

роль референтной группы и оказывает решающее значение в процессе социализации.

Этот вывод является достаточным и для разграничения понятий «социализация» и «воспитание» (под воспитанием понимается целенаправленный и сознательно осуществляемый процесс влияния на личность всего общества и его социальных институтов с целью организации и стимулирования активной деятельности личности). Социализация шире воспитания, она является как организованным, так и стихийным, не всегда осмысленным процессом.

Из всего вышесказанного следует, что понятия «социализация», «инкультурация», «воспитание» взаимосвязаны между собой, но имеют также и существенные отличия – свою специфику, что никоим образом не позволяет их отождествлять.

1. *Мудрик, А. В.* Социальная педагогика: учеб. для студентов педагогических вузов / А. В. Мудрик; под ред. В. А. Сластенова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Изд. центр «Академия», 2002. – 232 с.

2. *Основы педагогики: учеб. пособие / А. И. Жук, И. И. Казимирская, О. Л. Жук, Е. А. Коновальчик; под ред. А. И. Жука.* – Минск: Аверсэв, 2003. – 349 с.

3. *Парыгин, Б. Д.* Основы социально-психологической теории [Электронный ресурс] / Б. Д. Парыгин. – Режим доступа: www.ozon.ru/context/detail/id/34981. – Дата доступа: 21.03.2010.

*Ван Мин Сюнь, аспирант
БГУ культуры и искусств.
Научный руководитель – Е. В. Шедова,
кандидат искусствоведения, доцент*

ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АМЕРИКАНСКОГО И КИТАЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Интенсивнейшее развитие мюзикла в Китае в последние десятилетия XX – начале XXI веков привело к тому, что вопросы взаимного влияния эстетики китайского и американского музыкального театра сегодня все больше интересуют китайских исследователей. Эта проблема затрагивается в ряде монографий и научных статей Вен Шуо [1], Ду Венвы [2], Му Юй [3].

Цель данной статьи – выявить воздействие выразительных средств традиционной китайской драмы сицюй на пластический язык американских музыкально-театральных постановок.

В конце XVIII – начале XIX веков большое количество китайцев переехало в Америку. Это способствовало знакомству американцев с культурой и искусством Китая, в том числе и с представлениями традиционного китайского театра – пекинской оперой и драмой сицюй. Представления сицюя особенно поразили американскую публику необычностью художественных идей и специфичностью исполнительского мастерства артистов. Сицюй – это синтетический театральный жанр, органично сочетающий в себе актерскую игру, музыку, пение, танец, акробатику и элементы воинского искусства.

Постепенно на американской и, прежде всего, бродвейской театральной сцене стали появляться произведения, в которых так или иначе присутствовал бы «китайский» элемент.

С конца XIX века вплоть до 1940-х годов подобные спектакли в бродвейских театрах пользовались большой популярностью. Существовало несколько способов создания таких постановок: американские авторы самостоятельно создавали произведения китайской тематики; к исполнению оригинальных китайских произведений привлекались китайские же артисты и актерские коллективы; китайские сочинения переводились на английский язык и адаптировались.

Спектакли китайской тематики, самостоятельно созданные американскими авторами, возникали, как правило, после просмотра любительских представлений сицюя. Авторы музыкально-театральных постановок копировали оригинальные сюжеты, сочиняли собственные истории, либо маскировали традиционные сюжеты китайским колоритом. Характерными произведениями такого рода являются, например, спектакли «Китайский медовый месяц» (*A Chinese Honeymoon*, 1902), «Чжу Чэнчжоу» (*Chu Chin Chow*, 1917), «Китайский любовник» (*Chinese Love*, 1921) [2].

На протяжении долгого времени эти постановки были очень популярны у американского зрителя, однако создавали превратное представление об истории и культуре Китая. Только появление на бродвейской сцене китайских актеров и исполнительских коллективов с оригинальными произведениями китайской оперы и сицюя изменило такое положение.

Одним из исполнителей, познакомивших американскую публику с китайским традиционным сценическим искусством, был знаменитый артист пекинской оперы Мэй Ланьфан, в 1930 году прибывший в США. Первое же его выступление на Бродвее увенчалось огромным успехом. Артист побывал со своими представлениями в Вашингтоне, Чикаго, Лос-Анджелесе, Сан-Франциско и других городах. В каждом из этих городов Мэй Ланьфан своей игрой производил настоящий фурор. Актер мастерски воссоздавал на сцене образы девушек, воплощая лучшие женские качества, такие как нежность, изящество, изысканность.

В 1939 году на Бродвее выступали Гуанчжоуская и Шанхайская театральные труппы. В 1947 году китайские театральные коллективы вновь появились на Бродвее, среди их спектаклей был и мюзикл «Прощай, моя наложница» [1].

С течением времени создатели «китайских историй» начали переводить и адаптировать произведения китайской традиционной драмы, стараясь максимально сохранить их оригинальную основу и, в то же время, удовлетворить вкусы американской публики. Среди таких постановок наиболее известны «Lute Song» и «Chalk Circle».

В 1940-е годы американский критик газеты «Нью-Йорк Таймс» охарактеризовал сицюю следующим образом: «в визуальном плане он не гонится ни за чем эфемерным, но и элементы реализма ему не характерны. Художественная красота сицюя вполне сравнима с древними художественными шедеврами Китая, исполнительское мастерство актеров отличается непревзойденной искусностью» [2, с. 21].

Необходимо отметить, что знакомство американских постановщиков и артистов с сицюем повлекло за собой появление новых выразительных элементов на сцене бродвейских театров. Например, в спектаклях «Моя прекрасная леди», «Оклахома!», «Увольнение в город» в отдельных сценах применяются приемы условного обозначения места действия, таких, как в сицюе: артисты пластически изображают погоняющего коня кнутом возницу на повозке, скачку на лошадях, карабканье по горам и т. п. [3].

На данный момент документов, напрямую свидетельствующих о том, что постановщики американских мюзиклов заимствовали выразительные приемы сицюя, не найдено.

Однако до появления сицюя на Бродвее на американской театральной сцене подобные выразительные приемы не использовались. Выступления Мэй Ланьфана и других китайских артистов способствовали окончанию «монополии реализма в американском музыкальном театре» [3, с. 6]. Музыкальный критик журнала «Мир» Роберт Литер отмечал, что «условность жестов и движений китайского сицюя могут служить ценным материалом для обновления выразительных средств американского мюзикла» [3, с. 7].

Таким образом, знакомство американских театральных деятелей с китайским традиционным музыкально-театральным жанром сицюй, проникновение его элементов на бродвейскую сцену способствовало обогащению средств выразительности, прежде всего пластических, американских музыкальных постановок. В свою очередь, условность мюзикла оказалась близка китайским артистам и зрителям и во многом обусловила популярность этого жанра на китайской музыкальной сцене.

1. Вен, Шуо. История китайского мюзикла / Шуо Вен. – Пекин: Восточные сыновья, 2009. – 598 с. [на китайском языке].

2. Ду, Венвы. Бродвейские постановки и традиционная китайская опера / Венвы Ду. – Шанхай: Shanghai Joint Publishing, 2002. – 276 с. [на китайском языке].

3. Му, Юй. Истоки западного мюзикла / Юй Му // Сб. науч. тр. / Пекинская академия танца. – Пекин, 2004. – № 4. – С. 5–8 [на китайском языке].

Ван Пэйи, аспирант

БГУ культуры и искусств.

*Научный руководитель – Н. И. Дожина,
кандидат искусствоведения, доцент*

ЮЙЦЗЮЙ – РЕГИОНАЛЬНЫЙ ОПЕРНЫЙ ЖАНР КИТАЯ

В Китайской Народной Республике на сегодняшний день, как показали исследования, насчитывается около 360 разнообразных по своему колориту местных видов китайского оперного театра. Самые значимые из них – это пекинская, пинцюй (хэбэйская), юецюй (шаосинская), юйцзюй (хэнань-