

Спектакль «Ходок без границ», поставленный режиссером Чжао Мяо, основан на истории о миссии Чжан Цяня в Западные регионы и базируется на концепции физического театра, интеграции мультимедийных технологий, современного танца и традиционной китайской оперы, что демонстрирует его художественное стремление к творчеству и инновациям, а также его уникальный художественный стиль.

Заключение. Театральные работы Чжао Мяо характеризуются отличительными этапами и кросс-культурной интеграцией, а творческий процесс глубоко отображает трансформацию современного китайского физического театра от локальных экспериментов к международному выражению. На первом этапе (2002–2008 гг.) Чжао Мяо взял за основу использование и новаторство телесной лексики, и через раскрытие теории «поэтического тела» Жака Лекока и работы европейских театральных трупп использовал тело как основу для воплощения «поэтического воображения» и «горя». Основные театральные концепции «поэтического воображения» и «грустного юмора» были созданы с использованием тела в качестве ядра. На втором этапе (2009–2017) Чжао Мяо сосредоточился на «конструировании культурной субъективности» с китайскими народными сказками в качестве носителя текста, используя прошлое как метафору для настоящего с помощью органичного слияния театральных и оперных масок нуо, тени, тайцзи и других традиционных китайских национальных элементов для формирования уникального языка «восточной поэтики тела». На третьем этапе (2018 – настоящее время) творчество Чжао Мяо сосредоточено на инновационном и экспериментальном характере работы. С помощью мультимедийных технологий, интеграции нескольких видов искусства и других форм выражения режиссер преодолевает традиционные временные и пространственные ограничения сцены, и через взаимодействие тела и цифровых медиа наделяет исторические фигуры и события современным духом, исследует грандиозный повествовательный потенциал языка формы физического театра. Театральные работы Чжао Мяо не только продвигают китайский физический театр от маргинальных экспериментов к основной сцене, но и участвуют в международных театральных обменах с выражением языка тела с китайской спецификой, предоставляя ценность для кросс-культурных театральных исследований.

Список использованных источников:

1. <署雷公>创作访谈.//三拓旗剧团 [网络资源] – URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/ONOWUprgF6aAykK4fuvtGQ> (访问日期22.02.2025) = Театр Сантуоки. Интервью о создании «Бог Грома» // WeChat.com – URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/ONOWUprgF6aAykK4fuvtGQ>. (дата обращения: 22.02.2025).
2. 吴鹰.三拓旗剧团和形体戏剧[J]//戏剧之家 - 2018年第18期, 第26页 = У Йин. Театр СаньТуоКи и физический театр / У Йин // Дом драмы – Выпуск 18 – 2018 – С. 26.
3. [法]雅克·勒考克,马照琪(译).《诗意的身体》.// 四川文艺出版社. – 2018年 – 第21页 = Лекок, Ж. Поэтическое тело / Ж. Лекок // Сычуаньское издательство литературы и искусства. – 2018. – С. 21.

4. 刘森: 赵森和“三拓旗剧社”——用诗演绎忧伤的幽默[J].//中国文化报.第05期, 2011年 – 第2页 = Лю Мяо. Чжао Мяо и "Театр Сантуоки" – поэтическая интерпретация скорбного юмора / Лю Мяо // Новости китайской культуры. – № 05 – 2011. – С. 2.
5. 赵森.诗意的身体:向雅克·勒考克致敬[J]//艺术现场. – 第04期, – 2009年 – 第83–91页 = Чжао Мяо. Поэтическое тело: дань уважения Жаку Лекоку / Чжао Мяо // Арт-сцена. – № 04 – 2009. – С. 83–91.
6. 洪齐娜.回归与重塑——赵森谈形体戏剧始末[J].中国艺术时空 – 2016年第06期 – 第36页 = Хун Цина. Возвращение и переосмысление – Чжао Мяо о начале и конце физического театра / Хуан Цина // Время китайского искусства – № 06 – 2016. – С. 36.
7. 用诗演绎忧伤的幽默.中国文化报[网络资源] – URL: https://culture.ifeng.com/gundong/detail_2011_06/09/6904495_0.shtml (访问日期: 12.04.2025) = Поэтический взгляд на юмор горя. – Новости культуры Китая – URL: https://culture.ifeng.com/gundong/detail_2011_06/09/6904495_0.shtml (дата обращения: 12.04.2025).
8. 李思静. 艺术像水一样浸泡每一位观众[N]. //桂林报 – 第003期, 2022年 – 第1–2页. = Ли Сицзин. Искусство впитывает каждую аудиторию, как воду / Ли Сицзин // Газета Гуйлинь – № 003 – 2022. – С. 1–2.
9. 赵森.当帷面遇到形体戏剧 浅谈<水生>面具的使用. //《上海戏剧》第03期, 2013年 – 第15页 = Чжао Мяо. Когда маски нуо встречаются с физическим театром: введение в использование масок «Шуй Шэн» / Чжао Мяо // Шанхайская драма – № 03 – 2013. – С. 15.
10. 赵森.反观自我的镜鉴: 勒考克国际戏剧学校首次访华 //上海戏剧 – 第1期, 2015年 – 第51–53页 = Чжао Мяо. Отражение в зеркале себя: первый визит Международной театральной школы Лекока в Китай / Чжао Мяо // Шанхайский театр – № 01 – 2015. – С. 51–53.
11. 法马修·桑什.《行者无疆》主创——席谈//新世纪剧坛 – 2018年04期 – 第27页 = Санчес, М. «Ходок без границ»: Творец – Беседы / М. Санчес // Театр «Новый век» – № 04 – 2018. – С. 27.

Лю Цзин

кандидат педагогических наук, доцент,
Белорусская государственная академия искусств

ОТ РЮКЮ ДО БРОДВЕЯ: ФОРМЫ ПРИСУТСТВИЯ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ В МИРОВОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Аннотация. Статья посвящена эволюции китайской оперы в контексте ее транснационального распространения. Рассматриваются этапы и формы присутствия китайской оперы в странах Восточной и Западной цивилизации, а также процессы адаптации, перевода и сценического переосмысления в новых культурных условиях. Особое внимание уделено постановкам в Японии, США, Европе и Сингапуре.

Ключевые слова: китайская опера, транснациональная сцена, культурная адаптация, перевод, сценическая интерпретация.

Liu Jing

*PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Belarusian State Academy of Arts*

FROM RYUKYU TO BROADWAY: FORMS OF CHINESE OPERA'S PRESENCE IN THE GLOBAL THEATRE SPACE

Abstract. The article explores the evolution of Chinese opera in the context of its transnational dissemination. It analyses various stages and forms of the opera's presence in Eastern and Western cultural spaces, with a focus on adaptation, translation, and performative reinterpretation. Special attention is given to performances in Japan, the USA, Europe, and Singapore.

Keywords: Chinese opera, transnational stage, cultural adaptation, translation, performative interpretation.

Введение. Китайская опера как феномен сценического искусства на протяжении веков выполняла в традиционном обществе функции не только художественные, но и социокультурные, ритуальные, просветительские и коммуникативные. Однако выход китайской оперы за пределы национального контекста и ее трансформация в условиях межкультурного взаимодействия представляет собой сложный, многослойный и длительный исторический процесс. С момента первых выступлений в странах Восточной и Юго-Восточной Азии до включения в проекты ведущих театральных центров Европы и США прошло несколько столетий, в течение которых происходила постепенная адаптация, переосмысление и, в ряде случаев, искажение сценических и эстетических основ китайской оперной традиции. В центре внимания данной статьи – эволюция форм, путей и механизмов кросс-культурного присутствия китайской оперы в странах Востока и Запада с акцентом на репертуарные, переводческие и перформативные аспекты.

Целью настоящей статьи является выявление ключевых этапов и форм транснационального распространения китайской оперы, а также анализ художественных, лингвистических и культурных механизмов ее адаптации в контексте межкультурного восприятия.

Основная часть. В традиционном обществе Китая опера исполняла не только художественную функцию, но и служила важным культурным механизмом, отражающим мировоззренческие, нравственные и ритуальные установки. Она объединяла в себе элементы устной традиции, музыки, хореографии и сценического жеста, выступая как средство сохранения исторической памяти и трансляции культурных ценностей. Благодаря это-

му опера занимала устойчивое положение в общественной жизни – от императорских ритуалов до народных празднеств.

Период династий Мин и Цин стал временем расцвета национальных театральных форм, прежде всего куньцзюй и пекинской оперы. Эти жанры приобрели широкую популярность в центральных и южных регионах Китая и начали выходить за пределы страны вместе с эмиграцией. Китайские общины в Юго-Восточной Азии, а позднее и в странах Запада, создавали труппы, организовывали выступления и использовали оперу как способ сохранения языковой, культурной и символической связи с исторической родиной.

На этом фоне в европейских странах возник интерес к китайскому сценическому искусству, хотя он был обусловлен, прежде всего, стремлением к экзотизации Востока. Некоторые пьесы, содержащие универсальные мотивы – любовь, верность, самопожертвование, – подвергались переводу и переработке. Однако при адаптации для западной сцены они часто теряли свою музыкально-пластическую природу, а элементы традиционной сценографии и вокала заменялись драматургическими и визуальными решениями, характерными для европейского театра.

Первые документальные свидетельства зарубежных выступлений китайской оперы относятся ко времени правления императора Ваньли (1573–1620). Уже тогда труппы из провинции Фуцзянь гастролировали в странах Восточной Азии, в том числе в королевстве Рюкю, где исполнялись пьесы, проникнутые конфуцианскими ценностями. Эти постановки вызывали интерес у местной знати и способствовали формированию образа Китая как цивилизации высокой морали и изящных искусств.

Исследования синолога Пита ван дер Лоона свидетельствуют, что с конца XVI до конца XVIII века миннаньская опера была широко представлена в китайских диаспорах Юго-Восточной Азии – в Маниле, Джакарте, на Яве [4]. В этих контекстах опера выступала не только как форма сценического представления, но и как важный маркер культурной устойчивости, обеспечивавший передачу родной традиции в условиях миграции и культурной ассимиляции.

Особое значение имели выступления фуцзяньских и гуандунских трупп при дворе короля Сиам в период правления императора Канси. Они сопровождали дипломатическую миссию французского посла, направленного Людовиком XIV, и воспринимались как проявление культурного престижа. Эти случаи демонстрируют потенциал китайской оперы как инструмента «мягкой силы» и средства межгосударственного представительства.

Несмотря на трансграничный характер упомянутых постановок, они продолжали существовать внутри восточноазиатского культурного круга. Сохранялись традиционный язык исполнения, музыкальный строй, типология ролей и костюм. Аудитория, как правило, включала китайцев и пред-

ставителей культур, исторически связанных с Китаем, что обеспечивало сохранение аутентичного восприятия сценического действия.

Присутствие китайской оперы в Японии в период Эдо (1603–1867), несмотря на действующую политику изоляции (сакоку), демонстрирует устойчивость культурных контактов в условиях политической замкнутости. Единственным легальным каналом взаимодействия с внешним миром оставался порт Нагасаки, через который китайские купцы привозили не только товары, но и элементы духовной культуры, включая театральные традиции. Особенно активно оперные представления устраивались во время праздников, сочетая сценическое действие с религиозной обрядовостью. Первоначально рассчитанные на китайскую диаспору, они со временем стали частью японского культурного пространства.

Наибольшее влияние на театральную среду Японии оказали оперные традиции южных провинций Китая – Фуцзяня, Гуандуна и особенно Саньцзяна. Миньнаньская опера, отличавшаяся выразительной мелодикой, пластикой и стилизованной формой, стала узнаваемым символом китайского культурного присутствия в Японии того времени.

Японская аудитория проявляла живой интерес к китайской опере, несмотря на трудности восприятия, обусловленные различиями в театральной системе и условным характером китайской сцены. Богатство визуального ряда и ритуализованность сценического языка вызывали любопытство, но оставались частично непонятными, что указывало на глубокие культурные различия между театральными традициями Китая и Японии.

Нагасаки стал не только площадкой живого исполнения различных форм китайской оперы – кунцю, гаоцяна, банцзы, пихуана, – но и центром распространения драматических текстов. Ввозившиеся в Японию пьесы, либретто и легенды вызывали интерес среди ученых, изучавших китайский язык и литературу. Наибольшей популярностью пользовались произведения жанров цзацзюй и чуаньци, включая «Речные заводы», «Башню миража» и «Пипа дзи», переведенные с различной степенью полноты и точности [6].

Примером глубокой адаптации служит «Башня миража», переработанная в формате театра кабуки, что сопровождалось сокращениями и стилистическими изменениями. Подобные трансформации отражают стремление интегрировать китайский сюжет в японскую сценическую традицию с акцентом на зрелищность. Переводы «Речных заводов» и «Пипа дзи» также демонстрируют влияние стиля дзерури. Однако вопрос о том, были ли эти переводы реализованы в форме театральных постановок, остается открытым и требует дальнейшего исследования.

Процесс перевода и адаптации юаньской драмы в Европе в XVIII–XIX веках представляет собой раннюю форму кросс-культурного взаимодействия, в которой сюжет и экзотическая образность преобладали над сохранением оригинальной сценической формы [1]. Знакомство с китайской литера-

турой осуществлялось через деятельность миссионеров и лингвистов, занимавшихся юань цзацзюй – высокохудожественными драмами, насыщенными поэтикой и моральной проблематикой, вызвавшими интерес у европейских адаптаторов.

Одним из первых значимых случаев стал перевод пьесы Цзи Цзюньсяна «Сирота из Чжао», выполненный Жозефом Премаром в 1735 году. Этот текст, лишенный песенных фрагментов и музыкального сопровождения, не мог восприниматься как полноценная китайская сценическая драма. Тем не менее, он лег в основу многочисленных адаптаций на французском, английском, немецком и итальянском языках, среди которых особенно выделяется переработка Вольтера под названием «Сирота Китая», оформленная в духе классицизма и подчиненная правилам «трех единств».

Несмотря на интерес к этическим аспектам китайской драмы, Вольтер отверг ее сценическую структуру, считая китайскую пьесу чрезмерно фрагментарной и хаотичной. Его критика отражает ограниченность европоцентричного взгляда эпохи Просвещения, не учитывавшего специфику восточной театральной эстетики.

В XIX веке интерес к китайской драме юаньского периода сохранялся, чему способствовали новые переводы и адаптации, осуществленные европейскими синологами. Среди них особое значение приобрела пьеса «Хуэй Лань цзи» («Серая Лан»), переведенная на французский и немецкий языки. Немецкая версия, содержащая значительное количество интерпретационных вставок, оказала влияние на развитие европейского театра. Сюжетный мотив борьбы за ребенка, лежащий в основе пьесы, был творчески переосмыслен Б. Брехтом в «Кавказском меловом круге» – одном из ключевых произведений его эпического театра.

Похожий путь прошел и перевод драмы «Хэханьшань» Чжан Гобиня, выполненный французским синологом Базеном. Несмотря на близость к оригиналу, текст не вызвал интереса у публики до тех пор, пока в него не были добавлены элементы из другой пьесы – «Раба, следящего за деньгами» Чжэн Тинюя. Эта редакторская практика отражает распространенную в то время тенденцию к адаптации восточного материала под структуру европейской сцены, ориентированной на драматургическую целостность и сюжетную линейность.

Распространение кантонской оперы в Северной Америке во второй половине XIX века сопровождало миграционные процессы [2]. В условиях культурной изоляции китайская опера выполняла не только развлекательную, но и идентификационную функцию, сохраняя традиционные формы и образы в пространстве диаспоры. Особенно активно эта практика проявлялась в китайских кварталах Калифорнии в период «золотой лихорадки».

Один из первых документированных примеров – выступление труппы «Хун Фу Тан» в Сан-Франциско в 1852 году. Через несколько лет, в 1860-м, другая китайская труппа, направлявшаяся в Париж, дала представление

в этом же городе [3]. Эти случаи указывают на то, что опера в этот период сохраняла статус внутриобщинного явления, не вступая в полноценный диалог с западной аудиторией. Позднейшие выступления в Нью-Йорке и Ванкувере получили незначительное освещение в англоязычной прессе и воспринимались, скорее, как этнографическое зрелище.

Качественно иной статус имели гастролы Мэй Ланьфана в XX веке. Его сценическое искусство впервые было представлено в Европе и Америке как завершенная художественная система, обладающая внутренней логикой и выразительным кодом [4]. Выступления в Японии (1919, 1924), несмотря на большой зрительский успех, остались в границах культурно близкого пространства и не вызвали серьезного теоретического осмысления.

Гастроли в США в 1929 году стали принципиально важным событием. В условиях отсутствия системных знаний о китайской опере, они разрушили стереотипы и вызвали интерес не только у широкой публики, но и у профессиональных критиков. Театральный обозреватель Старк Янг, наблюдавший спектакль, сопоставил его с античной трагедией и драмой Шекспира. Американские университеты присвоили Мэй Ланьфану почетные степени, засвидетельствовав его признание как представителя великой театральной традиции.

Поездка в Советский Союз в 1935 году усилила этот эффект. В условиях активных поисков новых форм сценического языка, эстетика Мэй Ланьфана оказалась востребованной в авангардной среде. Особенно важным оказался отклик Вс. Мейерхольда, который воспринял принципы условности и символизма китайской оперы как инструмент театрального сопротивления догматическому реализму. В постановке «Пиковой дамы» он частично реализовал эти принципы, трансформировав сценическое пространство и жест.

Значительное воздействие искусство Мэй Ланьфана оказало и на Б. Брехта. Просмотр его спектакля в Москве стал импульсом к формулировке теоретической концепции «эффекта отчуждения» (*Verfremdungseffekt*), положенной в основу эпического театра. Брехт осознанно заимствовал принципы китайской сценической условности, противопоставляя их западной иллюзионистской традиции.

После провозглашения Китайской Народной Республики в 1949 году и в условиях нарастающего противостояния между Востоком и Западом культурный диалог Китая с зарубежными странами значительно сократился. Тем не менее, международная изоляция не остановила развитие китайской оперы за пределами национальных границ. Несмотря на ограниченность официальных каналов, китайские труппы продолжали участвовать в международных театральных фестивалях, способствуя формированию образа китайского сценического искусства как самостоятельного культурного явления. Одним из ключевых событий этого периода стало участие Китайской художественной труппы в Международном театральном фести-

вале в Париже в 1955 году. Постановки «Саньчакоу» и «Осенняя река» в исполнении Чжан Юньси и Чжан Чуньхуа получили высокую оценку французских коллег и оказали влияние на европейских драматургов. В частности, творчество Жана Жене испытало заметное воздействие китайской сценической выразительности, что отразилось в его пьесах «Негр» и «Балкон».

Ситуация принципиально изменилась после начала политики реформ и открытости в 1980-х годах. К этому времени возобновились активные международные гастроли, а вместе с ними расширилось присутствие китайской оперы на глобальной сцене. Возросшую роль стали играть как официальные театральные коллективы, так и инициативы китайской диаспоры. Показательным в этом контексте является создание Ци Шуфаном в Нью-Йорке «Труппы пекинской оперы имени Ци Шуфана». Гастрольная и образовательная деятельность коллектива была направлена на популяризацию основ китайской оперы среди англоязычной аудитории, что способствовало ее постепенной интеграции в американское культурное пространство.

Новый этап в интернационализации китайской оперы связан с обращением к эпическим формам классической драматургии в рамках крупномасштабных театральных проектов, ориентированных на глобальную аудиторию. Особое значение в этом процессе имеет постановка Чэнь Шичжэна «Пионовая беседа» – реконструкция оперы куньцзюй, реализованная в сотрудничестве с ведущими театральными институциями мира, включая Линкольн-центр в Нью-Йорке, Парижский осенний фестиваль, Сиднейский и Гонконгский фестивали искусств. Масштабность проекта и характер партнерства свидетельствуют о признании китайской оперы как равноправного участника мирового театрального процесса и подтверждают растущий интерес к традиционному китайскому театру в контексте постколониального культурного обмена.

При разработке сценического решения Чэнь стремился сохранить верность оригинальному тексту Тан Сяньцзу и партитуре Е Тана, одновременно адаптируя спектакль к визуальным и эстетическим ожиданиям современного западного зрителя [5]. В постановке были использованы сложные сценографические элементы, включая водную сцену, живых птиц, а также приемы из арсенала циркового искусства – хождение на ходулях, трюки с диаволом, боевые элементы. Эти добавления соответствуют тенденции к кросс-жанровому театру и могут рассматриваться как попытка расширения выразительных средств. Однако отдельные эпизоды, например, сцена с «вливанием грязной воды в чистый пруд», вызывали неоднозначную реакцию, нарушая стилистическую цельность и создавая конфликт с эстетикой традиционного китайского сценического действия.

Заключение. Ретроспективный обзор кросс-культурной истории китайской оперы показывает, что ее транснациональное существование сопровождается сложными процессами адаптации, переосмысления и твор-

ческого преобразования. От выступлений южнокитайских трупп в странах Азии и первых адаптаций юаньской драмы в Европе до гастролей Мэй Ланьфана, повлиявших на Брехта и Мейерхольда, и современных англоязычных постановок с участием студентов – китайская опера доказала свою способность к интернациональному диалогу, при этом постоянно балансируя между сохранением аутентичности и необходимостью культурной трансляции. Эти процессы не только обогатили западную сцену, но и способствовали формированию нового взгляда на китайскую оперу как глобальный сценический жанр, способный функционировать в многоязычном и многокультурном пространстве XXI века.

Список использованных источников

1. Pronko, L. C. Theater East and West: Perspectives Toward a Total Theater / L. C. Pronko. – Berkeley: University of California Press, 1967. – 230 p.
2. Rao, N. Y. Chinatown Opera Theater in North America / N. Y. Rao. – Urbana : University of Illinois Press, 2017. – 440 p.
3. The Editorial Board of Chinese Opera Chronicles. Chinese Opera Chronicles: Fujian Volume / The Editorial Board of Chinese Opera Chronicles. – Beijing : China ISBN Center, 1993. – 320 p.
4. Van Der Loon, P. The Classical Theatre and Art Song of South Fukien : A Study of Three Ming Anthologies / P. Van Der Loon. – Taipei : SMC Publishing Inc., 1992. – 362 p.
5. 都文伟. 百老汇的中国题材与中国戏曲. – 上海 : 上海三联书店, 2002. – 页 220. = Ду, Вэнвэй. Китайская тематика на Бродвее и китайская опера / Вэнвэй Ду. – Шанхай : Шанхайское саньяньское издательство, 2002. – 220 с.
6. 黄仕忠. 江戸时期东渡的中国戏曲文献考 // 文化遗产. – 2009. – № 2. – 页 56–63. = Хуан, Шичжун. Исследование китайских театральных источников, прибывших в Японию в эпоху Эдо / Шичжун Хуан // Культурное наследие. – 2009. – № 2. – С. 56–63.

Ху Лэ

аспирант, Белорусская государственная академия искусств

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ СПЕКТАКЛЕЙ НА ИСТОРИЧЕСКУЮ ТЕМАТИКУ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ КИТАЯ

(на примере постановки из репертуара Шанхайского театра
Пекинской оперы «Убийство в тереме»)

Аннотация. В статье исследованы особенности воплощения спектаклей на историческую тематику в драматическом театре Китая. Предметом анализа стала постановка «Убийство в тереме» (кит. 坐楼杀惜), впервые представ-

ленная на сцене Шанхайского театра Пекинской оперы (кит. 上海京剧院) в 1985 году. В рамках анализа автором статьи рассмотрена специфика китайского драматического театра, определены уникальные черты Пекинской оперы – одного из наиболее известных во всем мире национальных символов Китая, по сей день оказывающего влияние на развитие театрального искусства страны.

Ключевые слова: искусство Китая, театральное искусство, драматический театр, китайская традиционная опера, Пекинская опера, сценография

Hu Le

Postgraduate student, Belarusian State Academy of Arts

FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF PERFORMANCES ON HISTORICAL THEMES IN THE DRAMA THEATRE OF CHINA

(on the example of the production from the repertoire of the Shanghai
Jingju Theatre Company “Murder in the Tower”)

Abstract. The article examines the peculiarities of the implementation of historical-themed performances in the drama theater of China. The subject of the analysis was “Murder in the Tower” (Chinese 坐楼杀惜), first presented on the stage of the Shanghai Jingju Theatre Company (Chinese 上海京剧院) in 1985. As part of the analysis, the author examines the specifics of the Chinese drama theatre, identifies the unique features of the Peking Opera – one of the most famous national symbols of China throughout the world, which to this day influences the development of the country’s theatrical art.

Keywords: Chinese art, theatrical art, dramatic theatre, Chinese traditional opera, Peking Opera, scenography

Введение. Спектакли на историческую тематику были широко представлены на сцене драматического театра Китая ещё с периода его формирования. Современные театральные постановки продолжают опираться на национальные традиции и играют значительную роль в сохранении культурных особенностей страны. Спектакли освещают важные для общества проблемы, представляя собой «перекресток» между прошлым и настоящим, историей и современностью.

Особое место в театральном искусстве страны занимает Пекинская опера – своеобразное соединение драмы и мюзикла, в основе которого лежат литературная составляющая, народная музыка, песни, танцы и акробатические элементы.

Одним из ярчайших явлений в культурном ландшафте Китая является Шанхайский театр Пекинской оперы (上海京剧院, Shanghai Jingju Theatre Company). За годы существования театр, впитав самобытную атмосферу Шанхая, сформировал собственный художественный стиль.