

УДК 82–2(510)"19"

Янь Чао
(Київ)ДИНАМІКА СТАНОВЛЕННЯ РОЗМОВНОЇ ДРАМИ
В КИТАЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті здійснено спробу простежити рух театральних форм розмовної драми в Китаї першої половини ХХ ст. Охарактеризовано чотири періоди розвитку розмовної драми: етап формування (1866–1918), «Рух четвертого травня» (1918–1928), тридцять років (1928–1937), японо-китайська війна (1937–1945). Визначено репертуарні та культурні доміанти розмовної драми. Висвітлено соціально-політичні умови існування театру розмовної драми цього періоду, причини його європейської орієнтації.

Ключові слова: китайська розмовна драма, рух театральних форм, динаміка становлення розмовної драми.

В статті предпринята попытка проследить движение театральных форм разговорной драмы в Китае первой половины ХХ в. Охарактеризованы четыре периода развития разговорной драмы: этап формирования (1866–1918), «Движение четвертого мая» (1918–1928), тридцатые годы (1928–1937), японо-китайская война (1937–1945). Определены репертуарные и культурные доминанты разговорной драмы. Освещены социально-политические условия существования театра разговорной драмы этого периода, причины его европейской ориентации.

Ключевые слова: китайская разговорная драма, движение театральных форм, динамика становления разговорной драмы.

The article attempts to trace the movement of the *spoken drama* theatrical forms in China in the first half of the twentieth century. The following four stages of the *spoken drama* development are described: the formation stage (1866–1918), the *May Fourth Movement* (1918–1928), the 1930s (1928–1937), and the Second Sino-Japanese War (1937–1945). The repertoire and cultural keynotes of *spoken drama* are determined. The socio-political conditions of the *spoken drama* theatre of this period, the reasons for its European orientation are highlighted.

Keywords: Chinese spoken drama, movement of theatrical forms, dynamics of *spoken drama* formation.

Драматичний театр (розмовна драма) виник у Китаї під впливом європейського мистецтва на протипагу китайському традиційному театру, що на початку ХХ ст. став сприйматись як занадто закостенілий і не вповні придатний для вираження почуттів і думок сучасної людини. Зміни, що відбувалися в цій сфері китайського театрального мистецтва впродовж перших десятиліть його становлення і розвитку, були зумовлені як суто мистецькими, так і більш широкими соціокультурними чинниками. Осягнення процесу становлення та розвитку драматичного театру в Китаї видається важливим для розуміння причин та суті тих явищ, що відбуваються в сучасному театральному процесі країни.

Мета статті – простежити динаміку й якісне наповнення руху театральних форм розмовної драми в Китаї першої половини ХХ ст.

На початку ХХ ст. театральна культура Китаю зазнала суттєвої модернізації, що була пов'язана в першу чергу з потужними європейськими впливами. На відміну від китайського традиційного театру, що спирається на музику, спів, танці, акробатику, в основу драматичного театру було покладено текст і дію. Для характеристики руху розмовної драми як самостійного напрямку китайського мистецтва зазвичай виокремлюють такі періоди, напрямку пов'язані також і з перебігом політичних подій у житті Китаю:

1. Етап формування (1866–1918).
2. «Рух четвертого травня» (1918–1928).
3. Тридцять років (1928–1937).
4. Японо-китайська війна (1937–1945).
5. Перші роки КНР (1949–1966).
6. «Культурна революція» (1966–1976).
7. Період після Мао Цзедуна (1976 – наш час) [12, р. 848].

Спробуймо, відповідно до наведеної періодизації, охарактеризувати театральні форми, на які спиралася розмовна драма, на перших чотирьох етапах свого існування.

Етап формування. Розвиток театального мистецтва в Китаї наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. був доволі складним: традиційний театр відчував нестачу нових постановок, сучасних засобів виразності і нових концепцій акторської гри.

Перші відомості про «втручання» європейської драми в китайський театральний процес датуються 1866 роком, коли іноземними резидентами було створено Аматорський драматичний клуб у Шанхаї та Лицейський театр. У той же час місіонерські школи, що отримували західне фінансування, у Пекіні, Шанхаї, Тяньцзіні й Кантоні пропагували «шкільну драму» (студентські біблійні оповіді) з метою прищеплення християнського духу і вивчення англійської мови. Саме в Шанхаї, «Парижі Сходу», мешкала найбільша кількість європейців, і саме сюди впродовж півстоліття приїжджатимуть актори, режисери та драматурги в пошуку роботи в театрі.

Перші вистави розмовної драми «хуацзюй» було зіграно в Шанхаї [8, с. 174] у 80-х роках ХІХ ст. Вистави, як зазначає китайський дослідник Ся Голян, базувалися на «вітчизняній та зарубіжній драматургії, що сприймалась як злободенна і відображала сучасне життя китайського суспільства» [4, с. 132]. Звернімо увагу на його спостереження щодо цілком нової якості цього мистецького явища: «Художній образ подібних вистав носив інноваційний характер, адже адаптував для китайської сцени зарубіжні сюжети, не виключаючи творчого підходу і збереження самобутності китайського театального мистецтва» [4, с. 132].

Однак, незважаючи на ці, перші, контакти із західною драмою, китайська розмовна драма почала свій повнокровний розвиток дещо пізніше – лише на початку ХХ ст. 1906 року «Товариство весняної верби» зіграло китайські драми в Токіо. У червні 1907 року група іноземних студентів показала виставу «Чорний раб виходить на небеса» – повномасштабну драматичну адаптацію роману «Хатина дядька Тома» Гарріет Бічер Стоу. У вересні 1907 року шанхайські молоді драматурги створили «Товариство весняного сонця» й виконали свою версію «Хатини дядька Тома» в Лицейському театрі. «Товариство весняної верби» й «Товариство весняного сонця» 1910 року спільними зусиллями створили «Еволюційну трупу» – перший професіональний сучасний драматичний театр у Китаї, який відіграв важливу роль у розвитку ранньої форми усної драми, яку в той час нерідко називали «цивілізованою драмою». Форма розмовної драми цього періоду характеризувалася «імпровізованими діалогами і спонтанними виступами, присвяченими поточним політичним подіям, які були засновані на уривчастих сценаріях» [12, р. 850].

Отже, на початковому етапі свого існування добре фінансована китайська розмовна драма здебільшого спиралася на тематично актуальні повномасштабні постановки вистав за класичною драматургією.

«Рух четвертого травня». 1915 року почав видаватися щомісячний журнал під редакцією революціонера Чен Дусю, який боровся за реформу і зміцнення китайського суспільства. У рамках «Руху Нової культури» молоді люди нападали на традиційні конфуціанські ідеї та пропагували здобутки західної науки й ідеї демократії. Їхні дослідження лібералізму, прагматизму, націоналізму, анархізму й соціалізму слугували основою для критики традиційної китайської етики, філософії, релігії, соціальних і політичних інститутів. Чень Ду Сяю (1880–1942), У Ши (1891–1962), Лю Бан Нонг (1891–1942), Цянь Сюань Тонг (1887–1939) і багато інших публікували

есе в журналі «Нова молодь», критикуючи феодальну ідеологію, яка була основою для більшості традиційних театрів. Чен Дусю з ученим Ху Ши запропонували новий натуралістичний народний стиль письма (байхуа), замінивши складний класичний стиль (веньянь). Ці події поклали початок антиімперіалістичному культурному руху – «Руху четвертого травня».

Драматурги цього періоду, такі, як Цзянь Сюань-Тунг (1887–1939), закликали до знищення застарілого оперного театру, в якому домінував дворянський клас, та просування «справжньої драми»; Чжоу Цзо-жень (1885–1969) зрікався оперного театру як «нелюдської літератури» і виступав за пропаганду «гуманізованої літератури»; Сун Чунь-фан виступав за збереження «національного» театру на тій підставі, що нова драма, продукт європейських і американських ідеологій, може підірвати традиційні культурні цінності і, отже, привести до соціальної корупції. Однак саме Сун Чунь-фан 1918 року опублікував есе, у якому рекомендував більше сотні «відомих зарубіжних п'єс» [12, р. 851–852].

«Рух четвертого травня» вперше голосно висунув вимогу реформування традиційного китайського театру. Однак критика тогочасного мистецтва з боку представників руху була надто різкою, тож мала як позитивні, так і негативні наслідки. Одним з позитивних результатів було те, що визначні представники традиційного театру, такі, як Мей Лань Фань, Чжоу Синь Фан (1895–1975), Сюнь Хуей Шен (1900–1968), Чен Нян Цю (1904–58) і Шан Сяо Юнь (1900–1976), здійснювали спроби вийти за рамки традиційного мистецтва, пропагуючи зі сцени нові соціальні ідеї. На сцені стали виставляти сучасні п'єси, до того ж, у сучасних костюмах. З'явилося нове покоління творчої інтелігенції, театральні компанії Китаю почали запрошувати з гастролями до Японії, Європи й США. З іншого боку, художня форма страждала від нестабільності, перестали з'являтися п'єси традиційного театру, який, до того ж, гостро відчував на собі нестачу фінансування [13, р. 129].

На початку 1920-х років театральне Товариство «Народний театр», куди входили Оуян Юйцян, Мао Дунь, Чжен Чженьдо та інші організатори, маніфестувало у спільній декларації ідеї оновлення китайського театру: «Минув час, коли театр був тільки розвагою. Театр у сучасному суспільстві посідає важливе місце. Він – одне з коліщаток, яке рухає суспільство вперед; він – рентгенівський промінь, який виявляє в суспільстві вогнище хвороби; він – дзеркало, у якому правдиво й неупереджено виявляється ступінь народності держави. Саме такого театру нам бракує зараз...» [3, с. 29].

Реформатори розглядали літературу, отже, і розмовну драму, як один з найсильніших інструментів впливу, тож «Рух четвертого травня» висував перед літературними творами в першу чергу ідеологічні завдання. Поряд із цим література «Четвертого травня» пропонувала нове розуміння цінності людської особистості і висувала завдання писати не на основі сформованих літературних канонів, а «заради життя» [7, с. 281].

Потужним поштовхом до розвитку китайської розмовної драми стали видання творів європейських драматургів китайською мовою. Особливий вплив на становлення драматичного театру «хуацзюй» мали твори Г. Ібсена («Привиди», «Ляльковий дім» тощо). Твори норвезького драматурга були не лише відомими в театральному світі Китаю, ними захоплювалися, ставили на всіх театральних підмостках країни. Багато китайських літераторів (Ху Ши, Та Бей, Оуян Сюцін, Хун Шень, Дін Силіна, Бай Вей, Тянь Хань, Юй Шан'юань, Юань Чан'ін, Цао Юй та ін.) брали творчість Г. Ібсена за зразок, вивчаючи його драматичні твори [9, с. 610].

Іншим прикладом драматургічної експансії європейського мистецтва стали твори А. Чехова. Відомий китайський історик і письменник Го Можо так пояснював ажіотаж навколо творів російського письменника: «Найголовніша причина популярності Чехова полягає, імовірно, у тому, що форма і стиль його творів близькі і зрозумілі східному читачеві. У літературі східний народ любить щось ліричне, любить щось

глибоке і багате змістом, але не переобтяжене: любить смак, який схожий... на смак зеленого чаю, до солодоців якого домішується певна терпкість <...>. Усе повинно мати внутрішню приховану красу, а не зовнішню пишність. Східний народ любить скромні тони, любить меланхолію, а не ганяється за величністю, яка лякає своєю гнітючою силою» [6, с. 127].

Процес опанування китайською сценою драматургії А. Чехова підживлювався і видавництвами, які від початку ХХ ст. майже безперервно друкували його твори – першими були перекладені повісті «Чорний монах» (1907) і «Палата № 6» (1910).

Однак до драматургії А. Чехова перекладачі та літературознавці Китаю звернулися пізніше. Так, 1918 року відомий русист, викладач Пекінського університету Сунь Чунь-фан увів п'єси А. Чехова в «Каталог ста відомих п'єс світу» [1, с. 55]. На початку 20-х років п'єси А. Чехова переклав Цао Цзинхуа: «Прекрасно розуміючи різницю між європейським і традиційним китайським театром, Цао Цзинхуа звернувся до малих драматичних форм, адже китайському глядачеві, не підготовленому до сприйняття розмовної драми, буде легше сприймати саме невеликі вистави. Одноактні п'єси Чехова, завдяки перекладам Цао Цзинхуа, стали популярними в самодіяльних театральних колективах, особливо у студентських. Вони стали своєрідною школою театального мистецтва» [1, с. 55].

Інтерес до творчості А. Чехова залишився в китайському театрі й надалі: так, 1930 року режисер популярної в Шанхаї театральної трупи «Синью» Чжу Жанчен видав свій переклад п'єси «Дядя Ваня» і здійснив її постановку. 1936 року інша шанхайська театральна трупа – «Ньюшен» – звернулася до постановки чеховської п'єси «Три сестри» і, як зазначила В. Городецька, із цієї вистави «для китайського глядача почалася епоха нового театру» [1, с. 56]¹. Саме на основі чеховської драматургії була створена китайська «чеховська» модель театру, що відрізняється сучасними ідеями й особливим стилем виконання. Її можна «назвати китайською реалістичною драматургією, у якій присутні життєві колізії, а не вигадані або традиційні умовні сюжети, показана турбота про пересічну людину, критикується суспільство» [7, с. 281].

Окрім драматургії, активно використовувалися інсценівки прози російських письменників ХІХ ст.: романів «Напередодні» і «Батьки і діти» І. Тургенева, романів Л. Толстого, оповідань А. Чехова, а також творів «Пісня про буревісника», «На дні», «Мати» М. Горького.

Незважаючи на експансію, впродовж тривалого періоду розмовна драма на китайській сцені перебувала в постійному конфлікті з національною виконавською традицією. Вважається, що лише в 1924 році вистава «Віяло леді Віндермір» О. Вайлда, що була здійснена Хун Шеном, започаткувала реалістичне виконавське мистецтво на китайській сцені. Однак і цей «реалізм» істотно відрізнявся від європейських уявлень: лише 1929 року Ху Ши здійснив виставу «Найбільша подія життя», у якій уперше в сучасній історії китайського театру чоловіки і жінки виступали на одній сцені [12, р. 856].

Поряд з інтенсивним поширенням європейської, за своїм походженням, розмовної драми, у 1920-х роках з'являються нові театральні товариства, які пропагують інші шляхи реформування сценічного мистецтва Китаю. Вони пропонують зосередити увагу на малих драматичних формах і на роботі в аматорських колективах. Приміром, Чень Дабей, якого вважають основоположником «малого театру», наголошував на необхідності розмежувати професійні й аматорські театри, підкреслюючи, що саме аматорство виховує у виконавців самостійність.

Від початку 1920-х років одне за одним починають з'являтися аматорські театральні товариства, засновані викладачами і студентами вузів в університетах Пекіна, Цінхуа, Яньцзіна, Цзяотуна, у жіночих навчальних закладах тощо. Ці товариства, як правило, без репетицій могли зіграти одну – дві вистави.

У травні 1921 року Ван Юю, Шень Яньбін, Оуян Юецинь, Чень Дабей, Сюн Фосі та інші діячі театру заснували в Шанхаї театральне Товариство «Міньчжун»

[2, с. 180], всіляко підкреслюючи необхідність створення «свого театру; театр, який підходить нам», та виступаючи проти «копіювання і наслідування інших». Члени Товариства пропонували створити нову систему театральної вистави, техніку виконання, режисерську школу; заперечували манеру виконання, котра наслідує приклад колишніх вистав або запозичує в них ідеї.

1927 року в Шанхаї було відкрито Інститут мистецтвознавства Наньго. У програму інституту було покладено принципи викладання у приватній школі – не отримувати підтримки з боку держави і не користуватися наданою матеріальною допомогою підприємців; співпрацювати з викладачами і студентами; самостійно здійснювати підготовку кадрів, щоб у майбутньому вони змогли відповідати вимогам часу і стати, справді, освіченими майстрами школи мистецтва. Виходячи із цієї програми, девізом театру стало гасло «Рішуче діяти, починаючи з приватного». Для здійснення своєї програми на практиці, інститутом спеціально був заснований «майстерний малий театр». У театрі існував лише один зал, розрахований на п'ятдесят глядачів [5].

Рух «малих театрів» тривав до кінця 1920-х років (одним з останніх, восени 1929 р., було засновано «Малий театр Бейпін» під керівництвом Юй Шан'юаня і Сюн Фосі). Однак на початку 1930-х років діяльність «малих театрів» повністю припиняється.

«Рух четвертого травня» став не тільки потужним соціальним, але й новим культурним рухом. Проведення реформи літературної китайської мови, збільшення кількості і покращення якості перекладів зарубіжних літературних творів сприяли процесу подальшого розвитку розмовного театру. Врешті-решт, після численних дослідів та експериментів синтезування двох видів сценічного мистецтва критика Китаю констатувала паралельний розвиток традиційного і драматичного театру [8, с. 174].

У цей період розмовна драма рішуче розмежує свою діяльність із діяльністю традиційного театру. Починає стверджуватися реалістична манера виконання та постановки вистав – форма психологічного театру, яка спирається на сучасну європейську драматургію. Аматорські колективи та театр малих форм працюють у напрямку експериментального театру.

Тридцяті роки. Розвиток китайського театру 1930-х років асоціюється передусім з ім'ям К. Станіславського. Хоча вперше ім'я К. Станіславського прозвучало в Китаї ще 1916 року, коли видавництво «Шан'у» випустило книгу «Історія західного театру» Шар Цзяціна, у якій окрему главу присвячено діяльності МХТу, однак лише 1937 року китайським режисером Чжен Цзюньлі було перекладено першу частину «Роботи актора над собою» К. Станіславського, а вже за кілька років – опубліковано повний переклад цієї праці.

Слідом за працями К. Станіславського з'явилися переклади й інших творів російських режисерів («З минулого» В. Немировича-Данченка, «Майстерність актора і режисера» Б. Захави) – усе це сприяло популяризації радянського театрального мистецтва, мистецтва психологічного театру на сцені Китаю. 1938 року систему К. Станіславського на заняттях з акторської майстерності стали застосовувати Хуан Цзюлінь і Данина Ні [8, с. 175].

У 1920–1930-х роках велика кількість китайських драматургів виїхала на навчання до Європи, США і Японії. Після повернення вони створили компанії, що спеціалізувалися на розмовній драмі. Серед цих компаній були «Товариство драми Нань Го» (худ. керівник – Тянь Хань, 1898–1968), «Театральна асоціація» (лідер – Хон Шен, 1894–1955), «Шанхайське товариство мистецтва і драми» на чолі із Ся Янь (1900–1995). Ю Шан Юань (1897–1970), Сюн Фо Сі (1900–1965) і Оу Ян Юй Цянь (1889–1962) та інші митці створили школи драми в Пекіні, Гуанчжоу та інших містах Китаю. З'явилися нові театральні трупи.

Одним з найцікавіших став «Національний театр оборони», створений групою патріотичних письменників у рамках антияпонського опору. Трупа ставила в основному західну класику, прагнучи надихнути публіку на боротьбу з японськими агресорами [13, р. 133].

Однією з визначальних подій періоду став шанхайський семінар драматургів, присвячений сторіччю з дня народження Г. Ібсена, який відбувся 1928 року. На семінарі Хун Шен запропонував замінити термін «нова драма» на термін «розмовна драма». У результаті драматургія 1930-х років була представлена чотирма значними етапами, що їх уособлюють відповідно Південне товариство (1927–1930), «Ліва драма» (1930–1934), «Основна драма» (1934–1936), «Захисна драма» (1936–1937) як передвісники драматургії періоду Руху Опору проти Японії (1937–1945) [12, р. 857].

У березні 1930 року було утворено «Лігу лівих письменників», і тогочасна китайська література влилася в рух «Червоні тридцяті». Ліва літературна течія проявила себе і в галузі драматургії, коли російська і радянська пролетарська драматургія 1930-х років стала об'єктом активного перекладу китайських лівих письменників.

Ще одним цікавим аспектом розвитку театрів розмовної драми стала їхня співпраця з кіномистецтвом Китаю. У середині 1920-х років кінематограф набув великої популярності (приміром, 1926 р. в Китаї було понад сто сімдесят кінокомпаній), і з появою звукового кіно акторів і драматургів розмовної драми стали активно долучати до роботи в кіно, що також сприяло росту популярності драматичного театру [14, р. 385].

У 1930-ті роки китайська розмовна драма продовжує розвиток психологічного театру на власній сцені, затверджуючи його також і на освітньому рівні.

Японо-китайська війна. У довоєнному Китаї розмовна драма залишалася розвагою міської, освіченої меншини. Однак з початком війни позиції розмовної драми докорінно змінилися, адже мистецтво стало розглядатися передусім як інструмент пропаганди, і саме розмовна драма оцінювалась як один з найефективніших напрямів.

Відразу після вторгнення японців до Шанхаю в серпні 1937 року група активістів театру та кінематографа утворила «Шанхайське театральне коло національної асоціації порятунку». Було організовано тринадцять драматичних колективів, очолювані Сон Жиді, Кюй Вей (Трупа 1), Гонг Шень, Цзинь Шань (Трупа 2), Чжен Юнлі, Чжао Дан (Трупа 3), Ю Лінг (Трупа 12) та інші. За винятком десятої та дванадцятої труп, які залишилися в Шанхаї, інші одинадцять колективів під гаслом «Поширення патріотичних новин на селі та на полях битв» поринули у віддалені села Китаю задля згуртування китайського народу для Руху Опору [11, р. 150].

З'явилися й інші драматичні групи – студентські пропагандистські колективи, аматорські драматичні клуби, дитячий драматичний корпус, місцеві драматичні компанії, які подорожували в різні куточки Китаю, щоб «пробудити» селян за допомогою гри та пісень. Кількість цих колективів була вражаючою: так, на початку 1940-х років діяло понад дві з половиною тисячі подібних труп, у яких брали участь понад сімдесят п'ять тисяч акторів [11, р. 151].

Відомі спектаклі цього періоду (наприклад, «В обороні Моста Марко Поло», 1937) заклали традицію колективного написання драми. Ця форма драматургії стала особливо популярною під час «Культурної революції». «В обороні Моста Марко Поло» писали сімнадцять драматургів; музику до вистави – шестеро музикантів, постановку здійснювали дев'ятнадцятеро режисерів, акторський склад включав близько ста акторів і актрис [12, р. 864].

У 1938–1945 роках у незайнятих районах Чунцина і Квейліна проходили драматичні фестивалі та виставки, що стали своєрідним поштовхом для створення найуспішніших п'єс воєнного періоду. Під час «туманних сезонів», із жовтня по травень кожного року, в Чунціні проходив щорічний Фестиваль драми «Містичний сезон», на якому тільки 1944 року було представлено сто вісімнадцять спектаклів.

Поворотне значення для розвитку китайської розмовної драми мали дві промови Мао Цзедуна про літературу і мистецтво 1942 року в Яньані, у яких він закликав письменників і художників стати голосом народу та постійно пам'ятати про те, що мистецтво служить масам [10, р. 11]. Ці установки привели до появи нового типу розмовної драми – театру пролетаріату з його тематичним поділом на п'єси для робітників, селян і солдатів [14, р. 29].

Війна різко змінила характер китайської розмовної драми. Нова драма, народжена в період восьмирічної війни з Японією, була дуже політизованою. Разом з акторами, драматургами й режисерами, які виїхали з великих міст у маленькі міста й села, розмовна драма також вийшла «на вулицю», втративши елітарний міський характер. Різко контрастуючи з довоєнною художньою, розважальною формою, розмовна драма набула пропагандистської форми, спрямованої на спілкування із широкими верствами населення.

У період японо-китайської війни відбувається різкий перехід від «елітарного» психологічного театру до театру агітаційного. Цей перехід ознаменувався збільшенням чисельності театральних колективів і зниженням рівня театральної продукції на користь її кількості та ідеологічній потужності.

Висновки. Звична для європейської сцени розмовна драма була завезена до Китаю лише на початку ХХ ст., однак за п'ятдесят років свого існування пододала кілька етапів.

Зародившись як мистецтво для обраних, прогресивно орієнтованих на західну культуру соціальних груп, за кілька десятиліть розмовна драма повністю інтегрувалася в соціокультурний простір країни, адаптуючись до соціально-політичних і культурних потреб суспільства.

Перебуваючи у прямій або опосередкованій залежності від динамічної зміни політичних обставин, творці розмовної драми постійно шукали нових театральних форм, принципи яких дістали віддзеркалення в їхніх творчих маніфестах.

Перший, початковий, етап розвитку розмовної драми в Китаї характеризується тим, що він мав достатнє фінансування і спирався в першу чергу на повномасштабні інсценівки зарубіжної класики.

Однак на другому етапі, на початку 1920-х років, коли в театр прийшло нове покоління творчої інтелігенції, китайські митці, акумулюючи здобутий досвід, здійснили кілька спроб реформувати традиційний театр саме за рахунок радикального впровадження прийомів розмовної драми. У цей період з'являється створена за європейськими взірцями сучасна китайська драматургія, для вистав починають використовувати побутові костюми, розпочинають експериментальну діяльність аматорські колективи і театри малих форм, у репертуарі яких усе більше місця відводиться саме розмовній драмі.

Наприкінці 1920-х років у розмовній драмі починає стверджуватися реалістична манера виконання, все помітнішим стає тяжіння до вистав психологічного театру на основі європейського репертуару. У 1930-х роках реалістичний театр остаточно затверджує свої позиції, а театральні навчальні заклади декларують відданість «системі Станіславського».

Наступний етап визначається зміною зовнішньополітичних обставин. З початком японо-китайської війни функція розмовної драми докорінно змінюється, адже мистецтво починають розглядати перш за все як інструмент пропаганди. Унаслідок цього розмовна драма спрощується і виступає, головним чином, у формі масового агітаційного театру, спрямованого на спілкування з найширшими верствами населення. У цей період збільшується чисельність театральних колективів, але одночасно із цим знижується рівень театральної продукції на користь її кількості та ідейної актуальності.

Період від кінця 1940-х років характеризується тим, що розмовна драма знову повертається до традицій психологічного театру, однак головну роль у ній усе ще відіграє ідеологічна функція.

Загалом, незважаючи на істотні досягнення в царині розмовної драми, у першій половині ХХ ст. розмовна драма все ще сприймається як явище чужорідне, запозичене, і ставлення до неї значною мірою залежить від зовнішньополітичних обставин.

¹ З 2004 року в Пекіні проходять міжнародні театральні сезони «Вічний Чехов».

1. Городецкая В. Знакомство китайцев с драматургией А. П. Чехова / В. В. Городецкая // Чтения памяти Евгения Петровича Сычевского. – Благовещенск, 2012. – № 12. – С. 54–57.
2. Лю Пин. Возрождение и развитие малых драматических театров / Лю Пин // Человек и культура востока. Исследования и переводы. – Москва, 2014. – Т. 1. – № 4. – С. 178–194.
3. Никольская Л. Тянь Хань и драматургия Китая XX века / Л. А. Никольская. – Москва, 1980. – 214 с.
4. Ся Голян. Художественный образ в театральном искусстве Китая: традиции и новации / Ся Голян // Вестник Беларускаго государственнаго университета культуры и искусств. – 2016. – № 2. – С. 129–133.
5. Тянь Хань. Наша самокритика / Тянь Хань // Наньго юэкань. – 1930. – 15 июня. (на кит.).
6. Хромова И., Токарева Г. Чеховская драматургия в современном китайском театре: проблема рецепции / И. А. Хромова, Г. В. Токарева // Вестник Московского университета. – Москва, 2016. – № 1. – С. 125–138.
7. Шен Хайтао, Раднаева Л. Драматургия А. П. Чехова в Китае XX века: этапы восприятия / Шен Хайтао, Л. Д. Раднаева // Вестник Бурятского государственнаго университета. – Москва, 2012. – С. 280–286.
8. Шулунова Е. Некоторые аспекты связей русской театральной культуры и театра Китая хуацзюй / Е. К. Шулунова // Россия и Китай: проблемы стратегического взаимодействия. – Чита : ЗабГУ, 2014. – Вып. 15. – С. 173–179.
9. Шулунова Е. Поиски новых форм выразительности в китайском драматическом театре / Е. К. Шулунова // Всероссийская научная конференция «Философии Восточно-Азиатского региона и современная цивилизация». – Москва : ИДВ РАН, 2015. – С. 610–617.
10. Amitin M. Chinese Theatre Today: Beyond the Great Wall / M. Amitin // Performing Arts Journal. – New York : PAJ, 1980. – Vol. 4. – N 3. – P. 9–26.
11. Chang-Tai Hung. Female Symbols of Resistance in Chinese Wartime Spoken Drama / Chang-Tai Hung // Modern China. – SAGE, 1989. – Vol. 15. – N 2. – P. 149–177.
12. Mair V. The Columbia History of Chinese Literature / Victor H. Mair. – New York : Columbia University Press, 2012. – 1368 p.
13. Rubin D. (ed.). China. The nations and their theatres / Don Rubin // World Encyclopedia of Contemporary Theatre Asia. – London ; New York : Routledge, 1998. – Vol. 5. – P. 127–156.
14. Xiaomei Chen (ed.). Reading the right text. An Anthology of Contemporary Chinese drama / Chen Xiaomei. – Honolulu : University of Hawaii Press, 2003. – 464 p.
15. Yingjin Zhang. A Companion to Chinese Cinema / Zhang Yingjin. – Hoboken ; New Jersey : John Wiley & Sons, 2012. – 704 p.

SUMMARY

The article attempts to trace the movement of the *spoken drama* theatrical forms in China in the first half of the twentieth century. The following four stages of the *spoken drama* development are described: the formation stage (1866–1918), the May Fourth Movement (1918–1928), the 1930s (1928–1937), and the Second Sino-Japanese War (1937–1945).

At the beginning of the twentieth century, China's theatrical culture was significantly modernized, which was, first and foremost, related to powerful European influences. The earliest information on the *intervention* of European drama in the Chinese theatrical process dates back to 1866, when foreign residents created the Amateur Drama Club in Shanghai and the Lyceum Theatre. The first performances of the spoken drama *huaaju* were played in Shanghai in the 1880s. Despite these first contacts with the Western drama, the Chinese spoken drama began its full-fledged development somewhat later, only at the beginning of the twentieth century. In 1906, the *Spring Willow Society* played Chinese drama in Tokyo.

At the initial stage of its existence, the well-funded Chinese spoken drama largely relied on thematically relevant full-scale staging of classical drama performances.

The May Fourth Movement first voiced the demand for the traditional Chinese theatre reform. However, the criticism of contemporary art by representatives of the movement was too sharp, with both positive and negative consequences. Contemporary plays began to be staged, moreover, in modern costumes. A new generation of creative intellectuals appeared, Chinese theatrical com-

panies commenced being invited touring Japan, Europe and the United States. On the other hand, artistic form suffered from instability, and there ceased to appear the plays of traditional theatre, which, therewith, acutely felt a lack of financing. The publication of European playwrights' works in Chinese was a powerful impetus for the Chinese spoken drama development. Along with the intense spread of the European-style spoken drama in the 1920s, new theatrical societies appeared and suggested focusing on small dramatic forms and work in amateur groups. During this period, spoken drama strongly differentiated its activities from the activities of the traditional theatre. The realistic manner (a form of psychological theatre based on contemporary European drama), in which performances were staged, started being established. Amateur groups and small-scale theatre worked in the line of experimental theatre.

The 1930s Chinese theatre development is primarily associated with the name of K. Stanislavsky. In the 1920s and 1930s, a large number of Chinese playwrights went abroad for studying to Europe, the United States and Japan. Upon returning, they created companies specializing in spoken drama. During this period, the Chinese spoken drama continued the development of psychological theatre on its own stage, strengthening it at the educational level as well.

In pre-war China, the spoken drama remained an entertainment of an urban, enlightened minority. However, after the war began, the position of the spoken drama changed drastically, because art came to be considered primarily as an instrument of propaganda, and it was the spoken drama that was rated as one of the most effective trends.

A new drama, born during the eight-year war with Japan, was highly politicized. Together with actors, playwrights and directors, who moved from big cities to small towns and villages, the spoken drama also *went out* and eventually lost its elitist urban character. Contrasting sharply with the pre-war artistic, entertaining, and urban-oriented form, the spoken drama became a propagandist form aimed at communicating with the great masses of population.

The spoken drama that had originated in China as an elite art oriented to western drama was fully integrated, by the mid-20th century (in a few decades), into the socio-cultural space of the country. In the process, theatrical forms changed in accordance with a socio-political state of society.

Keywords: Chinese spoken drama, movement of theatrical forms, dynamics of *spoken drama* formation.