, графики и акварели до конца 1990-х годов. Синтезируемый в его работах опыт китайской традиции и западной живописи содержателен и эстетичен, напоминая достижения 1940–1950-х, принадлежащие американским абстрактным экспрессионистам – «романтикам авангарда». Это направление, характеризующееся особой «взвинченностью» используемых средств, деформирующих изображаемую реальность, и страстностью самовыражения авторов, оказало серьезное влияние на западное искусство XX в. в целом [7].

Живопись также подверглась западному влиянию. Появились новые направления для китайской культуры. Расширилось их мировоззрение. Как и в других областях культурной жизни китайцев, живопись проникала в различные политические сферы. Рисовались различные пропагандистские плакаты (во времена Мао Цзэдуна). Главным направлением в живописи можно назвать появление реализма в китайском творчестве. Кроме того, появились, так называемые направления современного искусства, дающие безграничную возможность фантазии и выражению мыслей.

2.5 Скульптура

Появление новой для китайского искусства станковой скульптуры в конце XIX – начале XX в. связано с пробуждением интереса к мировой культуре. Многие художники отправляются во Францию, Японию и Америку, где наряду с масляной живописью занимаются станковой скульптурой европейской традиции. При преобладающем академическом реализме основное место занимает портрет. Постепенно станковую скульптуру начинают изучать в художественных институтах (Шанхай, Гуанчжоу, Ханчжоу). В 1931 г. в Шанхае прошла первая Всекитайская выставка скульпторов-станковистов, в 1937 г. – вторая. После 1949 г. появляется монументальная пластика, на смену европейской школе приходит советская. Лучшие произведения того периода отмечены традиционными для китайского искусства чертами, одни - подчеркнутой экспрессивностью, другие (в основном женские образы) - поэзией намека, недоговоренности. К середине 60-х годов возникает тенденция к натурализму. После «культурной революции» появляются различные художественные направления, включая авангард. Особое место заняла связанная с оживлением градостроительства монументальная скульптура. В Пекине и Шанхае, а также в провинциальных учебных заведениях открылись факультеты скульптуры. Развитие реалистической школы идет по линии усиления внутренней связи с национальным пластическим идеалом. Стремление выйти за рамки академизма, найти новые выразительные средства, использовать органичный для китайской традиции язык, на грани между сходством и несходством», между абстракцией и фигуративностью характерно для целого ряда молодых скульпторов (Сунь Шао-цунь, Цао Хэн, На Шэн-хуа). Интересные попытки выразить сложные образы и философские построения языком абстрактно-концептуальной скульптуры демонстрируют работы женщины-скульптора Линь Чунь. Поиски расширения

палитры выразительных средств характерны для пластики, тяготеющей к декоративно-прикладному искусству [7].

2.6 Архитектура

Сочетание традиционного и новационного в культовой архитектуре Китая в начале XXI века приобретает особую окраску. Страна с глубокой культурной традицией создает новую архитектуру, в которой зримо запечатлеются черты современной культуры Запада [1]. В XXI веке современная китайская архитектура не развивается изнутри, а наоборот, стимулируется влиянием западных традиций [23]. Понимание сути основных положений культурной традиции Китая в сфере архитектуры и искусства и их взаимосвязи с окружающим пространством приводит к необходимости серьезных комплексных размышлений, к поиску способов и методов поддержки и развития этих традиций на основе уже новой архитектурно-художественной ситуации, складывающейся в XXI в. Современный китайский ученый Чун Яту отмечает: в последние 200 лет, после того как дверь в Китай была открыта великими державами, традиционная архитектура Китая, как и его экономика, культура и общество, подверглись влиянию Запада. Начиная с этого момента, китайская архитектура постепенно была вовлечена в спор о преимуществах двух архитектурных систем. С одной стороны, это стремление следовать традиционной архитектурной культуре, а, с другой стороны, – распространение западных архитектурных идей. Их взаимное столкновение и слияние образуют главную нить истории архитектуры Китая Нового времени, одновременно с этим зарождается и первообраз современной китайской архитектуры. После падения последней феодальной династии Китая – династии Цин (1616–1911 гг.) в 1911 г. – в Китае прекратили строить традиционные здания, такие как дворцы, храмы, классические парки, в то же время эти традиционные сооружения постепенно потеряли свой смысл в качестве символов власти и социального статуса. Кроме того, под влиянием нового образа жизни и

производства эстетические предпочтения и вкусы китайцев сильно изменились. Это ускорило завершение ситуации монопольного господства традиционной архитектуры, и китайская архитектура столкнулась с необходимостью сосуществования двух стилей – китайского и европейского [19]. Во второй половине XIX в. в архитектуре Китая продолжали господствовать строительные правила и приемы, установленные много веков назад. В ней наиболее полно отразился всеобщий застой. Древние сооружения, памятники китайской архитектуры пришли в упадок. Новое строительство традиционных типов зданий в это время велось в крайне незначительных объемах. В основном внимание обращали на реставрацию и поддержание в порядке наиболее значимых императорских дворцов и храмов. К числу немногочисленных традиционных храмовых комплексов, сооруженных во второй половине XIX в., относится конфуцианский храм Чаотяньгун в Нанкине. Он был воздвигнут на месте более древнего монастыря (история которого восходит к периоду Сун; 420–479), совершенно разрушенного во время тайпинского восстания [3]. С конца XIX века идеи и принципы китайской ландшафтной архитектуры все в большей и большей степени узнаются и практикуются по всему миру. В то же самое время, влияние западной ландшафтной архитектуры в Китае возрастает с ускоренными темпами [11]. В начале XX века архитектурная деятельность в Китае развивается медленно, европейский стиль становится популярным [18]. Знакомство китайских строителей с достижениями мировой архитектуры, с новыми конструктивными решениями, материалами, строительной технологией отразилось на развитии архитектуры уже позднее, в первой половине XX в. Необходимо было по-новому осмыслить наследие национальной архитектуры, освоить достижения мировой архитектуры, определить пути дальнейшего развития китайской архитектуры [3]. Но, несмотря на преимущества западных архитектурных технологий Нового времени, китайские архитекторы все же не могут уйти от традиции, закрепившейся в китайской цивилизации за продолжительное время. Они выдвинули тезис о «заимствовании западным зодчеством преимуществ национальной архитектуры и

использовании западных архитектурных идей в китайском строительном искусстве», чтобы в процессе заимствования и модернизации западные строительные технологии органично вписались в традиционную китайскую архитектуру [19]. В 1966–1976 гг. в Китае произошла «культурная революция», во время которой была разрушена большая часть храмов и монастырей, представляющих историко-культурное наследие Китая. Для китайских архитекторов конец «культурно революции» означал не только политическую либерализацию, но и возвращение возможности использовать свои профессиональные навыки вне категоричного диктата партийных функционеров. В этот период был выдвинут лозунг «процветания архитектурного творчества» и заявлено о необходимости модернизации китайской архитектуры и ее присоединения к международному современному движению. Выражались мнения о необходимости отказаться от традиционных форм. Архитекторы стремились соединить современные стандарты и технику реализации с уважением к традиции [10]. В 1976 году в Китае завершилось десятилетие «культурной революции» и начался новый период в жизни страны. Изменилась китайская архитектура: если раньше зодчие подчинялись государственной политике, то сегодня роль самостоятельных профессиональных решений значительно возросла. Исчезла «замкнутость» китайской архитектурной культуры. Она оказалась открытой мировой архитектурной моде. Появились новые технологии, ориентированные на Запад. В Китае одновременно с архитектурой космополитической продолжали возводиться культовые и дворцовые сооружения традиционного плана, многие из которых отличались все более растущей вычурностью, экзотичностью и дробностью красок и декора показывали вырождение средневекового стиля [4]. В 20-х годах в Харбине сооружаются два храма, представляющие собой редкий для этого периода пример возведения зданий традиционной архитектуры. Один из них – храм Цзилэсы (храм «Высшего блаженства») (Рисунок В.1) – построен в 1923–1924 гг. Он имеет планировку, близкую к планировке древних буддийских монастырей. В первом дворе симметрично по отношению к оси расположены

башня Барабана и башня Колокола – восьмиугольные в плане беседки, поднятые на двухэтажных кирпичных основаниях с арочными проемами. Три храмовых павильона лежат на центральной оси монастыря, деля внутреннее пространство на ряд дворов. В трактовке деталей чувствуется влияние современности, заметны отступления от классических образцов [5]. В 1925–1929 гг. было завершено строительство последнего в истории китайской национальной архитектуры большого храмового комплекса – храма Конфуция (Рис. В.2), близкого по планировке к храму Конфуция в Пекине. Его территория разделена внутренними стенами на три двора. Главный храмовый павильон «Дачэндянь» находится во втором дворе, возвышается на высокой платформе. Павильон с красными бетонными колоннами и двухъярусной кровлей с желтой черепицей украшен резьбой и росписями. Пропорции его несколько утрированы: из-за излишней высоты колонн и нижнего яруса кровли здание кажется громоздким. В деталях также имеют место отступления от канонических образцов. В новых условиях храмовая архитектура становится анахронизмом. Архитектурная деятельность в первой половине XX в. была ограничена в Китае социальными условиями, и не получила широкого развития [5]. Следует отметить, что по причине войн и других факторов многочисленные архитектурные памятники в Китае были уничтожены. По мере осуществления политики реформы и открытости Китай привлекает к себе всё больше и больше иностранных туристов. Однако в некоторых туристических местах прибыльных коммерческих зданий больше, чем памятников старины, что говорит о непонимании особого значения и культурной ценности исторических зданий. Как считает современный архитектор Китая, Линьфэй Хань, в современное время нужны жизнеспособные здания, имеющие гармоничные отношения с историей и содержащие «дух нового времени». Однако в Китае по проектам некоторых иностранных архитекторов строится много странных и не гармонирующих с окружающей средой зданий. В эпоху экономической глобализации интеграция разных культур и их взаимодействие являются неизбежной тенденцией.

2.7 Европейские праздники в Китае

Все праздники, которые отмечают в Китае, можно условно разделить на три группы. К первой группе относятся традиционные праздники, история которых иногда насчитывает не одну тысячу лет. Во вторую группу входят государственные праздники, появившиеся в XX в. и во многом связанные с деятельностью Коммунистической партии Китая. К третьим следует отнести праздники, которые являются прямым следствием процессов глобализации и культурных контактов Китая со странами Запада.

Миссионеры приезжали в Китай и в XIX, и в XX вв. По оценкам китайских ученых, они занимались распространением множества религий, принося с собой многие образцы западной культуры. Китайский ученый Чжао Хуэйфэн (赵慧峰) утверждает, что можно указать точные временные границы приезда этих миссионеров: между 1840 и 1950 гг. В течение этого периода миссионеров можно было встретить в Китае почти повсюду [24]. С миссионерами связано и появление в китайской повседневной жизни новых религиозных убеждений и западных праздников. Китайский ученый Чень Мэнюнь (陈梦云) считает, что сначала в Китай пришло христианство, которое принесли именно миссионеры, в свою очередь христианство обусловило появление в Китае западных праздников, связанных с религией. Однако следует отметить, что в те времена в Китае было не так много людей, которые отмечали эти праздники. Основными их участниками были китайские христиане [25]. Вместе с тем условия для проникновения западных праздников в ткань китайской традиционной культуры были созданы.

1911 год стал очень важным для истории Китая: в этот год произошла Синьхайская революция (辛亥革命), в результате которой была свергнута династия Цин. Главным лидером революции стал Сунь Чжуншань (Сунь Ятсен), который также являлся христианином, приняв крещение в 1884 г.. Синьхайская

революция победила традиционное феодальное общество. В этот период в Китае стали появляться новые идеи и началась пропаганда западных праздников. Именно тогда китайское правительство отменило традиционный китайский лунный календарь и ввело в обращение григорианский календарь [26].

Лунный календарь – это традиционная китайская календарная система. Согласно местоположению Солнца и Луны, он делится на 24 солнечных периода, соотнесенных с определенными лунными месяцами, чтобы установить соответствие лунного и солнечного календарей. Традиционная китайская календарная система также отражает изменение климата (похолодание – потепление). Эта система тесно связана с сельскохозяйственным производством и деятельностью китайцев. Все китайские традиционные праздники рассчитаны только по лунному календарю.

При переходе на григорианский календарь люди начали постепенно игнорировать традиционные праздники лунного календаря. Возникла серьезная проблема в традиционной праздничной культуре китайцев. Об этой проблеме Чжао Фэнлин (赵凤玲) писал, что в этот период в Китае стали популярны такие западные праздники, как, например, Рождество, День святого Валентина, День всех святых и т. д. Эти западные праздники часто отмечались китайцами в ресторанах западного стиля в день праздника или в обычный день. Постепенно эти праздники стали популярными, особенно в некоторых крупных городах [27].

После начала в Китае политики реформ и открытости в 1978 г. активизировались политические, экономические и культурные контакты Китая с зарубежными странами. Как следствие, это существенно повлияло на китайскую культуру, в частности на праздничную культуру. Многие западные праздники вошли в ткань китайской культуры. Особенно заметно это стало среди молодых людей. Например, молодежь отмечает Рождество, День святого Валентина, День всех святых, День дурака, День матери и т. д. При этом Рождество стало самым известным западным праздником в Китае.

Как известно, Рождество – это важный религиозный праздник, распространенный на Западе. В западных странах он имеет такое же значение, как Новый год по лунному календарю (Чуньцзе) в Китае. Цзя Хуэйминь (贾慧敏) описала в своей работе, как Рождество обычно отмечается на Западе (в Германии) и в России, обратила внимание на различия в праздновании. Например, в Германии этот праздник приходится на ночь с 24 на 25 декабря, а для православных христиан России Рождество наступает 7 января. Исследовательница отметила, что китайские христиане соблюдают Рождество так же, как в большинстве европейских стран. Другой аспект заключается в том, что большинство молодых людей современного Китая интересуются западной культурой, и хотя они не являются христианами, но также отмечают Рождество [22].

Цзя Хуэйминь пишет, что китайские молодые люди «празднуют Рождество со своими друзьями, со своей девушкой или парнем. И у них дома нет елки, они не украшают свой дом накануне Рождества. Китайцы в этот день ходят с друзьями в кино, в калаокэй (клуб, где собравшиеся могут петь любые песни) или занимаются шопингом. Многие молодые китайцы считают, что это романтический день. И для китайцев Рождество – это просто один из западных романтических праздников, без какого бы то ни было намека на религию...» [22].

Необходимо отметить еще несколько отличительных черт празднования Рождества в Китае. Общеизвестно, что в Китае Рождество отмечается, как и на Западе, с 24 на 25 декабря. Улицы красиво украшаются, ставится рождественская елка, которую украшают различными игрушками, имеющими китайскую специфику. Например, для изготовления елочных украшений специально используется китайское узелковое плетение (中国结). В рождественские дни наблюдается еще один интересный феномен. Саксофон воспринимается как символ Рождества в Китае, именно этот инструмент сопровождает главного героя Рождества – Санта-Клауса. Например, на открытках, в рождественских рекламах мы можем увидеть саксофон в руках Санта-Клауса. Даже некоторые игрушки

Санта-Клауса держат в руках саксофон, под музыку которого китайцы танцуют твист. Об этом феномене написала китайская исследовательница Чжан Хуэй (张慧) в своей статье «Иностранцы не могут понять китайское Рождество». Чжан Хуэй попыталась объяснить причину этого явления. Она полагает, что саксофон является классическим западным музыкальным инструментом, сам Санта-Клаус тоже пришел из Европы, таким образом, в менталитете китайцев в облике главного героя рождественского праздника обязательно должны присутствовать такие элементы западной культуры, как саксофон, музыка и танцы. Поэтому в Китае Санта-Клаус играет на саксофоне и танцует твист [28].

Отметим еще один интересный обычай, связанный в Китае с Рождеством. Многие китайские молодые люди дарят друг другу яблоки перед Рождеством. Этому ритуалу придается большое значение. Ночь перед Рождеством называется «канун Рождества», на китайском – Пин Ань Е (平安夜). Высказывание Пин Ань (平安) является символом безопасности в китайском языке, а яблоко в китайском языке называется Пин Го (苹果), поэтому в этот праздник оно будет называться Пин Ань Го (平安果). Так, выражения Пин Ань Го (平安果) и Пин Ань Е (平安夜) оказались связаны фонетической особенностью, поэтому в этот день молодые китайцы обычно дарят яблоки друг другу. Этот ритуал символизирует благословение друзьям, именно яблоко считается лучшим рождественским подарком. Следует подчеркнуть, что это не обычные яблоки. Китайцы заворачивают их в красочную бумагу. Многие китайцы считают, что самое красиво упакованное яблоко даритель вручает самому значимому для себя человеку. Например, молодые люди, находящиеся в отношениях, дарят друг другу очень большое украшенное яблоко, величиной с арбуз.

С Рождеством связан и другой необыкновенный ритуал, когда до наступления Рождества люди начинают собирать монеты у своих друзей. Монет должно быть 24. Собрав монеты, можно их потратить, но на них обязательно нужно купить яблоко на Рождество. Этот современный обычай выполняется по определенным

правилам. Во-первых, номинальная стоимость этих монет должна составлять один цзяо. Во-вторых, эти монеты нужно собирать у разных людей, имеющих разные фамилии. В-третьих, нельзя собирать монеты у людей, которые имеют фамилии Ван (王), Ли (李), Чжан (张), У (吴) и Ши (施), так как произношение этих фамилий имеет негативное значение. По произношению эти фамилии звучат как слова «гибнуть» (亡), «разлука» (离), «грязь» (脏), «нет» (无) и «смерть» (死) (заметим, что везде стоят иероглифы, отличающиеся от иероглифов, обозначающих указанные фамилии). В-четвертых, на эти монеты надо купить только одно яблоко, если монеты остаются, то их нельзя забирать назад, надо все отдать продавцу. Суть этого обычая состоит в том, что если съесть такое яблоко во время Рождества, то в следующем году все сложится благополучно.

Наряду с Рождеством в Китае распространен еще один популярный западный праздник – День святого Валентина. Обычно в Китае этот праздник отмечают только люди, любящие друг друга. Китайский исследователь Чжан Бо (张勃) в своей работе отметил отличия этого праздника в Китае и Европе, подчеркнув, что «во многих западных странах 14 февраля многие люди выражают свою любовь не только к тем, кого любят, но значительно шире – к семье, друзьям, родственникам и самым близким» [29]. Таким образом, в Китае День святого Валентина – это просто праздник любви. В этот день везде можно увидеть цветы и шоколад.

Опишем более подробно детали празднования этого дня в Китае. Обязательным подарком в День святого Валентина являются розы для любимого человека. Как известно, в Китае четное и нечетное количество цветов обычно имеет определенное значение. Так, например, на похороны приносят нечетное количество цветов, а на свадьбу – четное. В День святого Валентина четность и нечетность количества цветов уже не играет особой роли, главное – в произношении их количества на китайском языке. Приведем несколько типичных примеров. Например, одна роза символизирует «ты мой единственный», потому что по китайскому произношению слово «один» означает «единственный». Две

розы – «только я и ты», так как в Китае хорошим числом всегда считается пара. Четыре розы означают «моя любовь к тебе будет до смерти», так как слово «четыре» по-китайски имеет значение «смерть». Часто дарят десять или одиннадцать роз. Слово «десять» имеет значение «абсолютное совершенство и безупречность», а «одиннадцать» – «всю жизнь». Не менее важное значение имеют числа девяносто девять и сто. Девяносто девять роз является символом «долгий, как небо, и постоянный, как земля», а сто роз означает «стоцентная любовь» (полная любовь, без остатка). Кроме роз, важную роль в День святого Валентина играет и шоколад. Эта традиция в какой-то степени напоминает о западной культуре. Шоколад также является символом сладости и счастья в Китае, как и на Западе. И хотя в настоящее время существует множество вкусов шоколада, особенно популярен шоколад с фундуком и косточкой плода, потому что слово «фундук» – «Чжэньцзы» (榛子) – по произношению имеет значение «лояльность». Слова «косточки плода» переводятся на китайский как «Гожэнь» (果仁儿), обозначая по произношению «милость». По этим причинам китайцы больше всего любят выбирать шоколад этих двух видов. Многие современные китайцы отмечают День святого Валентина, даря друг другу розы и шоколад, ходят в ресторан, кинотеатр, бар, караоке, торговые центры и т. д.

Таким образом, можно констатировать, что в Китае появился новый образ западных праздников. Они не связаны с религией, как в Европе, их функция – развлекательная. В Китае эти праздники имеют культурный смысл, обычаи и многие отличительные черты, связанные с китайскими традициями и китайской национальной культурой. Однако некоторые жители западных стран не понимают, почему китайцы празднуют западные праздники, не соблюдая западные обычаи.

В настоящее время многие китайские исследователи единодушны в признании влияния западных праздников на китайскую традиционную праздничную культуру, особенно среди молодежи. Их беспокоит, что китайская молодежь постепенно забывает китайские традиционные праздники. Например, молодые китайцы больше ценят западный День святого Валентина и уделяют мало

внимания традиционному китайскому празднику Цисии. Китайские исследователи сосредоточили свое внимание на причинах, по которым западные праздники в Китае стали более популярны, чем традиционные китайские праздники, особенно среди студентов.

Китайские исследователи проанализировали причины того, почему западные праздники стали популярными в Китае:

– Политическая. Китай и западные страны всегда имели культурные контакты. Западная культура известна современным китайцам. Вместе с тем активные культурные контакты между китайцами и представителями Запада наблюдаются примерно последние 30 лет, поэтому многие западные праздники сегодня особенно интересны для китайцев.

– Экономическая. Из-за быстрого экономического развития современного Китая уровень жизни китайских людей повышается, китайцы начинают заниматься своей духовной (культурной) жизнью, стремятся расслабиться и отдохнуть с друзьями во время праздника, а западные праздники ориентированы на развлечения и удовлетворение духовных (культурных) потребностей людей.

– Коммерческая. Западные праздники очень популярны в Китае и имеют коммерческое значение [30]. В Китае каждый год во время западных праздников в торговых центрах размещается много рекламы. В торговых центрах продаются продукты и предоставляются услуги, связанные с западными праздниками. Для получения прибыли бизнесмены больше занимаются пропагандой западных праздников.

– Образовательная. Английский язык ценится в системе образования Китая, и многие молодые люди в Китае интересуются западной культурой. Кроме того, в системе образования Китая меньше внимания уделяется традиционным китайским праздникам.

– Влияние средств массовой информации. Когда начинаются западные праздники, об этом сообщается во многих китайских новостях. СМИ, газеты и журналы публикуют информацию о западных праздниках. В последние годы в

Китае особенно много популярных западных телесериалов и кинофильмов, которые также стимулируют интерес китайцев к западным праздникам.

– Влияние моды. Многие молодые люди считают, что западные праздники модные и интересные. Празднование западных праздников – это символ моды. Это также одна из главных причин того, почему западные праздники популярны среди молодежи [31].

– Преимущества западных праздников. Естественно, что популярные западные праздники в Китае имеют свои положительные стороны [32]. История праздников помогает обнаружить и проанализировать основные различия между традиционными китайскими праздниками и западными праздниками. Как известно, западные праздники самым тесным образом связаны с религией, а китайские традиционные праздники – это жертвенные действия, т. е. они являются ритуалом поклонения предкам [33]. В Древнем Китае из-за плохой среды обитания китайцы часто совершали жертвоприношения, чтобы улучшить свою жизнь. В связи с этим были созданы праздники, чтобы молиться о счастье и богатстве. Поэтому китайцы празднуют традиционные праздники всей семьей, а еда есть неотъемлемая часть праздника. Однако западные праздники совершенно другие. Обычно, как это уже указывалось, они связаны с религией: западные люди вспоминают Бога и молятся о божьем благословении. И хотя обычаи западных праздников тоже связаны с едой, кроме этого, в этих праздниках еще много разнообразных развлекательных мероприятий, благодаря которым люди желают друг другу счастья и здоровья.

Как видим, западные праздники в Китае отличаются от западных праздников на Западе. Эти праздники, войдя в китайскую культуру, стали сочетать культурные и жизненные потребности китайского народа, в результате у западных праздников в Китае появились свои особенности. В эти праздники вошло много китайских обычаев и идей, вместе с тем из них абсолютно исчез первоначальный религиозный смысл. Во время этих праздников часто слышатся

китайские гомофонические звуки, которые создали китайцы, этот обычай есть только в Китае.

Заметим, что многие китайские ученые считают, что западные праздники, популярные в Китае, влияют на китайские традиционные праздники, многие молодые люди знают только западные праздники и постепенно забывают китайские традиционные праздники. Мы согласны с этим отчасти. Западные праздники не меняют культурного смысла традиционных праздников Китая, которые также являются частью китайской культуры. В контексте глобализации национальные культуры каждой страны мира начинают взаимодействовать и оказывать влияние друг на друга. Так, в некоторых китайских традиционных праздниках появились черты западных праздников. Современные китайские молодые люди празднуют китайские традиционные праздники так же, как и западные: ходят с друзьями в рестораны, караоке, путешествуют и т. д. Китайцев привлекает не сам западный праздник, его происхождение, обычаи или ритуалы, а его символический образ, который позволяет расслабиться, но расслабиться по-китайски, по китайским обычаям. Мы считаем, что западные праздники обогащают повседневную жизнь китайцев, постепенно становясь китайскими праздниками [21].

Середина XX в. явилась переломной для китайской культуры: в результате общей социально-политической и идеологической переориентации в КНР предшествующее гуманистическое движение к общечеловеческим ценностям затормозилось. В искусстве, подвергшемся особенно активному, иногда губительному воздействию политики (что, впрочем, случалось и раньше, особенно в периоды иноземных завоеваний и экстремального правления), попеременно преобладали стремления то к западному опыту, то к национальному наследию. В 1940–1950-е годы наряду с эклектичным подражанием различным европейским историческим стилям и конструктивизму делались попытки создать архитектуру на основе национальной традиции («китайский ренессанс»). Параллельно с развитием масляной живописи и западной техники гравюры

процветала порожденная классическим искусством национальная живопись го-хуа. В начале 1950-х годов стала формироваться сеть государственных театров и театральных учебных заведений. В результате сотрудничества с СССР повысилась профессиональная квалификация исполнителей западной музыки и артистов балета, сформировалась консерваторская система преподавания с такими новыми для страны дисциплинами, как музыковедение, дирижирование, основы музыки, камерная музыка, опера, балетная хореография. Возникшая в Китае на рубеже XIX–XX вв. кинематография была поначалу воспринята как чужеродное явление, а затем как западное подражание его древним изобретениям. Так или иначе, она сразу же впитала в себя условность китайского классического театра, пойдя путем, принципиально отличным от изначально «беллетризованного» евро-американского кино, построенного на литературных сюжетах и диалогах и психологических достижениях романов XIX–XX вв. Новые горизонты открылись для искусства в 1980–1990-е годы, когда по завершении нигилистического эксперимента «культурной революции» Китай «повернулся лицом» к мировой и собственной традиционной культуре. Внедрение современных форм и стилей постепенно переставало считаться политическим криминалом и сопровождалось возрождением национальных традиций. С 1980-х годов развернулись острые дискуссии о путях дальнейшего развития «разговорной драмы» (хуацзюй) [7].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В период династий Юань, Цинь, Мин Китай начинает более подробно знакомиться с Западом. Проникновение западной философии привело к распространению христианства и различных мировоззрений. Это приводит к борьбе религий, изменениям в системе правления. Развитие периодической печати начинается также с XIX в. Создаются различные издательства и типографии. Китайские книги приобретают новый вид. Сложные процессы протекали в сфере литературы. В настоящее время, китайская литература ныне по всем параметрам может выдержать сравнение с современными литературами развитых стран Запада. Также, происходило слияние европейской культуры с музыкальной сферой, живописью, театром, танцами, кинематографом. Кроме того, в традиционную культуру праздников Китая также проникла западная культура. В целом, в период XIX – начало XX в. происходит существенная переоценка ценностей и быстрая смена ориентиров. Традиционная, в основе своей средневековая культура все еще господствовала. Однако она лишилась преобладающего влияния на умы образованного молодого поколения. Стала набирать силу демократическая культура под лозунгами защиты отечества и социальной справедливости. Все сфера культуры охватила волна перемен. Начавшимся переменам противостояла гигантская и инертная массовая архаическая культура, пришедшая в XX в.

Середина XX в. явилась переломной для китайской культуры. В 1940–1950-е годы наряду с эклектичным подражанием различным европейским историческим стилям и конструктивизму делались попытки создать архитектуру

на основе национальной традиции («китайский ренессанс»). В начале 1950-х годов стала формироваться сеть государственных театров и театральных учебных заведений. Новые горизонты открылись для искусства в 1980–1990-е годы, когда по завершении нигилистического эксперимента «культурной революции» Китай «повернулся лицом» к мировой и собственной традиционной культуре [7].

Сейчас, наблюдая за развитием китайской культуры, сложно сказать, что эта страна была когда-то малоразвита, закрыта от других стран. Западное влияние существенно привнесло свои коррективы в китайское мировоззрение. В данный момент, мы можем наблюдать, как Китай активно взаимодействует с другими странами. Продолжается культурный обмен между странами Запада и Поднебесной и до сих пор в культуре Китая происходят некоторые нововведения. Но по-прежнему, Китай не перестает сохранять свои многовековые традиции.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- 1 Архитектура Китая: два взгляда / отв. ред. Г. В. Есаулов.– М.; СПб.: Нестор-История, 2013. – 348 с.
- 2 Меликсетов, А. В. История Китая: Учебник для студ. вузов, обуч. по ист. спец. / А. В. Меликсетов, Л. С. Васильев.– 3-е изд., испр. и доп. – М.: Издательство Московского университета, 2004. – 751с.
- 3 Всеобщая история архитектуры. Архитектура XIX – начала XX вв.: в 12 т. / гл. ред.: Н. В. Баранов. – М.: Стройиздат, 1972. – Т. 10. – 591 с.
- 4 Всеобщая история искусств: в 6 т. Искусство 20 века. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1966. – Т. 6. – 880 с.
- 5 Всеобщая история архитектуры. Архитектура капиталистических стран XX в.: в 12 т. / под ред. А. В. Иконникова, Ю. Ю. Савицкого, Н. П. Былинкина, и др. – М.: изд-во «Стройиздат» – 1973. – Т. 11. – 887 с.
- 6 Духовная культура Китая: энциклопедия: в 6 т. / ред. М. Л. Титаренко и др. – М.: Восточная литература, 2010. – Т. 6. – 1120 с.
- 7 Желоховцев, А. Н. Кардинальное преобразование китайской беллетристики в XXI веке. – М., 2010. – 607 с.
- 8 Западное культурное влияние на Китай / пер. с кит. // Китайский сайт doc in. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.docin.com/p-513180452.html>) (кит.) (дата обращения: 28.12.2017)
- 9 Иконников, А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: в 2 т. / Под ред. А. Д. Кудрявцевой. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – Т. 1. – 672 с.

10 История Древнего Китая / Грэй Джон Генри; пер. с англ. А. Б. Вальдман. – М.: Центрполиграф, 2006. – 606 с.

11 Керина, Э. Н. Обзор особенностей ландшафтной архитектуры Китайской Народной Республики. / Э. Н. Керина, А. Р. Керина [Электронный ресурс]. URL: http://www.rae.ru/snt/?article_id=10003232&op=show_article§ion=content (дата обращения: 15.01.2018)

12 Кравцова, М. Е. История искусства Китая: учебное пособие / М. Е. Кравцова. – СПб: Изд-во «Лань», «ТРИАДА», 2004. – 960 с. + ил. 32 с.

13 Лю Сян-Ю. Краткая история китайского педагогического образования / Лю Сян-Ю / пер. с кит. – Пекин: Изд-во народного образования, 1984 – 175 с.

14 Лю Лянь. Развитие китайского музыкального искусства в европейской традиции. Конец XIX – начало XXI вв. / Лю Лянь, Е. Р. Котляр // Историография исследований художественного мира.– С. 148–152 [Электронный ресурс]. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/107474/39-Liu.pdf?sequence=1> (дата обращения: 16.02.2018)

15 Ма Да. Китайское массовое музыкальное воспитание в XX в. / Ма Да.– Шанхай: Изд-во музыки Шанхай, 2002 – 353 с. – на кит. яз.

16 Мартынов, Д. Е. Этапы интеллектуальной биографии Кан Ювэя (1858–1927) / Д. Е. Мартынов // Хора: журнал сравнительной философии и философской компаративистики. – 2008 – № 2 – С. 48–54.

17 Непомнин, О. Е. История Китая эпоха Цин / О. Е. Непомнин. – М.: Институт востоковедения РАН, 2005. – 712 с.

18 Чжан Юхуань. Чжунго гу цзяньчжу да вэнь ци / Юхуань Чжан чжу. – Бейцзин: Тинхуа дасюе чу бань ше, 2012. 中国建筑答问记 / 张驭寰 著. –北京: 清华大学出版社, 2012. – 280 с.

19 Чун Яту. Столкновение и слияние древности и современности / Чун Яту // Китай. – 2013. – № 11 (97).– С. 48–50.

20 Шубаро, О. В. Искусство китайского кино / О. В. Шубаро // III межд. науч. конф. «Китайская цивилизация в диалоге культур»: Пути Поднебесной. Сборник

научных трудов. В 2 ч. Ч. 1. – Минск: РИВШ, 2013. [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/103895> (дата обращения: 25.02.2018)

21 Шан Бофэй. Влияние западной праздничной культуры на традиционную культуру Китая: история и современность / Нан Бофэй. – 6 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.24158/fik.2018.2.23> (дата обращения: 7.03.2018)

22 Цзя Хуэйминь. Традиционная китайская культура в период реформ и открытости: 1980–2010 гг. / 22 Цзя Хуэйминь. – Владивосток, 2017.

23 Jianfei Zhu. Architecture of Modern China: A Historical Critique. Routledge, New York, 2009.

24 赵慧峰. 近代来华传教士的文化效应 // 烟台师范学院学报. 1997. № 4. 第 48–52 和 62 页 = Чжао Хуэйфэн. Культурный эффект миссионеров в современном Китае // Вестник Яньтайского педагогического института. – 1997. – № 4. – С. 48–52, 62.

25 陈梦云. 试论中国现代节日系统中的外来节日 // 临沧教育学院学报. 2004. 第 13 卷. № 2. 第 50–56 页 = Чень Мэнюнь. О заимствованных праздниках в системе современных китайских праздников // Вестник Линьцанского образовательного института. – 2014. – Вып. 13, № 2. – С. 50–56.

26 宋岩. 西方情人节与我国传统七夕节的比较研究 // 琼州学院学报. 2009. 第 16 卷. № 6. 第 78–79 页 = Сун Янь. О сравнительном исследовании западного праздника День святого Валентина и традиционного китайского праздника Цисии // Вестник Института Цюньчжоу. – 2009. – Вып. 16, № 6. – С. 78–79.

27 赵凤玲. 欧风美雨影响下中国近代节日的变革 // 郑州大学学报 (哲学社会科学版). 2007. 第 40 卷. № 5. 第 99–102 页 = Чжао Фэнлин. О трансформации китайских праздников под влиянием европейской культуры // Вестник Чжэнчжоуского университета. – 2007. – Вып. 40, № 5. – С. 99–102.

28 张慧. 中国人过的圣诞节老外看不懂 // 青年参考. 2013.01.02. A28. 报纸 = Чжан Хуэй. Иностранцы не могут понять китайское Рождество // Молодежный справочник : газета. – 2013. – 1 февр. A28.

29张勃. 以重构求生存 – 关于七夕节命运的思考 // 民间文化. 2004. № 3. 第 74–80 页 = Чжан Бо. От реорганизации до выживания – о судьбе праздника Цисии // Народная культура. – 2004. – № 3. – С. 74–80.

30赵爱华. 西方节日在中国盛行的原因 // 传媒观察. 2011. № 4. 第 60–61 页 = Чжао Айхуа. О причинах популярности западных праздников в Китае // По материалам СМИ. – 2011. – № 4. С. – 60–61.

31伏玮, 霍鑫钰等. 浅析传统节日冷淡, 西方节日受宠的原因 // 科技视界. 2016. № 1. 第 187 页 = Фу Вэй, Хуо Синьюй. О проблеме антипатии к традиционным праздникам и повышении интереса к западным праздникам // Горизонты технологий. – 2016. – № 1. – С. 187.

32金升霞. 略谈西方节日对中国传统节日的冲击 // 长江大学学报 (社会科学版). 2005. 第 28 卷. № 6. 第 83–84 页 = Цзинь Шэнся. О влиянии западных праздников на традиционные китайские праздники // Вестник Чанцзянского университета. – 2005. – Вып. 28, № 6. – С. 83–84.

33张红梅. 浅析西方节日对中国传统节日的影响 // 技术与市场. 2012. 第 19 卷. № 12. 第 171 页 = Чжан Хунмэй. Анализ влияния западных праздников на традиционные китайские праздники // Технологии и рынок. – 2012. – Вып. 19, № 12. – С. 171.

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок 1 – Фильм "Электрические тени"2004



Рисунок 2 – Фильм "Крадущийся тигр, затаившийся дракон"2000



Рисунок 3 – Фильм "Клятва" 2005



Рисунок 4 – Фильм "Красный утес" 2008-2009

ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Рисунок 1 – Картина из серии "цветы и птицы"



Рисунок 2 – Картина "Глицинии и золотые рыбки"



Рисунок 3 – Картина "Обнаженная"

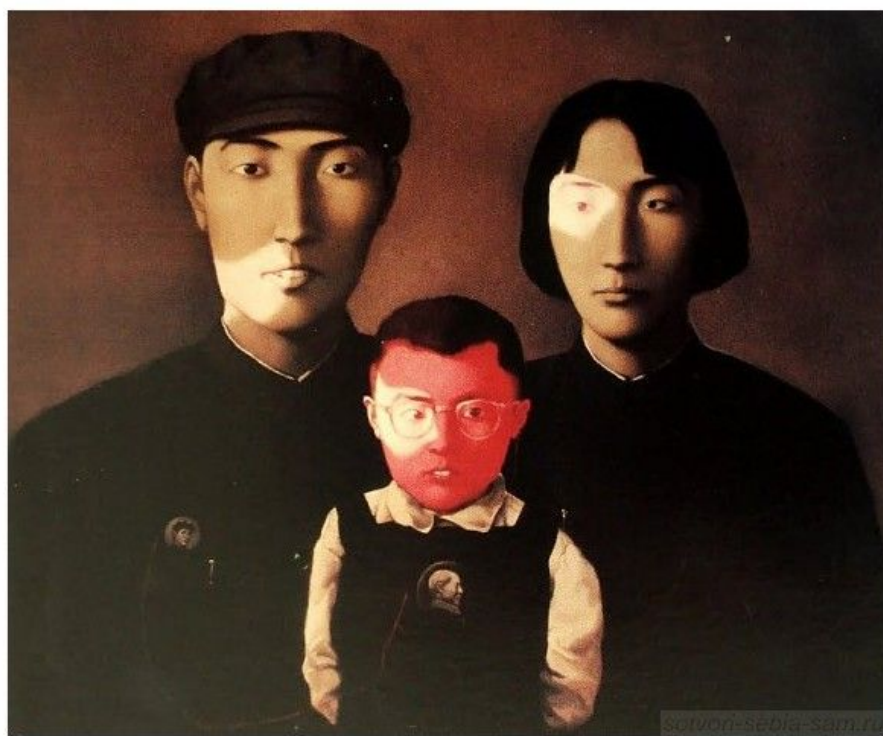


Рисунок 4 – Картина №1 "Фотографии большой семьи"

ПРИЛОЖЕНИЕ В



Рисунок 1 – Храм Высшего Блаженства (Харбин) 1923-1924

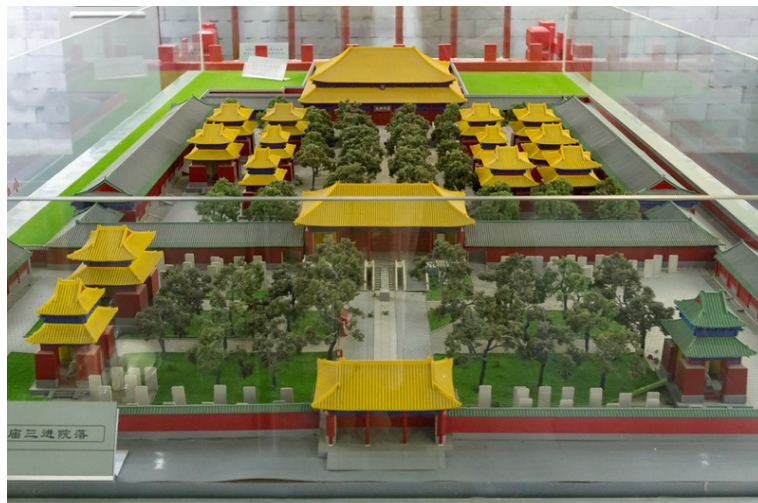


Рисунок 2 – Макет Храма Конфуция (Пекин) 1925-1929