

#### Список литературы:

1. Романов, Е. Белорусский сборник : Губерния Могилевская / Е. Романов. – Витебск, 1887. – Т. 1. Вып. 3 (БСа).
2. Романов, Е. Белорусский сборник : Сказки космогонические и культурные / Е. Романов. – Витебск, 1891. – Вып. 4 (БСб).
3. Романов, Е. Белорусский сборник / Е. Романов. – Могилев, 1901. Вып. 6 (БСс).
4. Чарадзейныя казкі : У 2 ч. / рэд. выд. В.К. Бандарчык. – Мінск, 2003. – Ч. 1 (ЧКа).
5. Чарадзейныя казкі : У 2 ч. / рэд. выд. В.К. Бандарчык. – Мінск, 2003. – Ч. 2 (ЧКб).
6. Assmann, J. Communicative and cultural memory // A companion to cultural memory studies / J. Assmann / Eds. A. Erl, A. Nünning. – Berlin, New York, 2010. – P. 109–118.
7. Бернштам, Т. «Хитро-мудро рукодельице» (вышивание-шитье в символизме девичьего совершеннолетия у восточных славян) // Женщина и вещественный мир культуры у народов России и Европы / Т. Бернштам. СПб., 1999. – С. 191–249.
8. Никифоров, А. К вопросу о морфологическом изучении народной сказки / А. Никифоров // Сказка и сказочник. – М., 2008. – С. 313–318.
9. Щепанская, Т. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. / Т. Щепанская. – М., 2003.
10. Самойлова, Е. Женские рукоделия в контекстах восточнославянских сказок / Е. Самойлова // Традиционная культура: альманах. – 2017. – № 3. – С. 84–96.
11. Зеленин, Д. Великорусские сказки Вятской губернии : С приложением шести вотяцких сказок / Д. Зеленин / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – СПб., 2002.
12. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х томах / В. Даль. – М.; СПб., 1881. – Т. 2.
13. Усачева, В. Лен / В. Усачева // Славянские древности: Этнолингвистический словарь ; под общ. ред. Н. Толстого. – М., 2009. – Т. 3. – С. 91–96.

#### Комментарии:

1. ЧКа, 50 – сокращенное название сборника сказок (см. Список литературы), 50 – номер сказки в указанном сборнике.
2. Классификация предложена А.И. Никифоровым [8, с. 318].
3. В содержании сборника сказка упоминается под номером 27, в самом сборнике указан номер 26. С. 233–247.
4. Сказки с сюжетом о гонимой падчерице на обширном материале подробно рассматривались в статье «Женские рукоделия в контекстах восточнославянских сказок» [10].
5. Как исключение, случай изготовления обыденного полотенца девушкой, давшей обет Богородице «за хорошего жениха» [12, с. 658].
6. Бык, помогающий падчерице управляться с поручениями мачехи, упоминается только в сборнике Е.Р. Романова [1, с. 292].
7. В сказке «Дзедава дачка і бабіна» [5, с. 238–242] испытанию девушек в лесу предшествует тестирование в привычной для традиционной культуры ситуации – на супрядках. Падчерица и сводная сестра получают от мачехи/матери задание напрядь льняной пряжи. Падчерица справляется с работой, но пряжу отбирает сестра, и девушку изгоняют из дома – «Нашто яна мне, гэтка лянцяйка» [5, с. 239], т.е. по причине обмана и кражи нитей героиня не может сдать квалификационный тест и подтвердить статус рукодельницы. Повторное испытание происходит в лесу. Девушка выдерживает тест на коммуникабельность и получает брачное предложение от состоятельного жениха. Дочь мачехи, по сути, проваливает оба теста, но если мать удастся обмануть, второй экзаменатор (медведь) наказывает за ошибки жестоко – убивает.
8. В традиции восточных славян ткань, интерьерный текстиль и одежда составляли важную часть девичьего приданого. Каждая мать заботилась о тканевом приданом дочери, т.к. этот фактор всегда учитывался родней жениха. С момента освоения техник женских рукоделий, к подготовке приданого подключалась девушка. Девушки-мастерицы были в цене, имели хорошие шансы на удачное замужество [7, с. 215].
9. В некоторых вариантах в задание включаются постельные принадлежности, предметы, необходимые для создания пряжи (ЧКб, 49; БСб, 49) – «Як жа ж я пайдз за цябе: усе людзі будуць пражу прас[ц]ь, а ў мяне няма нічога» [5, с. 245].

*Чжан Ся*

#### О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ЗАИМСТВОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ТЕОРИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

*Автор описывает процесс, в котором китайскому драматическому театру удалось вступить на путь превращения в современный вид театрального искусства. Активная китаизация зарубежной драматургии внесла вклад в ознакомление публики с драмой и поиск подходящего Китаю собственного театрального стиля.*

*Zhang Xia*

#### ON SOME ISSUES OF BILLING AND DEVELOPING THE THEORY OF THE DRAMA THEATER

*The author describes the process in which the Chinese drama theater managed to enter the path of becoming a modern kind of theatrical art. The active use of foreign drama contributed to the public's knowledge of the drama and the search for China's own theatrical style.*

Зарождение китайского традиционного театра принято относить к XII веку, и основан он был на местном этнографическом и культурном материале. В XX веке Китай стал активно развивать и драматический, европейский по происхождению театр. В течение долгого времени после формирования и развития китайского драматического театра многие слова в спектаклях по пьесам зарубежных авторов необходимо было делать доступными для понимания зрителей. Это было обусловлено тем, что китайские театральные зрители были плохо знакомы с национальными особенностями тех стран, откуда к ним попадали произведения драматургии. Поэтому в определенных частях пьес были отличия от оригинала произведения. Переводчики добавляли новые эпизоды и реплики в пьесы, чтобы местным зрителям было понятно происходящее в спектакле.

Заемствования и добавления в то время в основном зависели от материалов, изученных студентами за границей, получаемых практических знаний, сведений о рабочем процессе, репетициях, представлениях трупп и т.д. Переводы теоретических трудов по проблемам театрального искусства и пьес позволяли ученикам и артистам, не имеющим возможности выехать за границу, ознакомиться с иностранным драматическим театром. Это придавало новые и очень сильные импульсы для творческого развития китайского драматического театра того периода.

Известно, что театральное творчество не может существовать без теоретической основы. В процессе развития китайской драмы непрерывно разгорались споры деятелей искусства о своеобразии драматического театра на китайской культурной почве. Под влиянием «Движения за новую культуру 4 мая 1919 года» стало появляться больше переводов по теории театра. Образованная часть китайского общества узнала об отличиях драмы и китайской оперы, которые они раньше воспринимали интуитивно и весьма смутно. Постепенно стали усваивать более глубокий смысл и значение, скрывающиеся за методами представления на сцене, ясно увидели ключевые элементы методов и способов драматических выступлений актеров.

В то время наиболее известным и влиятельным драматургом в Китае стал норвежец Генрих Ибсен. Знакомство с ним началось с публикации «Специального выпуска об Ибсене» журналом «Синь цин нянь» в 1918 г. Творчество Г. Ибсена оказало глубокое воздействие на китайских драматургов того периода. Драма «Кукольный дом» была поставлена во многих китайских театрах. Многие произведения норвежского драматурга были поставлены на китайской сцене, более того, работы Ибсена повлияли на выдающихся деятелей китайского искусства, в том числе Цао Юя.

Издав в июне 1918 г. «Специальный выпуск об Ибсене», журнал «Синь цин нянь» запустил свободные дискуссии в области драмы. Заемствование театра от простого копирования внешней формы перешло к более глубокому теоретическому поиску, который был нацелен не столько на саму пьесу, сколько на суть искусства. Что касается уважения к Ибсену, оно связано с обстановкой в Китае в тот период: людям были необходимы такого рода обличающие реальность произведения. В октябре 1918 г. Сун Чунфан в журнале «Синь цин нянь» опубликовал статью «Сто произведений современной драмы», в которой речь шла о 58 драматургах из 13 стран, творивших с середины XIX века. Автор рассказал о классических произведениях мировой драматургии, предоставив материалы для исследования ученым, которые не могли выехать за границу.

Бин Синь, Хун Шэнь, Сун Фоси переняли и объяснили концепцию трагикомедии. Теоретической основой им послужила книга Аристотеля «Поэтика». Они произвели анализ содержания и функциональности трагикомедии, связывая ее с реалиями китайского общества, обогатив теоретические исследования драмы.

Важным пунктом заимствования теории театра в это время было то, что оно не только ограничивалось общими знаниями о театре и литературным переводом пьес, но и делало акцент на ознакомлении с современными театрами и теорией представлений, что привнесло абсолютно новые идеи в опутанные строгими правилами выступлений китайские оперы.

Сун Чунфан упорядочил знания об истории западного театрального движения, познакомил читателей со шведским театром Аппиа и теорией англичанина Гордона Крэга, предложившими новые творческие идеи в преодолении границ в театральных композициях посредством новых технологий. Гордон Крэг разработал новые способы оценки выступления, сцены, пьесы, полагая, что их можно контролировать научным способом.

Рейнхардт, напротив, считал, что представление, пьеса, музыка и сцена должны быть слиты воедино, раздельное их создание приведет к разрозненности художественной структуры спектакля. Это значительно повысило требования к творчеству режиссера.

Под воздействием этих идей в Китае началось движение любительских театров, к этому моменту китайский драматический театр уже сформировал собственную систему театральной теории. Опираясь на мировой опыт, представители китайской драмы, сформировав свои идеи в особый исторический период, объединив драму с достоинствами китайской оперы, создав особую творческую теорию, породили самостоятельный вид сценического искусства. В теории любительского театра Чэнь Дабэя говорилось, что при подборе актера необходимо, чтобы его образ был близким персонажу, на репетициях следует тщательно отшлифовать его характер и особенности, а на сцене реплики актера должны опираться на настоящие чувства. Эти принципы, которые сейчас кажутся очень простыми и понятными, раньше отсутствовали, и, предложенные впервые, произвели своеобразную революцию в китайском драматическом театре.

Из-за социальных условий того времени пригласить западные труппы выступать в Китае не было никакой возможности. Поэтому драматическое творчество осуществлялось представителями интеллигенции, обучавшимися за границей, или людьми, которые и были заняты в театре. Пьесы создавались способом копирования образцов, адаптации переводов или сочетанием двух предыдущих методов. Что касается копирования, перенимались некоторые реплики и сюжеты западных пьес. Этот способ применялся на начальном этапе развития драмы, энтузиазм авторов был высок, им необходимо было выговориться, и они использовали копирование, чтобы снизить сложность процесса творчества, но так они могли сохранить собственный стиль.

Среди пьес, созданных после «Движения 4 мая» способом копирования, большая часть написана на основе «Кукольного дома» Ибсена: пробуждение и бунтарство героини Норы находящегося в замешательстве китайскому народу продемонстрировало множество реалистичных намеков. Скопированных пьес было много: произведение американского драматурга О'Нила «Император Джонс», Уайльда «Саломея», Ибсена «Враг народа», «Столпы общества».

Это объясняет, что художественный уровень пьес признается во всем мире, кроме того, они накопили определенный опыт для авторов, что позволяет повысить качество оригинальных произведений.

При адаптации переводов сохраняется первоначальный облик пьесы, поддерживается единство сюжета, отношений героев, реплик с оригинальным произведением, изменения вносятся только в места, которые могут быть непоняты китайской публикой, например, имена, бытовые привычки, предметы обихода.

В переводных пьесах сохраняется превосходный сценарий, объясняемые истины остаются неизменными, сюжет лишь подвергается обработке со стороны китайского искусства, чтобы люди могли воспринять его и насладиться им. В период, когда в Китае создавалось еще мало собственных, оригинальных произведений, а люди были мало знакомы с западной жизнью, такие переводные пьесы помогали публике лучше узнать театр, понять его, расширяли кругозор любителей театра, закладывали основу для того, чтобы они становились творцами.

В 1924 г. Хун Шэнь успешно адаптировал пьесу Уайльда «Веер леди Уиндермир», которая сразу стала знаменательной пьесой периода «Движения 4 мая». Был создан полноценный режиссерский план и сформирована интегрированная и модернизированная драматическая система.

При написании пьес авторы перестали связывать сюжеты в жанре реализма с текущими социальными проблемами, которые легко могли быть исправлены со временем, а сосредотачивали внимание на хороших и плохих чертах человеческого характера. Хун Шэнь сознательно изменил название пьесы на «Веер молодой госпожи», чтобы не перевести, а адаптировать», т.е. при создании пьесы изменить только названия местности и имена людей, а также повседневные заботы, сохранив при этом сюжет и дух произведения, чтобы оно стало пригодным для показа.

В следующем году Хун Шэнь адаптировал пьесу Джеймса Мэтью Барри «Дорогой Брут», переименовав ее во «Второй сон», и произведение Ибсена «Кукольный дом», назвав его «Семья марионеток», для члена Шанхайского театрального общества Гайшэ Оуян Юйцяня. Иные члены театрального сообщества тоже прибегали к такому способу, например, Ван Юю создал пьесу «Брызги крови» на основе произведения Сарду «Родина!», произведение Сюй Баньмэя «Фабрикант» также является адаптацией одноименной японской пьесы. Пьесы Гу Чжунъи «Мышь покрыта мехом» и «Мэй Лосян» созданы на основе адаптации произведений Голсуорси «Нечестная игра» и «Короткий путь» Юджина К., пьеса Цзин Хуа «Женщина-адвокат» — перевод известной пьесы Шекспира «Венецианский купец», произведение Ху Епиня «Духи и люди должны» представляет собой частичную адаптацию «Кукольного дома».

Адаптированные переводы не ограничивались драматическими произведениями, использовались также другие классические мировые произведения других жанров. Например, созданная на основе романа японского писателя Наруто Ашика «Менее умелый» пьеса Сюй Баньмэя «Отец», написанное Ли Левэнем по известному рассказу О'Генри «Дары волхвов» произведение «Бедная супружеская пара», адаптированное Чжао Цзиншэнем произведение Андерсена «Дикие лебеди» под названием «Лебедь».

Благодаря таким способам изучения мирового театрального опыта, китайскому драматическому театру удалось избавиться от однообразности и банальности модернизированной драмы. Он вступил на путь превращения в сформированный современный вид театрального искусства. Активная китаизация зарубежной драматургии внесла вклад в ознакомление публики с драмой и поиск подходящего Китаю собственного театрального стиля.

Сразу после появления драмы в Китае заимствование стало средством для быстрого развития театра и неизбежным этапом в его становлении. За показом различных сторон жизни на сцене на начальном этапе становления китайского драматического театра скрывалась открытость художественных кругов Китая иностранной культуре. Это было стремление к самоанализу, смелость в данном деле, активное восприятие лучших черт мировой художественной культуры и драматургии. Ее последовательная и достаточно активная китаизация позволила китайскому драматическому театру стать важной частью общества, его жизни и национальной культуры.

#### Список литературы:

1. Stanislavskiy. Compilation of compositions by K.S. Stanislavskiy. – Beijing : Chinese film press, 1979. – PP. 72-73.
2. Venetsianova M. A. Essentials of acting system designed by K.S. Stanislavskiy. – Beijing : Chinese film press, 1990. – P. 278.

**Чжао Мэнсинь**

#### СПЕЦИФИКА КИТАЙСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА ДИНАСТИЙ СУН И ЮАНЬ

*В данной статье автор рассматривает художественные особенности китайского театрального костюма династий Сун и Юань (960–1368). В период, когда театральное искусство Китая делало первые шаги на пути к формированию, развивался и театральный костюм. Возникновение новых видов представлений (сунский и юаньский «цзацзюй», «наньси») и их популярность обусловили развитие как театрального искусства в целом, так и сценического костюма.*

**Zhao Mengxin**

#### SPECIFICITY OF THE CHINESE THEATER COSTUME OF SUN AND YUAN DYNASTYS

*In this article, the author examines the artistic characteristics of the Chinese theater costume of the Song and Yuan dynasties (960–1368). At the time when theatrical art of China was taking the first steps towards the formation, the theater costume developed. The emergence of new types of representations (the Sung and the Yuan «tzatszuy», «nansi») and their popularity conditioned the development of both theatrical art in general and the stage costume.*

Костюм в китайском театре как одна из важнейших деталей национального театрального искусства постепенно эволюционировал вслед за развитием самого театра. Истоки китайского театрального костюма восходят к традиционной народной одежде, в то же время с развитием китайского театра костюм претерпевал изменения, и отмечалась его стилизация. В результате постепенного совершенствования китайскими театральными деятелями в XII веке была сформирована профессиональная система сценического искусства. В эпоху династии Сун и Юань (960–1368) возникает новый вид театральных представлений сунский «цзацзюй» и юаньский «цзацзюй». Получивший широкое распространение в период Северной династии Сун, цзацзюй был не менее популярен и в последующую эпоху династии Юань (1271–1368), поэтому целесообразно проследить эволюцию театрального костюма в это время.