

и содержания в погоне за визуальным эффектом. Это серьезная проблема, которую необходимо учитывать скульпторам. Не менее насущным вопросом, также требующим решения, является

наследование традиции и сохранение культурной самобытности на фоне глобализации при представлении национальной скульптуры на международной сцене.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ван Линь. Восемь очерков о современной скульптуре. — Чунцин: Издательство Чунцинского университета, 2018. 王林.当代雕塑八论[M].重庆大学出版社.2018
2. Сунь Чжэньхуа. Современная китайская скульптура. — Хэбэй: Хэбэй мэйшу, 2009. 孙振华.中国当代雕塑[M].河北美术出版社, 2009
3. Ван Хунъюань. Национальный дух в прошлом и настоящем: формирование образа народа в скульптуре 14-й Всекитайской художественной выставки // Обозреватель искусства. — 2024. — № 11. — С. 12–17. 王红媛. 塑造时代洪流中的人民形象凝铸跨越古今的民族精神——第十四届全国美展雕塑述评[J]. 美术观察, 2024(11): 12–17.
4. Тан Яо. Какя это вижу: скульптурный очерк. — Шанхай: Шанхай шухуа, 2024. 唐尧. 如是我见: 雕塑散论[M].上海书画出版社,2024.
5. Роден О. Беседы об искусстве. — изд-во Туаньцзе, 2013. 罗丹. 罗丹论艺术[M]. 团结出版社, 2013.
6. Цзяо Синьтао. Новая фигуративная скульптура. — Чунцин: Издательство Чунцин, 2010. 焦兴涛. 新具象雕塑[M]. 重庆出版社 2010.

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-103-126

TRENDS OF BIOMECHANICS IN REFORMING TRADITIONAL CHINESE THEATRE

Summary: Traditional Chinese theatre has a centuries-old history. Although this process has experienced its ups and downs, actors' skills in traditional Chinese theatre have not been completely lost; they have been passed down from one generation to another up to the present time. Especially in modern China, traditional Chinese theatre inherits traditions and, at the same time, it is constantly updated, continuously striving for versatility and modernisation. After Meyerhold's death, the development of biomechanics

The relevance of the study lies in the fact the two methods (Biomechanics and the skill of traditional Chinese theatre) continue to attract the attention of theatre researchers, acting teachers, and theatre practitioners. The book by A. Ryaposov, *Russian Directorial Art of the 20th Century*¹, is an example. In this book, there is a chapter, which is an extremely concentrated expression of Meyerhold's main theatrical ideas and stage methods. Moreover, it provides a detailed theoretical study of Meyerhold's biomechanics. In the collection *The Big Book of Acting*², the practical application of biomechanics is discussed; in addition, modern trainings, developed in Russia and based on the ideas and methods of Meyerhold's biomechanics, are given. In recent years, the method of biomechanics has also attracted the attention of the theatre circles of China. In the article "Meyerhold's Biome-

was suspended for political reasons; however, owing to the study and revival of Meyerhold's theatrical heritage by subsequent generations, a set of systematic performance methods has gradually formed. In the process of their development, these two methods (biomechanics and the skill of traditional Chinese theatre) have some common features.

Keywords: Meyerhold's Biomechanics, training in traditional Chinese theatres, experimental Beijing Opera.

chanics and Traditional Chinese Musical Drama"³ by A. Lyakhovich and Yang Nanjia, the relationship between Meyerhold's biomechanics and traditional Chinese theatre is presented. Traditional Chinese theatre has also opened a unique path of its development in modern China and tried to combine its own traditions with the achievements of Western theatre. Over time, the actors' skills in traditional Chinese theatre have acquired many connections with biomechanics, and the relationship between the two methods deserves our study.

Acting technique during the reform of traditional Chinese theatre is the object of this article.

The influence of Meyerhold's biomechanics on the work of a traditional actor of the Chinese theatre is the subject of the study.

The source base of the study is: 1) literature on the skills and craftsmanship of traditional Chinese theatre actors; 2) literature on Meyerhold's biomechanics; 3) video recordings of Chinese theatre performances; 4) educational films of the Beijing Film

1. See: Ryaposov A. Y. *RUSSIAN DIRECTORIAL ART OF THE 20TH CENTURY: Systems, Trends, Concepts, Ideas*. 2022. St. Petersburg: Asterion, p. 244.

2. See: Sarabyan Elvira. *The Big Book of Acting. A Unique Collection of Trainings on the Methods of the Greatest Directors. Stanislavsky, Meyerhold, Chekhov, Tovstonogov*. 2017. Moscow: AST Publishing House, p. 789.

3. See: Lyakhovich V. A., Yang Nanjia. "Meyerhold's Biomechanics and Traditional Chinese Musical Drama" // *Society. Environment. Development*. 2020. No. 2, pp. 60–67.

Studio, which filmed training sessions for Beijing Opera actors.

The methodology of the study is based on the principle of historicism; moreover, it uses the comparative method.

The purpose of the study is to determine the influence of Meyerhold's biomechanics on the skill of traditional Chinese theatre.

Research objectives:

- 1) to establish the influence of Meyerhold's biomechanics on the training process of modern actors of traditional Chinese theatre;
- 2) to establish the influence of Meyerhold's biomechanics on the experimental Chinese theatre.

The novelty of the research lies in studying the influence of biomechanics on the reform of traditional Chinese theatre.

After the founding of the People's Republic of China in 1949, traditional Chinese theatre sought to achieve the opportunity for further development by turning to Western theatre concepts. Thus, the need for reform is both an opportunity and a challenge for traditional Chinese theatre.

Development of movement is one of the research areas in traditional Chinese theatre. During the Cultural Revolution (1966–1976), theatre figures tried to develop new forms of movement in Beijing Opera. Jiang Qing (1914–1991) noted at a conference: "Modern revolutionary Beijing Opera is the inheritance of traditions from a critical point of view; it discards the outdated and develops the new. The basic techniques used in Beijing Opera have not been lost; however, it is not enough <...>. In order to reflect the new life, we need to select from our life, create, gradually develop, and enrich the basic techniques of Beijing Opera"⁴. Subsequently, the workers of traditional Chinese theatre came to Beijing Sports Institute, China Acrobatic Troupe, and Beijing Dance Academy to test and implement the revolutionary and experimental teaching model of Triple Unity of Beijing Opera, Dance, and Physical Education. One of the workers at that time, Jiang Changchun, recalls: "A group of teachers and researchers combines the teaching of traditional

Beijing Opera techniques with the creative achievements of modern Chinese theatre, as well as dance and physical education. After numerous changes, experiments and adjustments, a curriculum was formed for the associations of people with different body types, for the convenience of group training for men and women, such as a sword play group, a spear play group, a gesture group, a stick play group, etc."⁵. And also: "The highest standard of modelling and athletic aesthetics of traditional Chinese theatre is the presentation of the 'circle'; as for the body movements, it is characterised by roundness, curvature, and twisting. <...> The model of Triple Unity of Beijing Opera, Dance, and Physical Culture maintains the basic movements of traditional Chinese theatre in physical training; <...> however, the character of the movement is based on the characteristics of ballet"⁶. The modern revolutionary Beijing Opera is the result of the experience of combining Beijing Opera with Western theatre, ballet, gymnastics, and other arts. The play changed the performance aesthetics of traditional Chinese theatre; the actor's performance emphasised the elongation of the body, its striving for the top and "openness" in its movements. From another point of view, considering the aspect of body movement separately, physical culture movements and ballet movements were added to the performances of Beijing Opera. The movements and poses take the aesthetics of ballet as their basis, giving us the opportunity to see the fusion of movements from Beijing Opera and Western ballet.

Therefore, at that time, the works of the Modern Revolutionary Beijing Opera basically followed the above-mentioned stage aesthetics. For example, the Modern Revolutionary Beijing Opera, *Red Women's Battalion*, is adapted from the ballet performance of the same name. In May 1972, the film crew of the *Red Women's Battalion* brought Beijing Opera to the screen at the August 1st Film Studio of the People's Liberation Army of China. Performed by the Beijing Opera Troupe of the *Red Women's Battalion*, the film performance was shown throughout the country in the same year. The film performance of the *Red Women's Battal-*

ion borrowed many movements from the ballet performance. Due to the adoption of a large number of Western dances, the actors' body movements were more open than the movements in Beijing Opera⁷.

The Peking Opera play *Taking Tiger Mountain by Strategy* was based on Qu Bo's novel *Tracks in the Snowy Forest*, and was staged by the Shanghai Jingju Theatre Troupe at the Grand Theatre of China on September 17, 1958. The work was constantly revised during its performance, and around 1965, a theatre reform group redesigned the dances to resemble skiing movements. The modern revolutionary Peking Opera, *Taking Tiger Mountain by Strategy*, was filmed as a Performance Film by the Beijing Film Studio in 1970. This Performance Film included a section in which soldiers cross a snowy mountain and climb a cliff. The section shows a ski dance in which an actor imitates a skiing pose. In addition, there is a passage showing the movements of climbing a cliff; the actors lie down on the stage, slide on the stage on their backs using their legs; at the same time, they imitate the pose of a climber with their hands climbing a rope. Through a series of movements, the actors on the stage showed how the soldiers crossed the snow mountain and climbed the cliff. In order to show the soldiers quickly marching in the process of attack, the actors lined up in a row and used a movement similar to the grand jeté⁸ in ballet. Therefore, the acting movements of modern revolutionary Beijing operas are based on the conventional movements of traditional Chinese theatre; however, they add elements of folk dance and European classical dance, such as the split jump and support in ballet. The modern revolutionary Beijing opera troupe has created new dance conventional movements that have the distinctive features of the new era and new characteristics of life. In these movements, we can see elements such as sports, gymnastics, and ballet.

Moreover, the formation of biomechanics widely absorbed elements from various fields. At the

turn of 1915, Meyerhold used pantomimes and *commedia dell'arte* to train actors in the studio on Borodinskaya; pantomimes became "predecessors of future biomechanical exercises"⁹. In his subsequent theatrical practice, Meyerhold adopted techniques from various types of professional activity, for example, different types of dance, circus, gymnastics, and oriental stage skills. "He notes the growing spread of sports (90 Moscow football teams) and the growing interest in sports..."¹⁰. Meyerhold's biomechanics emphasises the development of the body, training physical strength, speed, and flexibility of actors, which contributes to the versatile physical development of the body. "Today, biomechanical elements are found as components of stage plastic training, fencing, and combat training using other cold weapons, stage speech training, stage dance training, etc."¹¹ Nowadays, an actor of the traditional Chinese theatre must master a large number of skills in order to adapt to the development of modern plots. Traditional Chinese theatre seeks support in the modern environment; the actor's body is constantly evolving, thereby becoming universal for mastering various skills. In this regard, similar requirements are imposed on biomechanical actors and actors of the modern revolutionary Beijing Opera.

After the reform and opening-up policy was implemented in the 1980s, the theatrical concepts of Western modern theatre began to penetrate into China. Traditional Chinese theatres reinterpreted the modern revolutionary Beijing Opera of the Cultural Revolution period. They returned to the teaching principles that were fundamental to traditional theatre; however, the development and exploration of body movement did not stop. Since the basic physical training of actors in traditional Chinese theatre begins in adolescence, the National Academy of Chinese Theatre Arts and the Shanghai Theatre Institute established traditional Chinese theatre schools attached to these schools; similar specialised secondary schools were also established in other provinces. The training lasted for six years, recruiting teenagers aged 10–13 who met the criteria of the speciality and the criteria of

4. Zhong Guo xi qu zhi bian ji wei yuan hui, «Zhong Guo xi qu zhi Bei Jing Juan» bian ji wei yuan hui. [Editorial Committee of the History of Traditional Chinese Theatre, Editorial Committee of the History of Traditional Chinese Theatre. The Beijing Volume]. Zhong Guo ISBN zhong xin: Bei Jing [China Centre ISBN: Beijing], 1999, p. 1557 (in Chinese).

5. Dong Xin. Xi qu xian dai jiao yu gai ge fa zhan li cheng yan jiu 1949–2009 [Dong Xin. *A Study on the Development Process of Traditional Chinese Theatre Education Reform in Contemporary China, 1949–2009*]. Zhong Guo yi shu yan jiu yuan [China Academy of Arts], 2013, p. 111 (in Chinese).

6. Ibid. P. 112.

7. See: Yang Jian. Cong "Ge ming xian dai jing ju" kan chuan tong xi ju de zhuan xing [Yang Jian. *Transformation of Traditional Chinese Theatre from the Perspective of Modern Revolutionary Beijing Opera*]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Drama: Journal of the Central Academy of Drama], 2003, (3): p. 51 (in Chinese).

8. Grand jeté is a ballet movement in which the dancer jumps and does the splits during the jump.

9. See: "V. Meyerhold Studio. 1917. Documents" // Theatre, 2004. No. 2, pp. 86–96.

10. Ibid.

11. Ryaposov, A. Y. *RUSSIAN DIRECTORIAL ART OF THE 20TH CENTURY: Systems, Trends, Concepts, Ideas*. 2022. St. Petersburg: Asterion, p. 97.



Ill. 1. Educational films of Peking Opera: Salto. 1960.

physical fitness. The developed flexibility of a teenager's body at this age is suitable for training, and the high plasticity of the body helps to develop basic physical skills. The tradition of the old theatre school, Ke Ban¹², to which modern teaching theories were added, is the basis of this training; thus, the teaching methods become more scientific. For example, in 1974, the Beijing Film Studio made a series of training films on movement training for Beijing Opera performances. Owing to this film, we can understand the methods of training body movements.

The film is divided into four parts: basic skills, martial arts, Ba Zi mastery, and figure mastery. The first part talks about the basic skills that train body control and physical flexibility of actors, including training arms, legs, shoulders, body position, that is, the development of flexibility of the actor's body is the basis. The second part, "martial arts", includes two types of Tan Zi Gong (mastery on mats)¹³: hard and soft. Hard Tan Zi Gong is the mastery of handstand, "bridge" pose, somersault, and other 32 trainings. Soft Tan Zi Gong includes various types of falls, somersaults, and other 43 techniques. The third part shows Ba Zi mastery, which is used to demonstrate hand-to-hand combat, fighting with weapons and other acrobatic skills. This skill is necessary for training the flexibility of the shoulders, elbows, wrists. Moreover, the training includes juggling swords, spears, knives, etc., as well as 16 other techniques of combat between two people. Exercises for performing

conditional movements and tricks, which include 14 types of training¹⁴, are the basis of the training in the fourth part, the figure mastery.

All four parts of the exercises are necessary skills that every actor in traditional Chinese theatre must master. Owing to the film, we can clearly learn about the teaching methods. First, all the exercises are performed by teachers to show an example, and then the students repeat after them; then, the teacher corrects their mistakes. This model of teaching is similar to Meyerhold's method of teaching actors. "Meyerhold the director composed his plays as an actor, playing out all the roles and finding an actable approach to them in an actor's way. Moreover, Meyerhold set tasks for the performers by means of demonstration."¹⁵ Unlike the Stanislavsky school, which is aimed at developing actors' internal technique, traditional Chinese theatre and Meyerhold's techniques are demonstrated by masters and then imitated by students.

When performing complex movements in Beijing Opera, the teacher breaks one complex movement into parts and helps students do each part of a specific movement, and then combines the disparate parts of the movements into one integral action. For example, a somersault can be divided into two consecutive movements — a handstand and a bridge pose. There are études for training actors in the Beijing Opera. Such études include the most basic, as well as the most frequently used and expressive stage movements, and only after this does the transition to the entire Beijing Opera occur, which can already be

staged. Thus, the basis of the stage movement is the totality of each basic movement. The methods of the Meyerhold biomechanics exercise system have similar principles. "The meaning of the biomechanical étude was that a certain complex movement was broken down into its constituent elementary movements, after which each of the constituent movements was trained and worked out to perfection. Then all the components were again combined into the original whole; however, at the same time, the original complex movement was performed at a completely different level of harmony and perfection."¹⁶ We can say that the physical training of traditional Chinese theatre and the method of biomechanics are like creating a melody. Each pose is like a separate note; by connecting separate parts of poses we get a movement (chord), and then a complex skill (sketches) is formed. And, of course, the meaning of the étude is greater than the sum of each note.

It is worth noting that the physical training in traditional Chinese theatre is gradually approaching the Western theory of sports biomechanics, thus, trying to scientifically explore and reveal the body movements. Let us take the National Academy of Chinese Theatre Arts as an example. After students graduate from secondary vocational school and enter the academy, this school still emphasises the basic skills development during training. The National Academy of Chinese Theatre Arts has established departments specialising in teaching the basic skill mastery, Tan Zi Gong mastery, Ba Zi mastery, and figure mastery. Teachers in charge of physical training classes should not only have the skills of theatre arts, but also conduct research in kinetics, sports psychology, and educational psychology. Teachers should understand topics such as the structure of the human body and muscle physiology, how each muscle works during the various movements of traditional Chinese theatre performances, and the point of application of force during the movements. "In September 2003, the National Academy of Chinese Theatre Arts introduced a separate educational program for theatrical physical training and opened a corresponding department. This specialty focuses on the physical training of students. Its goal is to prepare highly qualified specialists who are able to meet the requirements of

the disciplines taught in theatrical educational institutions, and who can perform in a professional theatre troupe."¹⁷ Thus, the teaching methods within the framework of traditional Chinese theatres are gradually improving. Now attention is paid not only to the field of physical training but also to biology, psychology, and other branches of knowledge. "Meyerhold took the term *biomechanics* from the field of biophysics and rethought it in his own way <...> Biomechanics studies the mechanical properties of living tissues, organs, and the body as a whole."¹⁸ In modern China, traditional Chinese theatre and the theory of biomechanics pursue the same goal. As well as studying the performing arts, research is also constantly carried out on the characteristic properties of the physical movements of the body.

In addition to the education of traditional Chinese theatre, the practice of traditional experimental Chinese theatre can also find many connections with biomechanics. Traditional experimental Chinese theatre refers to a series of experimental performances "which were staged in China from the late 20th century to the early 21st century, for about 30 years"¹⁹. For example, "modern experimental Beijing opera", "small stage traditional experimental Chinese theatre", "cross-cultural traditional experimental Chinese theatre", and other experimental and innovative works of traditional Chinese theatre. Some traditional experimental Chinese theatres have modernised and westernised the plot details of traditional Chinese theatre to meet the needs of new culture, modern stage, and audience. Moreover, in addition to maintaining the movements of traditional Chinese theatre on stage, it has become necessary to also create new physical movements on stage.

For example, *Rickshaw Boy*, a modern Peking Opera, was created and staged in 1998 by the

12. Ke Ban was a form of organisation that had a certain scale and specialised in training actors of traditional Chinese theatres before the 20th century. It was the most important way of managing schools of traditional Chinese theatre.

13. To prevent injuries to students, martial arts training is usually conducted on mats, which is why it is called mat mastery. There are "hard" and "soft" Tan Zi Gong. The "hard" type teaches students somersaults, jumps, etc., and the "soft" one trains such movements as swings, rolls, that is, those movements in which the body touches the ground.

14. See: Educational films of Peking Opera (1960) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/6rMVnZ1wtuU> (This text is based on a summary of the textbook on physical and motor training in Peking Opera, filmed by the Beijing Film Studio. Accessed on: 08.10.2021).

15. Ryaposov, A. Y. *RUSSIAN DIRECTORIAL ART OF THE 20TH CENTURY: Systems, Trends, Concepts, Ideas*. 2022. St. Petersburg: Asterion, p. 79.

16. Ibid. P. 96.

17. Wang Chan. *Dui wai xi qu xing tiji xue yan jiu* [Wang Chan. *Research on Teaching Methods of Traditional Chinese Theatres*]. Bei Jing: Zhong Guo xi qu xue yuan [Beijing: National Academy of Chinese Theatre], 2014, p. 3 (in Chinese).

18. Sarabyan Elvira. *The Big Book of Acting. A Unique Collection of Trainings on the Methods of the Greatest Directors. Stanislavsky, Meyerhold, Chekhov, Tovstonogov*. 2017. Moscow: AST Publishing House, p. 314.

19. Xie Bailiang. Dang dai "Xiao ju chang xi qu" de fa sheng yu fa zhan — Zhong Guo shi yan xing xi qu pu xi zhi shu li [Xie Bailiang. *The Emergence and Development of the Modern "Small Theatre" — History of Chinese Experimental Theatre*]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Drama: Journal of the Central Academy of Drama], 2015, 000(002): p. 91 (in Chinese).

Jiangsu Province Beijing Opera theatre. The play was based on the novel *Rickshaw Boy* by Lao She, a story about the sad life of a Beijing rickshaw puller named Xiangzi in the 1920s. The production was directed by Shi Yukun (1943–2020). The play includes a scene where the main character, Xiangzi, pulls a cart. When the actor was pulling the cart, he used two movements from Peking Opera on stage — the role of Sheng the warrior and Hualian (the role of male characters with painted faces). Then the movements of traditional Chinese theatres are combined with the real movement of a person pulling a cart: through the movement of the hands when the actor touches the carriage, as well as when the actor pulls it behind him — lifting or lowering, turning right or left, changing the speed of movement²⁰. Although the costumes, props, poses, and gestures on stage have abandoned the traditional elements of Beijing Opera and turned into real characteristics, the actor's movement still has the characteristics of plasticity and image. Actors convey a whole range of feelings experienced by the character. Through the plasticity of movement, the audience can feel the thrill and joyful feeling of Xiangzi when he pulls a new carriage.

In 2002, director Li Liuyi (b. 1961) created a new version of the opera of traditional Chinese Kunqu theatre, *The Story of Dolls*. The actors showed wooden puppets through body movements. The image of wooden puppets was combined with the Kunqu opera. In *The Story of Dolls*, the following story is told: the goddess Zixia got bored with the carefree life of a celestial being and decided to go to the human world to find her love, after which she turned three wooden dolls into people. However, when the dolls became people, they were subjected to bourgeois prejudices. Finally, the goddess lifted the spell from them, and they became dolls again. Accompanied by traditional Chinese and Western musical instruments, the actors move rhythmically, like dolls; there is a mechanicalness in their movements²¹. In addition, the actors pronounce lines during some movements.

For example, one actor, moving like a doll, simultaneously says the following: "you laugh, and he laughs, but who would know about the suffering of the doll...". When the actor utters words such as "laugh" and "know", he also depicts them with his body. Thus, the actor's body makes plastic movements along with the speech, and this makes it more expressive²². After the goddess brought the dolls to life, the body movements also showed the process of the dolls becoming human. For example, the actor exaggeratedly showed the dolls' heartbeat, expanded the heartbeat to the movement of the whole body, then used movements similar to folk juggling to show the state after becoming human²³. A number of performances in *The Story of Dolls* are in line with the principles of biomechanics performance, such as some exaggerated stage movements of the actors. These movements have a sense of plasticity; each movement of the actor follows the rhythm of Chinese traditional percussion instruments. Each movement of the body, legs, and arms is revealed to the viewer and is clearly reproduced. In addition, the actors' speeches are also involved in the performance of the movements, giving greater force to the language.

A modern experimental Beijing opera *Faust* is another work. It was co-produced by the China National Peking Opera Company and the Emilia Romagna Teatro Fondazione (Italy). Anna Peschke from Germany was the director, Li Meini from the China National Peking Opera Company was the stage director, and Xu Mengke from the China National Peking Opera Company was the executive director of Beijing opera. The Italian side was responsible for the scenography and lighting, and the Chinese side was responsible for the stage design, Beijing opera composition, and costumes. Based on the traditional Beijing opera orchestra, Western musical instruments and electronic music were added to the music of *Faust*. On October 8, 2015, the premiere of the modern Beijing opera *Faust* was held at the Teatro Arena del Sole in Bologna. From October 8 to 25, *Faust* participated in the VIE Fes-

tival in Italy and was performed 12 times in Bologna and Modena.

The modern Beijing opera *Faust* is based on Goethe's tragedy of the same name. The playwright, Li Meini, shortened the content of the tragedy and staged its first part. *Faust* consists of four acts: Prologue, Contract, Love Adventures, Evil Fate, and Return. The plot begins with a bet between Mephistopheles and the Lord and mainly tells the tragic love of Faust and Gretchen. On stage, the actor also added some physical movements that are not traditional for Chinese theatre. For example, there was a passage where Faust and Gretchen danced, and the director invited two teachers from the oriental dance theatre to develop new dances for the actors; the pair dance and the gentle melody of the cello made the scene more romantic. In *Faust*, there were also pantomime, slow motion, etc²⁴; these movements were completely uncharacteristic of traditional Chinese theatre, many movements were taken from modern life. By observing everyday modern life, simplifying movements, exaggerating and comedy, the performance sparkled with new colours. It began to meet the aesthetic perception of modern people and contributed to Western audience' recognition.

Director Xu Mengke said in an interview: "The actors' action is divided into introduction, development, climax, denouement; in the actors' actions, the introduction is the movement of traditional Chinese theatre, whereas the development of the action takes the movement of Western theatre"²⁵. That is, the actor first took the pose of traditional Chinese theatre, and then suddenly switched to other movements that did not belong to traditional Chinese theatre. This change caused a contrasting comedic effect, and this contrasting effect is the culmination or turn in the action. For example, if we follow the conventional method of traditional Chinese theatre, the actor appears on the stage, takes a pose, and then walks around the stage to show that they have walked a long distance. However, in modern Beijing Opera, Faust first appears on the stage and takes a pose of Beijing Opera,

and then suddenly starts running like an athlete. This instant change caused laughter in the audience²⁶. Another example is when Valentine returned home, Gretchen came out to meet him, Valentine extended his hand and took a pose of Beijing Opera, and the next second they played with their hands like children²⁷. This action showed the friendship of the sister and brother, and also caused a comedic effect.

Another innovation of traditional experimental Chinese theatre is that one actor shows several techniques of traditional Chinese theatre roles on stage. When teaching traditional Chinese theatre, students must first master the basic skills, and then choose one role to master professionally. Usually, an actor plays one professional role throughout their life. However, in traditional experimental Chinese theatre, the actor gradually breaks down the limitations of the role; it has become possible to perform in different techniques, to the point that one actor can use various techniques of the role in their performance.

For example, in *Faust*, it is necessary to transform the Western plot into Beijing opera, and the director is no longer tied to the peculiarities of the role of traditional Chinese theatre, but analyses and portrays the characters as in Western theatre. Thus, the actors' performances on stage violated the limitations of the role, the actor used the skills of various roles when playing the characters of *Faust*.

Liu Dake, the actor who played Faust, said in an interview: "I have the acting skill of Hualian's character <...>, and Faust is a student, and he must fall in love with Dan's (Gretchen) character. It is inappropriate to completely use the technique of Hualian's character, so I borrowed the techniques of various characters..."²⁸. For example, when Liu Dake played the old Faust, he shaped his body as an old man through movements such as shaking his beard and hands; then he showed the

20. See: Beijing Opera *Rickshaw Boy* (1998) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: https://youtu.be/VVG7_Mi3n-o (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 6:25].

21. See: Kunqu — *The Story of Dolls* (2002) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 5:53].

22. See: Kunqu — *The Story of Dolls* (2002) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 6:17].

23. See: Kunqu — *The Story of Dolls* (2002) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 36:06].

24. See: Beijing Opera — *Faust* (2015) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: https://youtu.be/8tp6Jdp_arw (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 8:32].

25. See: Press conference of the Beijing Opera *Faust* [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2022. URL: <https://youtu.be/NduEAFSfuxg> (accessed on: 03.08.2022). [The content described in the text can be seen in the video at 2:27].

26. See: Beijing Opera — *Faust* (2015) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: https://youtu.be/8tp6Jdp_arw (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 2:46].

27. See: Beijing Opera — *Faust* (2015) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: https://youtu.be/8tp6Jdp_arw (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 3:54].

28. Zhang Luting. Hua lian yu dan jue tan lian ai jing ju «Fu shi de» ju chang li zuo shi yan [EB/OL], [Zhang Luting. *Hualian and Dan Fall in Love. Beijing Opera Faust Experiments in Theatre*]. URL: <http://culture.qianlong.com/2017/0905/1993370.shtml>, 05.09.2017 (accessed on: 20.07.2022, in Chinese).

process of becoming young through a series of movements of traditional Chinese theatres, such as playing the beard, playing the sleeves, somersaulting and so on. When he became a young man, Liu Dake jumped on the table and showed difficult skills such as Vertical Split to show Faust's youthful state and excitement. Therefore, the actors' skills are only used to portray the characters and show the plot, rather than to show the characteristics of the character.

Such "interprofessionality" and "multi-professionality" can actually be perceived as a breakdown and unification of techniques and skills of different roles. The mastery of a role has turned into the mastery of the actor's performance, that is, having mastered the various techniques of a role, the actor can act in different roles. In other words, playing a variety of roles, the actor can use different performance techniques, and thus, the concept of the "Meyerhold mask" appears in the performance. "The mask of a Meyerhold actor is not a mask that was put on the face."²⁹ A. Ryaposov explained the Meyerhold mask in detail in his book: "The mask of a Meyerhold actor was created through the plasticity of the entire body, which gave the mask duality: it was both stable and variable at the same time, allowing to be played from different angles"³⁰. That is, the acting techniques of traditional Chinese theatres for performing each individual role are "masks" of different characters.

For example, Wu Hsing-kuo (b. 1953) used a similar acting method on stage in the play *King Lear*. In his youth, Wu Hsing-kuo studied Peking Opera at Taiwan's Fu-Hsing Chinese Opera School for eight years. In 1986, Wu Hsing-kuo and a group of young actors from traditional Chinese theatres founded the Contemporary Legend Theatre. The troupe subsequently adapted and staged many Western classical works. All the works strictly adhered to the performance rules of Peking Opera, while, at the same time, introducing new dance techniques and some elements of Western theatre performance, and introducing modern theatre concepts into such works. Traditional Experimental Chinese theatre *King Lear* is Wu Hsing-kuo's

adaptation of Shakespeare's play; he was also the director and actor. *King Lear* combines Peking Opera, Kunqu, Taiwanese aborigine music, and dance, and other stage techniques, and is presented in the form of a monodrama. *King Lear* is divided into three acts: the play, the playing, and a player, and was publicly performed in Taipei in 2001 and then toured Europe.

In *King Lear* (2006 version), Wu Hsing-kuo used character acting techniques from Beijing Opera to portray King Lear, the favourite, the dog, the three daughters, the Earl of Gloucester, the two sons, and 10 other different characters³¹. In the first act, Wu Hsing-kuo used the character of Laosheng (an old man) to play King Lear. "In the first ten minutes of the play, King Lear runs in a deserted wasteland with an angry expression, a technique borrowed from the actor Zhou Xinfan's performance of 'Xu Ce Runs Through the City'."³² On stage, the actor played the role of Laosheng (an old man), he trembled, tossed and turned, fell, etc. All these movements were performed to create the scene where King Lear desperately runs across the wasteland.

In the second act, Wu Hsing-kuo used the dwarf's gait from the character of Chou (a comedian) to portray the king's jester and dog. He used the figure and gestures from the character of Qingyi (a woman in modest clothes) and Huadan (a young coquettish woman) to portray King Lear's daughters, so that the characteristics of each daughter were different from each other. The character of Laosheng was used to play the role of the blind Earl of Gloucester, and the character of Wusheng (warrior) to play Edmund and Edgar. In addition to creating roles, Wu Hsing-kuo also used the actors' body movements in the play to quickly switch between roles. For example, in the second act, when the wandering Edgar meets his blind father Gloucester in the desert. Edgar leads his father up the mountain with the help of a stick; Wu Hsing-kuo used the stick as a prop, showing the process of change that starts at one end of the stick and ends at the other end, when the human body changes and



Ill. 2. *King Lear*. 1998.

young Edgar turns into Gloucester. In biomechanics, a role is a large biomechanical étude, and each role has a corresponding "mask". In Meyerhold's *Don Juan*, actor Y. Yuryev (1872–1948) also used the above-mentioned mask method to create the image of Don Juan. "In the play *Don Juan*, Yuryev was present with his face, playing the mask of Don Juan. However, when playing different hypostases of his hero, Yuryev varied the plasticity, depicting Don Juan as a brilliant cavalier, then Don Juan as a skilled seducer, then Don Juan as a swordsman, duelist, and fighter. All these are certain variations of the plasticity of Don Juan; thus, Yuryev played with his hero's mask from different angles."³³ Therefore, this "mask" is not a traditional mask that is put on the face, nor a Peking Opera mask, which is made with makeup, but a mask created through movement. By varying the movements, the actor, through appropriate movements, portrays different "masks" of the characters. It can be said that on stage, Wu Hsing-kuo and Yuryev created "masks" through plasticity, that is, their technique corresponded to Meyerhold's theatrical concept of using biomechanical methods to create different "masks".

In addition, based on the premise that traditional experimental Chinese theatre continues to inherit traditions, multidisciplinary development has also become a direction for the study of traditional Chinese theatre, that is, an attempt to apply the stage art of traditional Chinese theatre in areas beyond the stage of traditional Chinese theatre, thereby expanding the possibilities of stage performance. Traditional Chinese theatre is a complex art that combines literature, music, dance, fine arts, sculpture, martial arts, acrobatics, etc. This means that traditional Chinese theatre can combine and experiment with various performing arts in other fields of theatre performance, creating all

kinds of interactions. For example, the combination of Beijing Opera and modern dance, as in the modern dance *Three-Forked Crossroad* (2020), the actors borrowed the classical episode of Beijing Opera *Three-Forked Crossroad* by using the conventional method of traditional Chinese theatre in dance. Two actors fought in the dark on the table. The movements of two people on the narrow table clearly followed the rhythm of the music. Through the conventional movements of the actors, the dance performance was enriched with the details of the story being played³⁴. The audience can understand the plot even if there is no dialogue in the performance. By combining such elements as the simplicity of the stage, actors' conventional acting, the movements like acrobatics, the combination of various body movements, the movements to the rhythm of the music, we can regard such a performance as a work with biomechanical tendencies.

Moreover, there is also a distinct advantage in applying traditional Chinese theatre performance techniques to films. Traditional Chinese theatre actors, after undergoing physical training, can brilliantly perform acrobatic moves in films, the best example of which is the outstanding actor Jackie Chan. Jackie Chan began studying traditional Chinese theatre at the age of six, and during his school years, he mastered the basic skills used in traditional Chinese theatre. His experience learning the skills of traditional Chinese theatre laid a solid foundation for his later career in Kung Fu films. The fights in Jackie Chan's films are closely related to the fighting moves in traditional Chinese theatre, in which he combines Tang Zi Gong, gymnastics, physical education, and acrobatic art. The features of the techniques from the fight scenes in Beijing Opera are espe-

29. Varlamova V. P. "The Storm Staged by V. Meyerhold (Alexandriusky Theatre, 1916)" // A. Ostrovsky. New Research: Collection of Articles and Messages / Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 1998, pp. 82–113.

30. Ryaposov, A. Y. *RUSSIAN DIRECTORIAL ART OF THE 20TH CENTURY: Systems, Trends, Concepts, Ideas*. 2022. St. Petersburg: Asterion, p. 77.

31. See: "King Lear (1998)" [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/73gVipRxaKI> (accessed on: 07.10.2021).

32. Li Wei. Xi ti zhong yong: Lun Wu XingGuo "Dang dai chuan qi ju chang" de kua wen hua xi ju shi yan [Li Wei. *Using Western Style: Wu Hsing-kuo's Cross-Cultural Theatrical Experiment in the Modern Legend Theatre*]. Xi ju yi shu [Theatre Art], 2011, 000(004): 10001, p. 71 (in Chinese).

33. Ibid. P. 77.

34. See: Modern Dance — *Three-Forked Crossroads* (2020) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/fS5N8FxyfNE> (accessed on: 09.10.2021).



Ill. 3. *Project A*. 1983

cially evident. In terms of creating the characters, Jackie Chan adopted the Wu Chou (warrior and comedian) style from Beijing Opera, and mainly played martial arts characters and comical characters, emphasising the agile and humorous behaviour on the screen. He also used witty language, thus creating a new style of Chinese martial arts films — Kung Fu comedy.

We divide the action in Jackie Chan's Kung Fu comedy into single action and mass combat battle. Single action is mainly for Jackie Chan to overcome environmental obstacles. For example, climbing over high walls and large iron gates, climbing the Big wheel, bridge and high-rise buildings, etc. In these scenes, Jackie Chan uses techniques from Tang Zi Gong and gymnastics, such as climbing, handstands, somersaults and jumps, etc.

In order to show the fight of two people and the mass combat battle, Jackie Chan's Kung Fu Comedy is different from other kung fu films. Kung fu films were closer to real fights, and the battles mainly emphasised the heroism of the main characters and the brutality of their movements. Kung Fu Comedy is characterised by a strong street juggler style, flexible movements and interesting, even dangerous stunts; the battle is also closely related to the surrounding complex space. In some kung fu films, the main char-

acter alone confronts a whole group of people; however, the villains come forward one by one to fight. Such a fight was no different from the fight of two people, and in Jackie Chan's Kung Fu Comedy, the battles of a mass combat nature are the process of joint participation of all participants in the action. We will try to divide all the participants in the battle into separate individuals; the kung fu of an individual is analysed into simple elements of movements, such as jumping, rolling, kicking and punching, etc. It is worth noting that the actors' kung fu movements must be agreed upon in advance during the rehearsal. The content of the rehearsal must be strictly followed, no improvised movements can be used, otherwise it will be dangerous. We will find that the mass fighting battle can be regarded as the work of Jackie Chan and other actors posing in various poses quickly and clearly with a specific purpose. Based on this, we combined all of this together, and such a rhythmic coordinated mass movement formed the battle scene. In order to enhance the realism, some complex actions in Jackie Chan's Kung Fu Comedy are shown in long shots instead.

Another feature of Jackie Chan's Kung Fu comedy is his use of props. All objects in everyday life can be used as fighting weapons, using sticks, benches,

ladders, plates; fruits and vegetables and other objects can be juggled. For example, in the film *Project A* (1983), Jackie Chan used bicycles, bamboo poles, windows, ladders, and other props to defeat his opponents. We can easily remember two famous actors of the era of Western silent comedy, Chaplin and Keaton, who both show exciting and humorous scenes with the help of physical movements. Thus, we can generalise the features of the movements in Jackie Chan's Kung Fu comedy: the skills of traditional Chinese theatres were used. During the rehearsal, complex martial arts movements were broken down into elementary movements and then connected again; strict requirements were imposed on the movements; the movements had a rhythm; juggling and stunt skills were used, all of which also have biomechanical features.

It is worth noting that the movements in traditional Chinese theatre have unique artistic and aesthetic characteristics, as well as unique symbolic features. Direct use of these movements in the performance is obviously inappropriate. For example, the physical movements of traditional Chinese theatres are difficult to integrate into the theatre scene, which shows "real life". Eugenio Barba mentioned Wu Hsing-kuo's performances in the interview: "His (Wu Hsing-kuo's) performances are modern productions; however, they are still limited by the framework of Beijing Opera"³⁵. Traditional Chinese theatre attaches great importance to the development of actors' movements. This "tradition" has been passed down from generation to generation and has been developing for a hundred years. In modern China, a whole educational structure has been created to teach theatre skills for all age groups, including children's art schools, middle schools, secondary vocational schools, higher vocational educational institutions, bachelor's degrees, as well as studying abroad. Therefore, just as Meyerhold used biomechanical methods to train actors, the physical movements of traditional Chinese theatres can be used as a training method for modern theatre actors to improve the unique performance system in China.

35. You Jin Ni Ao · Ba Er Ba. Feng Wei. Zhang Ruonan. Wang Yue Fan yi. Xi ju ren lei xue jia yan zhong de Zhong Guo xi qu — You jin ni ao Ba er ba fang tan lu [Eugenio Barba, Feng Wei, Zhang Ruonan. Translated by Wang Yueyi. *Traditional Chinese Theatre as Seen by Theatre Anthropologists, an Interview with Eugenio Barba*]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Drama: Journal of the Central Academy of Drama], 2021, 04, p.19 (in Chinese).

CONCLUSION

Traditional experimental Chinese theatre continues to innovate while maintaining tradition. In order to adapt to modern dramas (including classical Western dramas), modern stages, and "experimental" works by modern directors, traditional Chinese theatre actors need to enrich their arsenal.

In the modern education system, the teaching methods of traditional Chinese theatres have improved teaching methods, ensured the scientific development of physical training in terms of psychological and mechanical aspects, and achieved interdisciplinary comprehensive training for the actors' bodies. Students of the Academy of Traditional Chinese theatre can participate in musicals, plays, dance performances, puppet shows, films, etc. Moreover, they can apply the skills of traditional Chinese theatres that they have mastered to experiments in various professions and fields, expand the various capabilities of traditional Chinese theatres.

From the point of view of stage practice, there are also differences between the physical movements of traditional Chinese theatre and biomechanics. For example, the body movements in traditional Chinese theatre have their own hidden meaning. They must be elegant and have oriental beauty, and the movements must follow the aesthetic principle of "roundness", and biomechanics strives for exaggeration, openness, grotesque and other principles of sports aesthetics. Influenced by Western theatre, traditional experimental Chinese theatre retains the advantages of traditional Chinese theatre — a conventional performance based on singing, stage speech, stage movement, acrobatic skill. However, the stage movements are no longer limited by traditional oriental aesthetics and gradually break the limitations of Chinese traditional theatre by adding other physical elements such as circus, dance, physical culture movements, etc. During the research, it was found that with the development of traditional Chinese theatre, it is in many ways close to Meyerhold's concept of theatrical performance based on biomechanics.

REFERENCES

- Dong Xin. Xi qu xian dai jiao yu gai ge fa zhan li cheng yan jiu, 1949–2009. [Dong Xin. Research on the Development Process of Traditional Chinese Theatre Education Reform in Contemporary China, 1949–2009]. Zhong Guo yi shu yan jiu yuan [China Academy of Arts], 2013, p. 197 (in Chinese).
- Li Wei. Xi ti zhong yong: Lun Wu Xing Guo “Dang dai chuan qi ju chang” de kua wen hua xi ju shi yan [Li Wei. Using Western Style: Wu Xing Guo’s Cross-Cultural Theatre Experiment in the Modern Legend Theatre]. Xi ju yi shu [Theatre Arts], 2011, 000(004): I0001. Pp. 66–75 (in Chinese).
- Wang Chan. Dui wai xi qu xing ti jiao xue yan jiu [Wang Chan. Research on Teaching Methods of Traditional Chinese theatres]. Bei Jing: Zhong Guo xi qu xue yuan [Beijing: National Academy of Chinese theatre], 2014, p. 70 (in Chinese).
- Xie Bailiang. Dang dai “Xiao ju chang xi qu” de fa sheng yu fa zhan — Zhong Guo shi yan xing xi qu pu xi zhi shu li [Xie Bailiang. The Emergence and Development of the Modern “Small theatre” — History of Chinese Experimental theatre]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Drama: Journal of the Central Academy of Drama], 2015, 000(002): pp. 91–103 (in Chinese).
- You Jin Ni Ao Ba Er Ba. Feng Wei. Zhang Ruonan. Wang Yue Fan yi. Xi ju ren lei xue jia yan zhong de Zhong Guo xi qu — You jin ni ao Ba er ba fang tan lu [Eugenio Barba, Feng Wei, Zhang Ruonan. Translated by Wang Yue Yi. Traditional Chinese Theatre as Seen by Theatre Anthropologists, an interview with Eugenio Barba]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Drama: Journal of the Central Academy of Drama], 2021,04: pp.13–27 (in Chinese).
- Yang Jian. Cong “Ge ming xian dai jing ju” kan chuan tong xi ju de zhuan xing [Yang Jian. Transformation of Traditional Chinese Theatre from the Perspective of Modern Revolutionary Peking Opera]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Drama: Journal of the Central Academy of Drama], 2003, (3): pp. 38–55 (in Chinese).
- Zhong Guo xi qu zhi bian ji wei yuan hui, «Zhong Guo xi qu zhi Bei Jing juan» bian ji wei yuan hui. Zhong Guo xi qu zhi Bei Jing juan [Editing Committee of the History of Traditional Chinese theatre, Editorial Committee of the History of Traditional Chinese theatre, Beijing Volume]. Zhong Guo ISBN zhong xin: Bei Jing [China ISBN Centre: Beijing], 1999, p. 1682 (in Chinese).
- Zhang Luting. Hua lian yu dan jue tan lian ai jing ju «Fu shi de» ju chang li zuo shi yan [EB/OL], [Zhang Luting. Hualian and Dan Fall in Love, Beijing Opera Faust Experiments in theatre]. URL: <http://culture.qianlong.com/2017/0905/1993370.shtml>, 2017–09–05. (Accessed on: 20.07.2022, in Chinese).
- Varlamova V. P. *The Storm staged by V. Meyerhold* (Alexandrinsky theatre, 1916) // A. N. Ostrovsky. *New Research: Collection of Articles and Messages*. 1998. Russian Institute of Art History, St. Petersburg, pp. 82–113.
- Lyakhovich V. A., Yang Nanjia. *Meyerhold’s Biomechanics and Traditional Chinese Musical Drama* // V. A. Lyakhovich. Yang Nanjia. *Society. Environment. Development*. 2020. No. 2, pp. 60–67.
- Feldman, O. 2017. “Meyerhold in GYRM and GYTM”, *Voprosy teatra*. Moscow: State Institute of Art Studies, no. 1–2, pp. 313–335.
- “Meyerhold: On the History of the Creative Method: Publications. Articles”. 1998. St. Petersburg: KultInform-Press, p. 247.
- Ryaposov A. Y. *RUSSIAN DIRECTORIAL ART OF THE 20TH CENTURY: Systems, Trends, Concepts, Ideas*. 2022. St. Petersburg: Asterion, p. 244.
- Sarabyan Elvira. *The Big Book of Acting. A Unique Collection of Trainings on the Methods of the Greatest Directors. Stanislavsky, Meyerhold, Chekhov, Tovstonogov*. 2017. Moscow: AST Publishing House, p. 789.
- “V. Meyerhold Studio. 1917. Documents”, *Theatre*, 2004, No. 2, pp. 86–96.

VIDEOS

- King Lear (1998) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/73gVipRxaKI> (accessed on: 07.10.2021).
- Kunqu — The Story of Dolls (2002) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (accessed on: 07.10.2021).
- Training — Monk Theatre Dan Shurung [Electronic resource]. ARIA STUDIO LIMITED. Video. 2015. URL: <http://youtu.be/-zA7mAEUKiM> (accessed on: 04.10.2021).
- Beijing Opera *Rickshaw* (1998) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: https://youtu.be/VVG7_Mi3n-o (accessed on: 07.10.2021).
- Beijing Opera *Faust* (2015) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: https://youtu.be/8tp6Jdp_arw (accessed on: 07.10.2021).
- Press conference of the Beijing Opera *Faust* [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2022. URL: <https://youtu.be/NduEAFSfuxg> (accessed on: 03.08.2022).
- Modern Dance — Three-Forked Crossroad (2020) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/fS5N8FxyfNE> (accessed on: 09.10.2021).
- Longing for the Vanity of the World [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/jr8LXZMI5fU> (accessed on: 08.10.2021).
- Educational Films of Beijing Opera (1960) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/6rMvNz1wtuU> (accessed on: 08.10.2021).

Сяо Ань

Аспирант

Российский институт истории искусств

e-mail: xa137176912@gmail.com

Санкт-Петербург, Россия

ORCID 0009–0007–0568–5191

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-103-126

ТЕНДЕНЦИИ БИОМЕХАНИКИ В РЕФОРМИРОВАНИИ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ТЕАТРА

Аннотация: Традиционный китайский театр имеет многовековую историю, хотя этот процесс переживал свои взлеты и падения, мастерства актеров в традиционном китайском театре не были полностью утрачены, они передавались из одного поколения в другое вплоть до настоящего времени. Особенно в современном Китае традиционный китайский театр, наследуя традиции, вместе с тем, постоянно обновляется, непрерывно стремится к многосторонности и модернизации. И после смерти Мейерхольтца развитие биомеханики приоста-

Актуальность исследования состоит в том, что два метода (Биомеханика и мастерство традиционного Китайского театра) продолжает привлекать внимание и исследователей театра, и преподавателей актерского мастерства, и практиков театра. Например, книга А. Ю. Ряпосова «Русское режиссерское искусство XX века»¹. В этой книге есть глава, которая представляет собой предельно сконцентрированное выражение основных театральных идей и сценических методов Мейерхольтца, в ней также дается подробное теоретическое исследование биомеханики Мейерхольтца. О практике применения биомеханики речь идет в сборнике «Большая книга актерского мастерства»², приводятся современные тренинги, выработанные

новились по политическим причинам, однако, благодаря изучению и возрождению театрального наследия Мейерхольтца последующими поколениями, постепенно сформировался комплекс методов систематического исполнения. В процессе своего развития, эти два метода (биомеханика и мастерство традиционного китайского театра) имеют некоторые общие черты.

Ключевые слова: Биомеханика Мейерхольтца, обучение в традиционных Китайских театрах, экспериментальная Пекинская опера.

в России и опирающиеся на идеи и методы мейерхольтцовой биомеханики. В последние годы методика биомеханики так же привлекает внимание театральных кругов Китая, в статье А. В. Ляхович и Ян Наньцзя «Биомеханика Мейерхольтца и традиционная музыкальная драма Китая»³ представлены взаимосвязи мейерхольтцовой биомеханики и традиционного Китайского театра. Традиционный китайский театр также открыл уникальный путь своего развития в современном Китае и попытался совместить собственные традиции с достижениями западного театра. С течением времени мастерство актеров традиционного китайского театра приобрело множество связей с биомеханикой, и взаимосвязь двух методов заслуживают нашего изучения.

Объект исследования данной статьи — актерское мастерство при реформировании традиционного китайского театра.

1. См.: Ряпосов А. Ю. РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: системы, направления, концепции, идеи / А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Астерион, 2022. — 244 с.

2. См.: Сарабян Эльвира. Большая книга актерского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссеров. Станиславский, Мейерхольтц, Чехов, Товстоногов / Эльвира Сарабян, Вера Полищук. — М.: Издательство АСТ, 2017. — 789 с.

3. См.: Ляхович В. А., Ян Наньцзя. Биомеханика Мейерхольтца и традиционная музыкальная драма Китая // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 2. — С. 60–67.

Предмет исследования — влияние мейерхольдовской биомеханики на работу традиционного актера Китайского театра.

Источниковая база исследования — 1) литература о навыках и мастерстве традиционных Китайских театральных актеров, 2) литература о биомеханике Мейерхольда, 3) Видеозаписи спектаклей китайского театра, 4) учебные фильмы Пекинской киностудии, снимавшей тренинги актеров Пекинской оперы.

Методология исследования опирается на принцип историзма, а также использует сравнительный метод.

Цель исследования — определить влияние биомеханики Мейерхольда на мастерство традиционного Китайского театра.

Задачи исследования:

- 1) установить влияние биомеханики Мейерхольда на процесс обучения современных актеров традиционного китайского театра.
- 2) установить влияние биомеханики Мейерхольда на экспериментальный Китайский театр.

Новизна исследования заключена в изучении влияния биомеханики на реформирование традиционного китайского театра.

После основания Китайской Народной Республики в 1949 году традиционный китайский театр стремился добиться возможности дальнейшего развития посредством обращения к театральным концепциям Запада. Таким образом, необходимость проведения реформирования является и благоприятной возможностью для традиционного китайского театра, и вызовом.

Развитие в области движения является одним из направлений изысканий в традиционном китайском театре. Во время Культурной революции (1966–1976) театральные деятели пытались разработать новые формы движений в Пекинской опере. Цзян Цин (1914–1991) на одной из конференций отметила: «Современная революционная Пекинская опера — это наследование традиций с критической точки зрения, она отбрасывает устаревшее и развивает новое. Основные техники, используемые в Пекинской опере, не утрачены, но и этого недостаточно <...> Чтобы отобразить новую жизнь, нам необходимо отбирать из своей жизни, творить, постепенно развивать и обогащать базовые техники Пекинской опе-

ры»⁴. Впоследствии работники традиционного китайского театра прибывали в Пекинский спортивный институт, в Китайскую акробатическую труппу и в Пекинскую академию танца для проведения проверки и реализации революционной и экспериментальной учебной модели «Тройственное сплочение Пекинской оперы, танца и физической культуры». Как вспоминает один из тогдашних работников Цзян Чанчунь: «Группа преподавателей и исследователей сочетает обучение традиционным техникам Пекинской оперы с творческими достижениями современного китайского театра, а также танца с физкультурой. После многочисленных изменений, экспериментов, корректировок была сформирована учебная программа для объединений людей с разным телосложением, для удобства групповых тренировок мужчин и женщин, например, группа игр мечами, группа игр копьем, группа жеста, группа игр палками и т. д.»⁵. И еще: «Высочайшим стандартом моделирования и спортивной эстетики традиционного Китайского театра является представление «круга», что касается движений тела, то оно характеризуется округлостью, изогнутостью и скручиванием. <...> Модель «Тройственное сплочение Пекинской оперы, танца и физической культуры» сохраняет основные движения традиционного Китайского театра в физической подготовке, <...> но характер движения основан на характеристиках балета»⁶. Современная революционная Пекинская опера — это результат опыта сочетания Пекинской оперы с западным театром, балетом, гимнастикой и другими видами искусства. Спектакль изменил эстетику исполнения традиционного китайского театра, игра актера больше подчеркивала в своих движениях вытянутость тела, его стремление

4. Zhong Guo xi qu zhi bian ji wei yuan hui. «Zhong Guo xi qu zhi zhi · Bei Jing juan» bian ji wei yuan hui. Zhong Guo xi qu zhi · Bei Jing juan [Редакционный комитет «Истории традиционного Китайского театра», Редакционный комитет «Истории традиционного Китайского театра · том Пекина». Редакционный комитет Истории традиционного Китайского театра · том Пекина]. Zhong Guo ISBN zhong xin: Bei Jing [Китайский центр ISBN: Пекин], 1999. P. 1557. (на Китайском языке).

5. Dong Xin. Xi qu xian dai jiao yu gai ge fa zhan li cheng yan jiu 1949–2009 [Дун Синь. Исследование процесса развития реформы образования традиционного Китайского театра в современном Китае 1949–2009]. Zhong Guo yi shu yan jiu yuan [Китайская академия искусств], 2013. P. 111. (на Китайском языке).

6. Там же. С 112.

кверху и «открытости». С другой точки зрения, рассматривая отдельно аспект движений тела, в представления Пекинской оперы добавились физкультурные движения и движения из балета. Движения и позы за свою основу берут эстетику балета, предоставляя нам возможность увидеть слияние движений из Пекинской оперы и западного балета.

Поэтому в то время работы Современных революционных Пекинских опер в основном соответствовали вышеуказанной сценической эстетике. Например, современная революционная Пекинская опера «Красный женский батальон» адаптирована из одноименного балетного спектакля, в мае 1972 года съемочная группа «Красного женского батальона» на киностудии «1 августа» Народно-освободительной армии Китая вывела Пекинскую оперу на экран. В исполнении Пекинской оперной труппы «Красного женского батальона» в том же году фильм-спектакль был показан по всей стране. Фильм-спектакль «Красного женского батальона» заимствовал много движений из балетного спектакля. За счет принятия большого количества западных танцев движения тела актеров были более открытые, чем в движение Пекинской оперы⁷.

Пьеса Пекинской оперы «Взятие хитростью горы Вэйхушань» была основана на романе Цюй Бо «Через леса и снега», 17 сентября 1958 года Шанхайская театральная труппа Цзинцзю поставила эту пьесу в Великом театре Китая. Эта работа постоянно пересматривалась во время исполнения, примерно в 1965 году театральная реформаторская группа перепланировала танцы, ориентируясь на движения катания на лыжах. Современная революционная Пекинская опера «Взятие хитростью горы Вэйхушань» была снята как Фильм-спектакль Пекинской киностудией в 1970 году. В этом Фильме-спектакле был отрывок, в котором солдаты пересекают снежную гору и взбираются на скалу. В отрывке показан лыжный танец, в котором актер имитирует позу катания на лыжах. Кроме того, есть отрывок, в котором показаны движения восхождения на скалу, актеры ложатся на сцену, скользят по сцене спиной с помощью своих ног, в то же время

7. См.: Yang Jian. Cong «Ge ming xian dai jing ju» kan chuan tong xi ju de zhuan xing [Ян Цзянь. Трансформация традиционного Китайского театра с точки зрения «Современной революционной Пекинской оперы»]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yan xue bao [Драма: Журнал Центральной Академии Драмы], 2003, (3): P. 51. (на Китайском языке).

они имитируют позу скалолаза руками, взбирающегося по канату. Через серии движений актеры на сцене показывали, как солдаты пересекали снежную гору и взбирались на скалу. Чтобы показать солдат, быстро марширующих в процессе атаки, актеры выстроились в ряд и использовали движение, похожее на гран жете⁸ в балете. Таким образом, актерские движения современных революционных Пекинских опер основаны на условных движениях традиционного китайского театра, но к ним добавляются элементы народного танца и европейского классического танца, такие как прыжок шпагат и поддержка в балете. Коллектив современной революционной Пекинской оперы создал новые танцевальные условные движения, которые имеют отличительные черты нового времени и новых особенностей жизни. В этих движениях мы можем видеть такие элементы, как спорт, гимнастика и балет.

Формирование биомеханики также широко впитало элементы из различных областей. На рубеже 1914–1915 годов, Мейерхольд использовал пантомимы и комедии дель арте для обучения актеров в студии на Бородинской, пантомимы стали «предшественницами будущих биомеханических упражнений»⁹. В последующей театральной практике Мейерхольд перенял техники из разных видов профессиональной деятельности, например, различных видов танцев, цирка, гимнастики, восточных сценических навыков. «Он отмечает ширившееся распространение спорта (90 московских футбольных команд) и растущий интерес к спорту...»¹⁰. Биомеханика Мейерхольда делает акцент на развитии тела, тренировке физической силы, скорости и гибкости актеров, что способствует многостороннему физическому развитию тела. «Элементы биомеханика сегодня встречается как составные части тренингов по сценической пластике, тренингов по фехтованию и бою с применением другого холодного оружия, тренингов по сценической речи, тренингов по сценическому танцу и пр.»¹¹. Сегодня актером традиционного Китайского театра овладеть большим количеством навыков, чтобы адаптироваться к развитию сюже-

8. Гран жете — балетное движение, когда танцор подпрыгивает и во время прыжка делает шпагат.

9. См.: Студия Вс. Мейерхольда. 1917. Документы // Театр. 2004. № 2. — С. 86–96.

10. Там же.

11. Ряпосов, А. Ю. РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: системы, направления, концепции, идеи / А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Астерион, 2022. — С. 97.

тов современных. Традиционный китайский театр ищет опору в современной среде, тело актера постоянно развивается, тем самым становясь универсальным для освоения различных навыков. В этом отношении к биомеханическим актерам и актерам современной революционной Пекинской оперы предъявляются схожие требования.

После проведения политики реформ и открытости в 1980-х годах в Китай начали проникать театральные концепции западного современного театра. Традиционные китайские театры переосмыслили современную революционную Пекинскую оперу периода Культурной революции, они вернулись к принципам преподавания, основополагающим для традиционного театра, но развитие и исследование движений тела не прекратилось. Так как основная физическая подготовка актеров традиционного китайского театра происходит еще в подростковом возрасте, Национальная академия Китайского театрального искусства и Шанхайский театральный институт основали училища традиционных Китайских театров, прикрепленные к данным учебным заведениям, в других провинциях также учреждались подобные средние специальные учебные заведения. Обучение длилось шесть лет, набирали подростков 10–13 лет, которые соответствовали критериям специальности и критериями физической подготовки. Развитая гибкость тела подростков в этом возрасте подходит для тренировок, а высокая пластичность тела помогает развить основные физические навыки. Основой данных тренировок являются традиции старой театральной школы — «Кэ Бань»¹², к ним добавляются современные теории обучения, таким образом, методы обучения становятся более научными. Например, в 1974 году Пекинская киностудия сняла целую серию обучающих фильмов по тренировке движений для представлений Пекинской оперы, благодаря этому фильму мы можем понять методы тренировки движений тела.

Фильм разделен на четыре части: базовые навыки, боевые искусства, мастерство Ба-цзы и мастерство фигуры. В первой части рассказывается о базовых навыках, которые тренируют контроль над телом и физическую гибкость актеров, включая тренировку рук, ног, плеч, положения тела, то есть,

12. Кэ Бань — Форма организации, имевшей определенный масштаб и специализировавшейся на воспитании актеров традиционных китайских театров до XX века. Это был самый важный способ управления школами традиционного китайского театра.

основой является развитие гибкости тела актера. Вторая часть «боевые искусства» включает в себя два вида ТаньЦзы-Гун (мастерство ковёра)¹³ — жесткий и мягкий. «Жесткий ТаньЦзы-Гун» — это мастерство стойки на руках, поза «моста», сальто и другие 32 тренировки. «Мягкий ТаньЦзы-Гун» включает в себя разные виды падения, кувырков и другие 43 техники. Третья часть, где показано «мастерство Ба Цзы», которое используется для демонстрации рукопашного боя, схватки с применением оружия и других акробатических навыков, данное мастерство необходимо для тренировки гибкости плеч, локтей, запястий. Подготовка включает в себя также жонглирование мечами, копьями, ножами и т. д., а также 16 других техник ведения боя между двумя людьми. Основой тренировки в четвертой части «мастерство фигуры» являются упражнения на выполнение условных движений и трюков, и включают в себя 14 видов тренировки¹⁴.

Все четыре части упражнений являются необходимыми навыками, которые должен освоить каждый актер традиционного китайского театра. Благодаря фильму мы можем наглядно узнать о методах обучения, сначала все упражнения выполняют преподаватели, чтобы показать пример, а затем ученики повторяют за ними, после этого учитель исправляет их ошибки. Эта модель обучения похожа на метод обучения актеров Мейерхольда. «Мейерхольд-режиссер сочинял свои спектакля как актер, проигрывая все роли и по-актерски находя игровой подход к ним. Задачи перед исполнителями ролей Мейерхольд тоже ставил посредством показа»¹⁵. В отличие от школы Станиславского, которая направлена на развитие внутренней техники актеров, класс традиционного китайского театра и класс Мейерхольда демонстрируются мастерами, а затем имитируются учениками.

13. Чтобы предотвратить травмы у учащихся, обучение боевым искусствам обычно проводится на одеялах, поэтому это называется мастерство ковёра. Существуют «жесткий» и «мягкий» ТаньЦзы-Гун, «твердый» тип обучает учащихся кувыркам, прыжкам и др., а «мягкий» тренирует такие движения как взмахи, переворачивания, то есть тем движениям, при которых тело касается земли.

14. См.: Учебные фильмы Пекинской оперы (1960 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/6rMVnZ1wtuU> (Данный текст основан на кратком изложении учебника по физическим и двигательным тренировкам в Пекинской опере, снятым Пекинской киностудией. Дата обращения: 08.10.2021).

15. Ряпосов, А. Ю. РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: системы, направления, концепции, идеи / А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Астерион, 2022. — С. 79.

При выполнении сложных движений в Пекинской опере преподаватель разбивает одно сложное движение на части и помогает ученикам сделать каждую часть какого-то конкретного движения, а затем объединяет разрозненные части движений в одно целостное действие. Например, сальто можно разделить на два последовательного движения — это стойка на руках и поза моста. Есть этюды для обучения актеров в Пекинской опере, подобные этюды включают в себя самые базовые, а также наиболее часто используемые и выразительные сценические движения, и только после этого происходит переход к целой Пекинской опере, которую уже можно поставить на сцене. Таким образом, в основе сценического движения стоит совокупность каждых базовых движений. Методы системы упражнений биомеханики Мейерхольда имеют схожие принципы. «Смысл биомеханического этюда заключался в том, что некое сложное движение раскладывалось на составляющие его элементарные движения, после чего каждое из составляющих движений тренировалось и отрабатывалось до совершенства, а затем все составляющие снова соединялись в изначальное целое, но при этом само исходное сложное движение исполнялось уже на совершенно ином уровне гармонии и совершенства»¹⁶. Можно сказать так, физическая подготовка традиционного Китайского театра и метод биомеханики похожи на создание мелодии, каждая поза словно отдельная нота, соединяя отдельные части поз мы получаем движение (аккорд), а затем формируется сложный навык (этюды); и, конечно, смысл этюда больше, чем сумма каждой ноты.

Стоит отметить, что физические тренировки в традиционном Китайском театре постепенно приближаются к западной теории спортивной биомеханики, пытаясь таким образом научно исследовать и раскрыть движения тела. Приведем в качестве примера Национальную академию Китайского театрального искусства. После того, как ученики заканчивают среднюю профессиональную школу и поступают в академию, данное учебное заведение по-прежнему делает акцент на обучении базовым навыкам во время тренировок. Национальная академия Китайского театрального искусства учредила отделения, специализирующиеся на обучении основным навыкам мастерства, мастерству ТаньЦзы-Гун, мастерству Ба Цзы

16. Там же. С. 96.

и мастерству фигуры. Преподаватели, отвечающие за уроки физической подготовки, должны не только обладать навыками театрального искусства, они также должны проводить исследования в области кинетики, спортивной психологии и педагогической психологии. Преподаватели должны разбираться в таких темах, как структура человеческого тела и мышечная физиология, понимать, как работает каждая отдельная мышца во время выполнения различных движений в рамках представлений традиционного китайского театра, а также точку приложения силы во время движений. «В сентябре 2003 г. Национальная академия Китайского театрального искусства ввела отдельную образовательную программу по театральной физической подготовке и открыла соответствующую кафедру. Данная специальность сосредоточена на физической подготовке студентов, ее цель — подготовить высококвалифицированных специалистов, которые способны отвечать требованиям преподаваемых дисциплин в театральном учебном заведении, и которые смогут выступать в профессиональной театральной труппе»¹⁷. Таким образом, методы обучения в рамках традиционных китайских театров постепенно совершенствуются, теперь уже уделяется внимание не только области физической подготовки, но и биологии, психологии и другим отраслям знаний. «Термин «биомеханика» Мейерхольд взял из области биофизики и переосмыслил по-своему <...> Биомеханика изучает механические свойства живых тканей, органов и организма в целом»¹⁸. В современном Китае традиционный китайский театр и теория биомеханики преследуют одну и ту же цель, а именно, помимо изучения сценического искусства, также постоянно проводятся исследования характерных свойств физических движений тела.

Кроме сферы образования традиционного китайского театра, и в практике традиционного экспериментального китайского театра также может найти много связей с биомеханикой. Под традиционным экспериментальным китайским театром подразумевается целая серия экспери-

17. Wang Chan. Dui wai xi qu xing ti jiao xue yan jiu [Ван Чань. Исследования преподавания методов традиционных Китайских театров]. Bei Jing: Zhong Guo xi qu xue yuan [Пекин: Национальная академия Китайского театра], 2014. Р. 3. (на Китайском языке).

18. Сарабьян Эльвира. Большая книга актерского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссеров. Станиславский, Мейерхольд, Чехов, Товстоногов / Эльвира Сарабьян, Вера Полищук. — М.: Издательство АСТ, 2017. — С. 314.

ментальных постановок «с конца XX в. и до начала XXI в., в течении примерно 30 лет, которые ставились в Китае»¹⁹. Например, «современная экспериментальная Пекинская опера», «малая сцена традиционного экспериментального Китайского театра», «межкультурный традиционный экспериментальный Китайский театр» и другие экспериментальные и новаторские произведения традиционного китайского театра. Некоторые традиционные экспериментальные китайские театры модернизировали и вестернизировали детали сюжета традиционного китайского театра, чтобы отвечать требованиям новой культуры, современной сцены и публики. Также, помимо сохранения движений традиционных китайских театров на сцене, стало необходимым также создавать новые физические движения на сцене.

Например, современная Пекинская опера «Рикша» была создана и поставлена в 1998 году театром Пекинской оперной провинции Цзянсуа. Пьеса инсценировала роман «Рикша» Лао Шэ, сюжет о печальной жизни пекинского рикши по имени Сянцзы в 1920-х годах. Режиссером постановки является Ши Юйкунь (1943–2020). В спектакле есть сцена, где главный герой Сян Цзы тянет за собой повозку. В момент, когда актер тянул за собой повозку, он использовал на сцене два движения из Пекинской оперы — амплуа Шэн-воина и Хуалянь (амплуа мужских персонажей с раскрашенным лицом). Затем движения традиционных Китайских театров соединяются с реальным движением человека, когда тот тянет за собой повозку. Благодаря движению рук, когда актер прикасается к повозке, а также когда актер тянет ее за собой — приподнимает или опускает, поворачивает вправо или влево, меняет скорость движения²⁰. Хотя костюмы, реквизит, позы и жесты на сцене отказались от традиционных элементов Пекинской оперы и превратились в реальные характеристики, движение актера по-прежнему обладают характеристиками пластичности и изображения. Актеры передают целую гамму переживаемых персонажем чувств,

через пластику движения зрители могут прочувствовать трепет и радостное чувство Сян Цзы, когда он тянет за собой новую повозку.

В 2002 году режиссер Ли Люи (р. 1961) создал новую версию оперы традиционного китайского театра Куньцзюй «История кукол», актеры посредством телодвижений показывали деревянных кукол, изображение деревянных кукол соединялось с оперой Куньцзюй. В «Истории кукол» рассказывается следующий сюжет: богине Цзыся наскучила беззаботная жизнь небожительницы и она решила уйти в мир людей, чтобы найти свою любовь, после этого она превратила трех деревянных кукол в людей. Однако, когда куклы стали людьми, они подверглись мещанским предрассудкам, наконец, богиня сняла с них заклинание, и они снова стали куклами. Под аккомпанемент традиционных китайских и западных музыкальных инструментов актеры двигаются ритмично, словно куклы, в их движениях присутствует механичность²¹. Кроме того, актеры произносят реплики во время каких-либо движений, например, один актер, двигаясь как кукла, одновременно говорил следующее: «ты смеешься, и он смеется, но кто бы знал о страданиях куклы...». Когда актер произносил такие слова как «смеяться» и «знать», он также их изображал телом, таким образом тело актера делает пластические движения вместе с речью, и это делало ее более выразительной²². После того, как богиня оживила кукол, движения тел также демонстрировали процесс превращения кукол в человека. Например, актер утрированно показывал, как у кукол забилось сердце, расширял биение сердца до движения всего тела, затем используйте движения, похожие на народное жонглирование, чтобы показать состояние после превращения в человека²³. Некоторые выступления в «Истории кукол» соответствуют принципам исполнения в биомеханике, например, некоторые утрированные сценические движения актеров, в этих движениях ощущается пластичность, каждое движение актера совершается вслед за ритмом китайских традиционных

ударных музыкальных инструментов. Каждое движение тела, ног и рук открывается взору зрителя и четко воспроизводится. Кроме того, речи актеров также задействованы при совершении движений, придавая языковым средствам большую силу.

Другая работа — это современная экспериментальная Пекинская опера «Фауст». Эта работа была создана совместно Китайской Национальной Пекинской оперной труппой и Театром.фондом Эмилия-Романья (Италия). Анна Пешке (Анна Peschke) из Германии выступила в качестве режиссера, Ли Мейни из Китайской Национальной Пекинской оперной труппы выступила в качестве автора инсценировки, а Сюй Мэнке из Китайской Национальной Пекинской оперной труппы выступил в качестве исполнительного режиссера Пекинской оперы. Итальянская сторона отвечала за сценографию и свет, Китайская сторона отвечала за инсценировку, композицию Пекинской оперы и костюмы. Основанная на традиционном оркестре Пекинской оперы, музыка «Фауста» добавляла в себя западные музыкальные инструменты и электронную музыку. 8 октября 2015 года в Театр Арена Дель Соль (Teatro Arena del Sole) в Болонье состоялась премьера современной Пекинской оперы «Фауст». С 8 по 25 октября «Фауст» участвовал в фестивале искусств VIE (VIE Festival) в Италии и дал 12 представлений в Болонье и Модене.

Современная Пекинская опера «Фауст» основана на одноименной трагедии Гете, сценарист Ли Мейни сокращал содержание трагедии и инсценировал ее первую часть. «Фауст» состоит из четырех актов: «Пролог», «Договор», «Любовные похождения», «Злой рок» и «Возвращение». Сюжет начинается с пари между Мефистофелем и Господом и в основном повествует о трагедии любви Фауста и Гретхены. На сцене актер также добавил некоторые физические движения, которые не являются традиционными для китайского театра. Например, был отрывок, где танцевали Фауст и Гретхен, и режиссер пригласил двух учителей из восточного театра танца чтобы разработать новые танцы для актеров, двойной танец и нежная мелодия виолончели делали сцену более романтической. В «Фаусте» еще присутствовали пантомима, замедленное движение и др²⁴, данные движения были совершенно не свойственны

традиционному китайскому театру, много движений были взяты из современной жизни. Благодаря наблюдению за повседневной современной жизнью, упрощению движений, утрированию и комедийности представление заиграло новыми красками, оно стало отвечать эстетическому восприятию современного человека и способствовало признанию западной публикой.

Режиссер Сюй Мэнке сказал в интервью: «Если действие актеров разделено на завязку, развитие, кульминацию, развязку; то завязка в действиях актеров — это движение традиционного китайского театра, в то время как развитие действия принимает движение западного театра»²⁵. То есть, актер сначала принимал позу традиционного Китайского театра, а потом вдруг переходил к другим движениям, которые не относились к традиционному китайскому театру, данное изменение вызывало контрастный комедийный эффект, и этот контрастный эффект является кульминацией или поворотом в действии. Например, если следовать методу условности традиционного китайского театра, то актер появляется на сцене, принимает позу, затем обойдет вокруг сцены, чтобы показать, что он прошел большое расстояние. Но в современной Пекинской опере Фауст сначала появлялся на сцене и принимал позу Пекинской оперы, а затем внезапно начинал бегать как легкоатлет. Это мгновенное изменение вызвало смех в зрительном зале²⁶. Еще один пример, когда Валентин вернулся домой, Гретхен вышла навстречу ему, Валентин протянул руку и принимал позу Пекинской оперы, а в следующую секунду они играли в ладочки, как дети²⁷. Эта действия показало дружбу сестры и брата, а еще — вызвало комедийный эффект.

Еще одно внесенное новаторство традиционного экспериментального Китайского театра — один актер показывает на сцене несколько техник амплуа традиционных Китайских театров. При преподавании традиционного Китайского театра студенты должны сначала овладеть базовыми навыками,

19. Xie Bailiang. Dang dai «Xiao ju chang xi qu» de fa sheng yu fa zhan — Zhong Guo shi yan xing xi qu pu xi zhi shu li [Се Байлян. Возникновение и развитие современного «Малого театра» — История Китайского экспериментального театра]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Драма: Журнал Центральной Академии Драмы], 2015, 000(002): P. 91. (на Китайском языке).

20. См.: Пекинская опера — Рикша (1998 г.) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: https://youtu.be/VVG7_Mi3n-o (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 6:25].

21. См.: Куньцзюй — История кукол (2002 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 5:53].

22. См.: Куньцзюй — История кукол (2002 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 6:17].

23. См.: Куньцзюй — История кукол (2002 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 36:06].

24. См.: Пекинская опера — Фауст (2015 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: https://youtu.be/8tr6Jdp_arw (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 8:32].

25. См.: Пресс-конференция Пекинской оперы «Фауст» [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2022. — URL: <https://youtu.be/NduEAF5Fuxg> (дата обращения: 03.08.2022). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 2:27].

26. См.: Пекинская опера — Фауст (2015 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: https://youtu.be/8tr6Jdp_arw (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 2:46].

27. См.: Пекинская опера — Фауст (2015 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: https://youtu.be/8tr6Jdp_arw (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 3:54].

а затем выбрать одно амплу для его профессионального освоения. Обычно актер занимается исполнением одного профессионального амплу на протяжении всей своей жизни. Однако в традиционном экспериментальном Китайском театре актер постепенно разрушает ограничения амплу, возможным стало выступление в разных техниках, вплоть до того, что один актер в своей игре может использовать несколько техник амплу.

Например, в «Фаусте» необходимо превратить западный сюжет в Пекинскую оперу, и режиссер больше не привязан к особенностям амплу традиционного китайского театра, а анализирует и изображает персонажей как в западном театре. Таким образом, выступления актеров на сцене нарушили ограничения амплу, актер при игре персонажей «Фауста» использовал навыки различных амплу.

Лю Дэйк, актер, сыгравший Фауста, сказал в интервью: «Я обладаю актерским навыком амплу Хуаляня <...>, А Фауст — ученик, и он должен влюбиться в амплу Дань (Гретхен). Полностью использовать технику амплу Хуаляня неуместно, поэтому я позаимствовал техники различных амплу...»²⁸. Например, когда Лю Дэйк играл старого Фауста, он придавал телу форму старого человека с помощью таких движений, как встряхивание бородой и руками; затем он показал процесс становления молодым с помощью серии движений традиционных китайских театров, таких как играть бороду, играть рукава, кувирки и так далее; когда он стал молодым человеком, Лю Дэйк запрыгнул на стол и показал сложные навыки, такие как «Вертикальный шпагат», чтобы показать молодое состояние и волнение Фауста. Поэтому навыки актеров используются только для того, чтобы изобразить персонажей и показать сюжет, а не для того, чтобы показать особенности амплу.

Подобное «межпрофессиональное» и «многопрофессиональное» можно фактически воспринимать как разбивку и объединение техник и навыков разных амплу. Мастерство амплу превратилось в мастерство исполнения актера, то есть, овладев разными техниками амплу, актер может выступать в разных ролях. Другими словами, играя разные роли, актер может ис-

пользовать разные техники исполнения, и таким образом, в представлении появляется концепция «маски Мейерхольда». «Маска мейерхольдовского актера — это не маска, которая надевалась на лицо»²⁹. А. Ю. Ряпосов в книге подробно объяснил маску Мейерхольда: «маска мейерхольдовского актера создавалась за счет пластики всего тела, что придавало маске двойственность: она одновременно была и устойчива, и вариативна, позволяла играть ракурсами»³⁰. То есть, актерские техники традиционных Китайских театров для исполнения каждого отдельного амплу — это «маски» разных персонажей.

Например, У Синго (р. 1953) в пьесе «Король Лир» использовал подобный метод игры на сцене. В юности У Синго изучал мастерство Пекинской оперы в Тайваньской школе традиционного китайского театра Фусин в течение восьми лет. В 1986 году У Синго и группа молодых актеров традиционных китайских театров основали Современный театр легенд. Впоследствии труппа адаптировала и поставила многие западные классические произведения. Все произведения строго придерживались правил исполнения Пекинской оперы и, одновременно, в них присутствуют новые техники танца и некоторые элементы западного театрального выступления, в подобные произведения вводились современные театральные концепции. Традиционный экспериментальный китайский театр «Король Лир» — адаптированная У Синго история по мотивам пьесы Шекспира, он также работает в качестве режиссера и актера. «Король Лир» сочетает в себе Пекинскую оперу, Куньцю, музыку и танцы Тайваньских аборигенов и другие сценические приемы и представлен в форме монодрамы. «Король Лир» разделена на три акта: «театр» (the play), «игра» (the playing), «актер» (a player), в 2001 году эта работа была публично исполнена в Тайбэе, а затем гастролировала по Европе.

В «Короле Лире» (версия выпуска 2006 г.) У Синго использовал методы игры разных амплу из Пекинской оперы, чтобы показать короля Лира, фаворита, собаку, троих дочерей, графа Глостера, двоих сыновей и еще 10 разных действующих

лиц³¹. В первом акте У Синго использовал амплу Лаошэн (старика) для роли короля Лира, «в первые десять минут пьесы король Лир бежит в безлюдной пустоши с разъяренным видом, эта техника позаимствована у актера Чжоу Синьфяня в представлении «Сюй Цэ бежит через город»»³². На сцене у актера было амплу лаошэн (старика), он дрожал, ворочался, падал и т.д., все эти движения выполнялись для создания сцены, где король Лир отчаянно бежит по пустоши.

Во втором акте У Синго использовал походку карлика из амплу Чоу (комик) для изображения королевского шута и собаки; фигуру и жесты куклу из амплу Цинъи (женщина в скромной одежде) и амплу Хуадань (молодая кокетливая женщина) для изображения дочерей короля Лира, таким образом характерные черты каждой из дочерей отличались друг от друга; амплу Лаошэн использовалось для роли слепого графа Глостера; амплу Ушэн (воин) для роли Эдмунда и Эдгара. Помимо создания роли, У Синго также использовал в пьесе движения тел актеров, чтобы быстро переключаться между ролями. Например, во втором акте, когда странствующий Эдгар встречается в пустыне своего слепого отца Глостера. Эдгар с помощью палки ведет отца в гору, У Синго использовал палку как реквизит, показывая процесс изменений, происходящие начиная с одного конца палки и заканчивающиеся на другом конце, когда человеческое тело изменяется, и молодой Эдгар превращается в Глостера. В биомеханике роль — это большой биомеханический этюд, и каждый роль имеет соответствующую «маску». В «Дон Жуане» Мейерхольда актер Ю. М. Юрьев (1872–1948) также использовал вышеупомянутый метод маски, чтобы создать образ Дон Жуана, «в спектакле «Дон Жуан» Юрьев присутствовал со своим лицом, играя маску Дон Жуана. Но при игре разных ипостасей своего героя Юрьев варьировал пластику, изображая то Дон Жуана — блестящего кавалера, то Дон Жуана — умелого обольстителя, то Дон Жуана — бретера, дуэлянта и драчуна, а все это — определенные вариации пластики Дон Жуана;

тем самым Юрьев играл ракурсами маски своего героя»³³. Поэтому эта «маска» представляет собой не традиционную маску, которую надевают на лицо, и не маску Пекинской оперы, которая делается с помощью грима, а маску, создаваемую через движения. Варьируя движения, актер посредством соответствующих движений изображает разные «маски» персонажей. Можно сказать, что на сцене У Синго и Юрьев посредством пластики создавали «маски», то есть их техника соответствовала театральной концепции Мейерхольда об использовании методов биомеханики для создания разных «масок».

Помимо этого, исходя из предпосылки, что традиционный экспериментальный китайский театр продолжает наследовать традиции, многопрофильное развитие также стало направлением для изучения традиционного Китайского театра, то есть попыткой применить сценическое искусство традиционного китайского театра в областях, выходящих за пределы сцены традиционного Китайского театра, тем самым расширяя возможности сценического исполнения. Традиционный китайский театр — это комплексное искусство, объединяющее в себе литературу, музыку, танцы, изобразительное искусство, скульптуру, боевые искусства, акробатику и т.д. Это означает, что традиционный Китайский театр может комбинировать и экспериментировать с различными сценическими искусствами в других сферах театрального выступления, создавая всевозможные взаимодействия. Например, сочетание Пекинской оперы и современного танца, как в современном танце «Тройная развилка» (2020 г.), актеры заимствовали классический эпизод из Пекинской оперы «Тройной развилки», используя метод условности из традиционного китайского театра в танце. Два актера сражались в темноте на столе, движения двух человек на узком столе четко следовали музыкальному ритму, благодаря условным движениям актеров танцевальное представление обогащалось деталями из игровой истории³⁴. Зрители могут понять сюжет, даже если в представлении нет диалогов. Комбинируя такие элементы как простота сцены, условная игра актеров, движения по типу акробатики, сочетание различных дви-

28. Zhang Luting. Hua lian yu dan jue tan lian ai jing ju «Fu shi de» ju chang li zuo shi yan [EB/OL], [Чжан Лутин. Хуалянь и Дань влюбляются друг в друга, Пекинская опера «Фауст» производит эксперимент в театре]. URL: <http://culture.qianlong.com/2017/0905/1993370.shtml>, 2017–09–05. (Дата обращения: 20.07.2022. На Китайском языке).

29. Варламова В. П. «Гроза» в постановке Вс. Э. Мейерхольда (Александринский театр, 1916 год) // А. Н. Островский. Новые исследования: Сборник статей и сообщений / Российский институт истории искусств. — СПб., 1998. — С. 82–113.

30. Ряпосов, А. Ю. РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: системы, направления, концепции, идеи / А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Астерион, 2022. — С. 77.

31. См.: Король Лир (1998 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/73gVipRxaKI> (дата обращения: 07.10.2021).

32. Li Wei. Xi ti zhong yong: Lun Wu XingGuo»Dang dai chuan qi ju chang» de kua wen hua xi ju shi yan [Ли Вэй. Использование западного стиля: межкультурный театральный эксперимент У Синго в «Современном театре легенд»]. Xi ju yi shu [Театральное искусство], 2011, 000(004): 10001. P. 71. (на Китайском языке).

33. Там же. С. 77.

34. См.: Современный танец — Тройная развилка (2020 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/fS5N8FxyfNE> (дата обращения: 09.10.2021).

жений тела, движения в ритм музыки мы можем рассматривать подобное представление как про-изведение с тенденциями к биомеханике.

Кроме того, в применении методов выступления традиционных китайских театров в кинофильмах также есть заметное преимущество. Актеры традиционных китайских театров, пройдя физическую подготовку, могут блестяще проявить себя в акробатических движениях в фильмах, наилучшим примером здесь является выдающийся актер Джеки Чан. В шестилетнем возрасте Джеки Чан начал изучать искусство традиционного китайского театра, во время своего обучения в школе он освоил основы мастерства, применяемые в традиционном китайском театре. Его опыт обучения мастерству традиционного китайского театра заложил прочную основу для дальнейшей карьеры в кинофильмах о Кунг-Фу. Драки в фильмах с участием Джеки Чана тесно связаны с боевыми движениями в традиционном китайском театре, в фильмах он сочетает ТаньЦзы-Гун, гимнастику, физкультуру и акробатическое искусство, и здесь особо проявляются особенности техник из сцен драк в Пекинской опере. Что касается создания образа персонажей, Джеки Чан перенял черты амплуа У-Чоу (амплуа война и комика) из Пекинской оперы, и играл в основном персонажей, владеющими боевыми искусствами и персонажей, отличающихся комичностью, подчеркивая ловкое и юмористическое поведение в кадре, а также используя остроумный язык, создавая тем самым новый стиль Китайских фильмов о боевых искусствах — комедия Кунг-Фу.

Мы разделяем действие в комедии Кунг-Фу Джеки Чана на одиночное действие и массовое боевое сражение. Одиночное действие в основном для того, чтобы Джеки Чан преодолевал препятствия окружающей среды. Например, перелезть через высокие стены и большие железные ворота, лазание по колесу обозрения, мосту и высотным зданиям и т. д. В этих кадрах Джеки Чан использует такие техники из ТаньЦзы-Гуна и гимнастики, как лазание, стояние на руках, сальто и прыжки и т. д.

Для показа схватки двух человек и массового боевого сражения комедия Кунг-Фу Джеки Чана отличается от других фильмов о кунг-фу. Фильмы о кунг-фу были ближе к реальным боям, и сражения в основном подчеркивали героизм главных героев и жестокость их движений. Комедия Кунг-фу отличаются сильным стилем уличного жонгле-

ра, гибкими движениями и интересными, даже опасными трюками, битва также тесно связана с окружающим сложным пространством. В некоторых фильмах о кунг-фу главный герой один противостоит целой группе людей, но злодеи один за другим выходили вперед, чтобы сразиться. Такая схватка ничем не отличалась от битвы двух человек, а в комедии Кунг-Фу Джеки Чана сражения массового боевого характера — это процесс совместного участия всех участников в действии. Мы попробуем разделить всех участников битвы на отдельных индивидов, кунг-фу индивидуума разбирается на простые элементы движений, такие как прыжки, перекаты, удары ногами и удары руками и т. д. Стоит отметить, что движения кунг-фу актеров должны быть оговорены заранее во время репетиции, содержание репетиции должно строго соблюдаться, нельзя применять никаких импровизированных движений, иначе это будет опасно. Мы обнаружим, что массовое боевое сражение можно рассматривать как работу Джеки Чана и других актеров, быстро и четко позирующих в различных позах с определенной целью. Исходя из этого, мы объединили все это вместе, и такое ритмичное скоординированное массовое движение сформировало сцену битвы. Чтобы повысить реалистичность, некоторые сложные действия в комедии Кунг-Фу Джеки Чана вместо этого показаны длинными планами.

Еще одной особенностью комедии Кунг-Фу Джеки Чана является использование им реквизита. Все предметы в повседневной жизни можно использовать в качестве боевого оружия, работая палками, лавками, лестницами, тарелками; фруктами и овощами и другими предметами можно жонглировать. Например, в фильме «Проект А» (1983) Джеки Чан использовал велосипеды, бамбуковые шесты, окна, лестницы и другой реквизит, чтобы победить своих противников. Мы можем легко вспомнить двух знаменитых актеров эпохи западного немого комедии: Ч. Чаплина и Б. Китона, которые оба показывают захватывающие и юмористические сцены с помощью физических движений. Таким образом, мы можем обобщить черты движений в комедии Кунг-Фу Джеки Чана: использованы навыки традиционных китайских театров; во время репетиции сложные движения боевых искусств раскладывались на элементарные движения и снова соединялись; предъявлялись строгие требования к движени-

ям; движения имели ритм; использовались навыки жонглирования и исполнения трюков, все это также имеет черты биомеханики.

Стоит отметить, что движения в традиционном китайском театре обладают уникальными художественными и эстетическими характеристиками, а также уникальными символическими чертами. Прямое использование этих движений в представлении, очевидно, неуместно. Например, физические движения традиционных китайских театров трудно интегрировать в сцену театра, которая показывает «реальную жизнь», Эудженио Барба в своем интервью упомянул представления У Синго: «Его (У Синго) представления — это современные постановки, но они все еще ограничены рамками Пекинской оперы»³⁵. Традиционный Китайский театр придает большое значение развитию движений актеров, эта «традиция» передается из поколения в поколение и развиваются на протяжении уже столетий. В современном Китае создана целая образовательная структура по обучению театральному мастерству для всех возрастных групп, включая детские художественные школы, средние школы, средние профессиональные училища, высшие профессиональные учебные заведения, бакалавриат, а также обучение за рубежом. Таким образом, как и Мейерхольд использовал методы биомеханики для тренировки актеров, физические движения традиционных китайских театров могут быть использованы как метод обучения современных театральных актеров, чтобы совершенствовать уникальную систему исполнительского мастерства в Китае.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Традиционный экспериментальный китайский театр продолжает внедрять инновации, сохраняя традиции. Чтобы адаптироваться к современным драмам (включая классические западные

35. You Jin Ni Ao · Ba Er Ba. Feng Wei. Zhang Ruonan. Wang Yue Fan yi. Xi ju ren lei xue jia yan zhong de Zhong Guo xi qu — You jin ni ao · Ba er ba fang tan lu [Эудженио Барба, Фэн Вэй, Чжан Жонань. Перевод Ван Юэи. Традиционный Китайский театр глазами театральных антропологов, интервью с Эудженио Барба]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Драма: Журнал Центральной Академии Драм], 2021,04: P. 19. (на Китайском языке).

драмы), современным сценам и «экспериментальным» творениям современных режиссеров, актерам традиционных китайских театров необходимо обогащать свой арсенал.

Методы обучения традиционных китайских театров в современной системе образования улучшили методы обучения, было обеспечено научное развитие физической подготовки в плане психологических и механических аспектов, достигнута междисциплинарная всесторонняя тренировка для тела актеров. Студенты Академии традиционных китайских театров могут участвовать в мюзиклах, спектаклях, танцевальных постановках, кукольных представлениях, фильмах и др., применять мастерство традиционных китайских театров, которыми они овладели, к экспериментам в разных профессиях и областях, расширять различные возможности традиционных китайских театров.

С точки зрения сценической практики, между физическими движениями из традиционного китайского театра и биомеханикой есть и свои различия, например, движения тела в традиционном китайском театре имеют свой скрытый смысл, они должны быть элегантными и обладать восточной красотой, также движения должны следовать эстетическому принципу «округлости», а биомеханика стремится к преувеличению, открытости, гротеску и другим принципам спортивной эстетики. Находящейся под влиянием западного театра, традиционный экспериментальный китайский театр сохраняет преимущества традиционного китайского театра — условное представление, основанные на «пении», «сценической речи», «сценическом движении», «акробатическом мастерстве». Однако сценические движения больше не ограничены традиционной восточной эстетикой и постепенно разрушают ограничения китайского традиционного театра, добавляя иные физические элементы, такие как цирк, танец, физкультурные движения и др. В ходе исследований было обнаружено, что с развитием традиционного китайского театра он во многих отношениях близок к концепции театрального представления Мейерхольда, основанного на биомеханике.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Dong Xin*. Xi qu xian dai jiao yu gai ge fa zhan li cheng yan jiu 1949–2009 [Дун Синь. Исследование процесса развития реформы образования традиционного Китайского театра в современном Китае 1949–2009]. Zhong Guo yi shu yan jiu yuan [Китайская академия искусств], 2013. 197 р. (на Китайском языке).
2. *Li Wei*. Xi ti zhong yong: Lun Wu XingGuo»Dang dai chuan qi ju chang» de kua wen hua xi ju shi yan [Ли Вэй. Использование западного стиля: межкультурный театральный эксперимент У Синго в «Современном театре легенд». Xi ju yi shu [Театральное искусство], 2011, 000(004): 10001. Р. 66–75 (на Китайском языке).
3. *Wang Chan*. Dui wai xi qu xing ti jiao xue yan jiu [Ван Чань. Исследования преподавания методов традиционных Китайских театров]. Bei Jing: Zhong Guo xi qu xue yan [Пекин: Национальная академия Китайского театра], 2014. 70 р. (на Китайском языке).
4. *Xie Bailiang*. Dang dai «Xiao ju chang xi qu» de fa sheng yu fa zhan — Zhong Guo shi yan xing xi qu pu xi zhi shu li [Се Байлян. Возникновение и развитие современного «Малого театра» — История Китайского экспериментального театра]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yan xue bao [Драма: Журнал Центральной Академии Драмы], 2015, 000(002): Р. 91–103. (на Китайском языке).
5. *You Jin Ni Ao · Ba Er Ba. Feng Wei. Zhang Ruonan. Wang Yue Fan yi*. Xi ju ren lei xue jia yan zhong de Zhong Guo xi qu — You jin ni ao · Ba er ba fang tan lu [Эудженио Барба, Фэн Вэй, Чжан Жонань. Перевод Ван Юэи. Традиционный Китайский театр глазами театральных антропологов, интервью с Эудженио Барба]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yan xue bao [Драма: Журнал Центральной Академии Драмы], 2021, 04: Р. 13–27. (на Китайском языке).
6. *Yang Jian*. Cong «Ge ming xian dai jing ju» kan chuan tong xi ju de zhuan xing [Ян Цзянь. Трансформация традиционного Китайского театра с точки зрения «Современной революционной Пекинской оперы». Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yan xue bao [Драма: Журнал Центральной Академии Драмы], 2003, (3): Р. 38–55. (на Китайском языке).
7. Zhong Guo xi qu zhi bian ji wei yuan hui, «Zhong Guo xi qu zhi · Bei Jing juan» bian ji wei yuan hui. Zhong Guo xi qu zhi · Bei Jing juan [Редакционный комитет «Истории традиционного Китайского театра», Редакционный комитет «Истории традиционного Китайского театра · том Пекина». Редакционный комитет Истории традиционного Китайского театра · том Пекина]. Zhong Guo ISBN zhong xin: Bei Jing [Китайский центр ISBN: Пекин], 1999. 1682 р. (на Китайском языке).
8. *Zhang Luting*. Hua lian yu dan jue tan lian ai jing ju «Fu shi de» ju chang li zuo shi yan [ЕВ/ОЛ], [Чжан Лутин. Хуалянь и Дань влюбляются друг в друга, Пекинская опера «Фауст» производит эксперимент в театре]. URL: <http://culture.qianlong.com/2017/0905/1993370.shtml>, 2017–09–05. (Дата обращения: 20.07.2022. На Китайском языке).
9. *Варламова В. П.* «Гроза» в постановке Вс. Э. Мейерхольда (Александринский театр, 1916 год) // *А. Н. Островский*. Новые исследования: Сборник статей и сообщений / Российский институт истории искусств. — СПб., 1998. — С. 82–113.
10. *Ляхович В. А., Ян Наньцзя*. Биомеханика Мейерхольда и традиционная музыкальная драма Китая // *В. А. Ляхович. Ян Наньцзя*. Общество. Среда. Развитие. 2020. № 2. — С. 60–67.
11. *Фельдман О.* Мейерхольд в ГВЫРМе и ГВЫТМе // Вопросы театра. — М.: Государственный институт искусствознания, 2017. № 1–2. — С. 313–335.
12. Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. — 247 с.
13. *Ряпосов А. Ю.* РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: системы, направления, концепции, идеи / А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Астерион, 2022. — 244 с.
14. *Сарабьян Эльвира*. Большая книга актерского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссеров. Станиславский, Мейерхольд, Чехов, Товстоногов / *Эльвира Сарабьян, Вера Полищук*. — М.: Издательство АСТ, 2017. — 789 с.
15. Студия Вс. Мейерхольда. 1917. Документы // Театр, 2004, № 2. — С. 86–96.

ВИДЕОРОЛИКИ

16. Король Лир (1998 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/73gVipRxaKI> (дата обращения: 07.10.2021).
17. Куньцуй — История кукол (2002 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (дата обращения: 07.10.2021).
18. Обучение — «Театральный монах» Дэн Шурунг [Электронный ресурс]. — ARIA STUDIO LIMITED. Видео. — 2015. — URL: <http://youtu.be/-zA7mAEUKiM> (дата обращения: 04.10.2021).
19. Пекинская опера — Рикша (1998 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: https://youtu.be/VVG7_Mi3n-o (дата обращения: 07.10.2021).
20. Пекинская опера — Фауст (2015 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: https://youtu.be/8tp6jdp_arw (дата обращения: 07.10.2021).
21. Пресс-конференция Пекинской оперы «Фауст» [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2022. — URL: <https://youtu.be/NduEAFSfuxg> (дата обращения: 03.08.2022).
22. Современный танец — Тройная развилка (2020 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/fs5N8FxyfNE> (дата обращения: 09.10.2021).
23. Тоска по мирской суете [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/jr8LXZMI5fU> (дата обращения: 08.10.2021).
24. Учебные фильмы Пекинской оперы (1960 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/6rMVnZ1wtuU> (дата обращения: 08.10.2021).

Журнал зарегистрирован в государственном комитете РФ по печати. Свидетельство о регистрации СМИ – ПИ №ФС77-27658 от 30 марта 2007.

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах: www.burganova-text.com, www.elibrary.ru

Подписка на журнал во всех отделениях связи России и стран СНГ. Подписной индекс 36947

Иллюстрации публикуются в соответствии со статьей 1274 гражданского кодекса РФ «Свободное использование произведения в информационных, научных, учебных или культурных целях»

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте: www.burganova-text.com

Художественный руководитель: *Александр Николаевич Бурганов*
Главный редактор: *Мария Александровна Бурганова*
Редактор: *Юлия Анатольевна Смоленкова*
Корректор: *Светлана Николаевна Михайлова*
Верстка: *Кристина Плиски*
Дизайнер: *Александр Александрович Товпеко*
Переводчик: *Анна Вадимовна Пчелкина*
Логистика: *Редфорд Ред*
Связи с общественностью: *Михаил Михайлович Грачев*

Журнал выходит 6 раз в год

Адрес редакции:
119019, Москва, Б. Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9
Тел.: 8 495 695-04-29

www.burganova-text.com
dom.text@gmail.com

Тираж 500 экз.