ОСИПОВА Эрика Викторовна

канд. ист. наук, научный сотрудник Центра истории культуры и межкультурных коммуникаций Дальнего Востока России, Институт истории, археологии и этнографии ДВО РАН (г. Владивосток)
Электронная почта: eossipova@yandex.ru

Театральное искусство Дальнего Востока как пространство межкультурных коммуникаций: проблемы зрительского восприятия в контексте «свой – чужой»

УДК 792(571.6) doi: dx.doi.org/10.24866/2542-1611/2018-1/97-113

Статья посвящена определению глубины и направленности взаимовлияний российского театрального искусства (включая дальневосточный театр) и сценического искусства трёх стран АТР: Японии, Южной Кореи и Китая. Акцентируется внимание на зрительском восприятии, так как именно отношения зритель <=> чужое искусство являются определяющими в глобальном меjteатральном коммуникативном процессе. Глубина восприятия изначально чужеродного восточному зрителю драматического искусства определяется личностным началом и социальной природой, т. е. тем, что заложено в ментальных особенностях японцев, китайцев и корейцев.

*Театр,
зритель,
диалог культур,
Япония,
Китай,
Корея,
Станиславский,
русская драматическая
школа,
гастроли,
спектакль*

Взаимодействие культур, начинается, как правило, с художественно-эстетической сферы, поскольку эта часть культуры является наиболее активной и подвижной в системе национальной культуры. Театр всё активнее включается в открытую систему культурных связей, целенаправленно взаимодействует с зарубежными театральными школами – включается в действенный межкультурный диалог, либо ограничивается демонстрацией собственного искусства. Особенно активен и продуктивен культурный диалог в приграничных зонах. Людям искусства, культурным деятелям свойствен здоровый интерес ко всему неведомому, и получить новые знания и впечатления доступнее проживающим на приграничной территории. Чем разнообразнее национальная культура, тем шире её контакты с другими культурами, тем востребованнее она мировым сообществом. При этом важно отметить: при всей очевидности положительных результатов усиливающегося взаимовлияния культур в мире, в театральном искусстве, где значимо индивидуальное авторское начало, интерактивность заметно ниже. Как показывает практика, и те, и другие участники диалога (в нашем случае – российские/советские с одной стороны и представители Северо-Восточной Азии с другой) дорожат своей самобытностью, отстаивают ценности традиционных культур, когда охранительные тенденции в поведении представителей взаимодействующих культур заметно превалируют над открытостью. История этих взаимоотношений уже довольно продолжительна, противоречива, порой даже парадоксальна, а динамика всегда зависима от общеполитического климата взаимоотношений стран, который, собственно, и делал их возможными или невозможными в принципе.

Для цитирования:
Осипова Э. В. Театральное искусство Дальнего Востока как пространство межкультурных коммуникаций: проблемы зрительского восприятия в контексте «свой – чужой» // Известия Восточного института. 2018. № 1. С. 97–113. doi: dx.doi.org/10.24866/2542-1611/2018-1/97-113

¹ Сам термин «новый театр» впервые появился в Японии от названия разговорного направления в театре «Синпха» что означало «новая волна». Драматургия «Синпха» противопоставлялась пьесам «Купха» («старая волна»), под которым подразумевался японский театр Кабуки.

Первый этап этих взаимоотношений можно определить как начальный, ознакомительный. Это было переломное время XIX – XX вв., когда интерес к европейскому искусству на Востоке зародился на фоне революционно-романтических настроений. Во всех трёх странах: Японии, Китае и Корее – европейская, а вместе с ней и русская драматическая школа получила распространение практически параллельно. Результатом поисков нового сценического опыта во всех трёх странах стало появление т. н. «новой школы»¹, новизна которой изначально заключалась в том, что условный восточный театр впервые допустил на свою сцену разговорную драму. Спектакли стали ставиться на литературной основе, т.е. по сюжету и под режиссёрским началом. В Японии новый театр получил название «сингэки», в Китае – «хуацзюй», в Корее – «синпха».

Следующий этап межтеатральных коммуникаций северо-восточных стран с СССР координируется с периодом послевоенного времени, включая «культурную революцию» в Китае и советскую «оттепель» 1960-х гг. Этот период связан с различными поисками модификаций драматических постановок, научно-театроведческими поисками, популяризацией в Японии, Китае и Южной Корее европейской (русской) литературы и драматической в том числе. Два первых этапа сложно характеризовать как диалоговые, это было время взаимодействия профессионалов театрального дела. Под «диалогом», даже в самом общем плане, в науке принято понимать особые способы и формы межкультурных коммуникаций равнозначных и равноправных социокультурных субъектов.

Последний, третий этап культурных связей России и стран СВА связан с началом перестроечного движения в СССР, с последующим развалом советской системы, повлекшей открытие границ и возможность выхода российского театра в многогранный, многообразный мир сцены. Этот этап, по сравнению с двумя первыми, самый насыщенный по содержанию и продолжительности период межкультурных коммуникаций: диалог культур продолжается и поныне, театры находятся в постоянном поиске новых его возможностей и каждый новый день, месяц, год привносит в летописную копилку взаимодействия культур всё новые и новые театральные события.

Вот уже почти три десятка лет как дальневосточный (как и в целом российский) театр погружён в живой коммуникативный процесс, событийный ряд которого можно было бы уложить в солидную летопись творческих взаимоотношений с коллегами по цеху за рубежом. Поездки театральных коллективов в страны Северо-Восточной Азии, Северной и Южной Америки, а также в европейские страны; выступления зарубежных гастролёров на театральных сценах Дальнего Востока; участие иностранных специалистов (актёров, режиссёров, театральных художников и др.) в постановочной практике региональных театров; популяризация русской драматической школы и мастер-классы от ведущих режиссёров-дальневосточников за рубежом; фестивальное движение, организация совместных театральных лабораторий и мн. др.

Диалогическая коммуникация изначально является одним из важнейших аспектов человеческого бытия. На первый план в структуре изучаемого объекта выходит общение. Изначально внимание филологов, психологов, антропологов и культурологов привлекают во-

просы отношения к «Другому», к «Чужому», проблема понимания и интерпретации других культур. Выявляя глубину и направленность этих отношений в порядке взаимовлияний российского театрального искусства² и сценического искусства трёх стран АТР: Японии, Южной Кореи и Китая, – в первую очередь мы акцентируем внимание на зрительском восприятии, так как именно отношения зритель <=> чужое искусство являются определяющими в глобальном межкультурном коммуникативном процессе.

Отношения и связи, рождаемые в подобном общении через сцену артистов с иноязычными зрителями, представляют собой особый тип художественных коммуникаций. И вот тут важно заметить: степень воздействия этих контактов во многом определяется культурной установкой, интересом и потребностью зрителя в приобщении к чужой культуре. В сфере театрального искусства художественное общение реализуется через отдачу и восприятие мыслей, чувств и действия. При этом сила, оттенки эмоций, испытываемых зрителями различных национальностей к чужому театральному искусству, к непривычной сценографии, звуковому оформлению, тексту (переводу), всегда будет несхожа.

Японцы, например, симпатизируют русской драматической школе, психологическому театру. История взаимодействия русского и японского театрального искусства началась более столетия назад. Благодаря известным в театральном мире специалистам (*Осанаи Каору*, *Каваками Отодзиро*, *Сада Якко*, *Хидмиката Ёси*, *Кунио Кисида*, *Тадаси Судзуки* и мн.др.) в Стране Восходящего солнца бурное развитие получила т. н. «новая школа».

«Искусство переживания» глубоко изучалось приверженцами мхатовской школы и передавалось от одного поколения к другому. В начале века знаменитый реформатор японского театра *Осанаи Каору* побывал в России, в Германии, в скандинавских странах, в Англии и Франции, целенаправленно интересуясь театром. В Москве *Осанаи Каору* пробыл месяц, посмотрел более десятка спектаклей, был очарован К. С. Станиславским и духом МХТ. У него остались подробные записи увиденного и постигнутого. А наиболее значимым результатом путешествия оказались работы по режиссуре К. С. Станиславского и М. Рейнхардта, которые он тщательно законспектировал, привёз на родину и воплотил в постановочной деятельности на сцене своего театра³. Даже в 1960-е, как это ни удивительно, японские зрители почувствовали русскую «оттепель» через знакомство со сценическими произведениями А. Арбузова, А. Володина, А. Галича и др. И в 1970-е гг. известный японский театровед *Сато Киоко* отмечал большой выбор пьес по произведениям русских авторов, «пользовавшихся большой популярностью у японского зрителя» [15, с. 15]. Немалая заслуга для реализации кросскультурных проектов, посвящённых изучению наследия К. С. Станиславского и творчества А. П. Чехова, принадлежит известному учёному-русисту, почётному профессору нескольких университетов Японии, режиссёру и театральному критику *Нобуюки Накамото*. Являясь основателем Международной академии театра Станиславского (в Токио), он много сделал для развития японо-русских отношений и, в частности, в сфере театральных связей. Выходит, японцев к русскому драматическому искусству привели сами японцы – реформаторы из культурной среды, оказавшие

² В первую очередь имеется в виду русский психологический театр.

³ Нужно заметить: новаторскими поисками в театральной сфере примерно в эти же годы занимался не только *Осанаи Каору*, но и *Каваками Отодзиро*, *Сада Якко*, *Хидмиката Ёси* и др.

⁴ По количеству переводов русской литературы в XX веке Япония занимает первое место в мире.

колоссальное влияние на модернизацию японского театра. В результате широкое распространение получили театры, существующие на основе нового синтетического театрального жанра – т. н. *сингэки*, представляющего собой соединение элементов исполнительских искусств традиционных театров *Но* и *Кабуки* с тенденциями современного европейского режиссёрского театра. Эта сценическая форма довольно прочно вошла в театральное пространство Японии и является собой своеобразную альтернативу, с одной стороны, традиционной, с другой, европейской театральным моделям. При этом всё чаще на территории Японии можно встретить театральные студии, концептуальной максимой которых является психологический реализм, а именно *искусство переживания*. На сценах этих театров играют русскую классику⁴. Интерес японцев к русской театральной школе, по мнению учёных, объясняется их ментальностью, характеризующейся сильным этическим напряжением, которая лишена достаточных средств для выражения этой чувствительности. Система Станиславского даёт возможность японскому актёру чувствовать себя на сцене *личностью*. Именно это привлекает японцев, и это удивительно, потому что личностное начало в их национальной ментальности выражено в значительно меньшей степени, чем у русских.

Рассматривая межкультурные взаимоотношения Японии и России, в области театра невозможно обойти вниманием факт кросскультурных проектов, осуществляемых с конца 1990-х, в которых участвуют практики театрального дела региона. Леонид Анисимов, владивостокский режиссёр, заслуженный деятель искусств РФ, уже много лет возглавляет Международную академию театра Станиславского в Токио, учит японцев «*переживать*» свои роли по-русски. Дневниковые записи режиссёрских и просто человеческих наблюдений за игрой японских актёров, хранящиеся в Приморском госархиве, позволяют нам оценить ту меру ответственности, которую берёт на себя популяризатор российского классического литературного наследия и театральной системы Станиславского [11, с. 242–248].

Сложнейшей задачей, стоящей перед иноязычным режиссёром-постановщиком, является донесение до японского актёра *невербальных смыслов* пьесы. Именно об этом чаще всего замечает в своих дневниковых записях Л. Анисимов. «Актёры театра «Кё» вместе со мной занимаются внутренним действием, т.е. визуализацией. Плачем и смеёмся на каждой репетиции. Всё-таки «Вишневый сад» пьеса чудесная – милые милые, умно-глупые дети...» (ГАПК Ф. Р-1647. Оп. 3. Д. 35. Л. 6). «Сейчас мы активно используем различные речевые акценты, характерную речь, и от этого репетиции начинают блистать и искриться» (ГАПК Ф. Р-1647. Оп. 3. Д. 35. Л. 14). «Учу не играть...» (ГАПК Ф. Р-1647. Оп. 3. Д. 30. Л. 21). «Некоторые эпизоды и куски были сумасшедше правдивыми. Нет никакой зависимости театрального искусства от национальности! Нет и нет!» (ГАПК Ф. Р-1647. Оп. 1. Д. 30. Л. 49).

Восторженные эмоции режиссёра можно объяснить чувством творческого наслаждения, сиюминутного удовлетворения. В действительности же в концептуальной картине мира, с научной точки зрения, всегда взаимодействует общечеловеческое, национальное и личностное.

Пребывая на протяжении долгих лет в Японии и пристально наблюдая за зрительской реакцией на искусство психологического театра, режиссёр убеждён в том, что японского и русского зрителя роднит то, что и тот, и другой «...воспринимает драму человека... Психологический спектакль находит в японце сильный отклик» [14, с. 46]. Мы разделяем данное мнение. Для пущей убедительности обратимся к точке зрения, характеризующей взгляд на ситуацию как бы изнутри: специалист по русскому театру, русист, профессор университета *Синъити Мурата* убеждён, что японцы в своих театральных пристрастиях кардинально поменялись: «для современного японца европейскую драму уже понять легче, чем театр *Но*» [16].

Надо признать: отношение японских зрителей к российскому драматическому искусству и, прежде всего, к психологической драме, заметно отличается от восприятия китайцев и южных корейцев. Эмпатия японских зрителей очевидна. Наиболее наглядно она трансформируется в глубокий профессиональный интерес у людей, имеющих к сцене непосредственное отношение⁵: открываются многочисленные театральные студии по всей стране, активно ставится европейская и русская классика (при повальном увлечении Чеховым) и даже открыт и уже много лет функционирует в столице Международный театральный институт по изучению системы Станиславского.

Китайцы же, как и корейцы, глубоко чтят национальные традиции в искусстве. Театральные деятели обеих стран пережили состояние увлечённости русским психологическим театром, русской драматургией и русской театральной школой. Особенно в Китае – в период жёстких чиновничьих установок культурной политики режима Мао Цзедуна. Как обычно, в таких случаях и происходит, после лихорадочного бума, повсеместной, почти насильственной вовлечённости в сферу *чужеродного* искусства, историки театра констатируют очевидный спад интереса профессионалов сцены к тому, что не связано с корнями национальной культуры. В результате драматическое искусство, пройдя непростой путь переходных состояний от триумфа до низведения, испробовав на себе самые различные формы и стили сценического воплощения, со временем было возвращено на свою естественную почву и заняло полагающуюся позицию в сценическом многообразии форм и видов театрального и театрально-музыкального искусства Китая.

В Корее путь к постижению драматического искусства проходил по несколько отличной, не схожей с Китаем и Японией траектории. Художественная культура, по общепринятому в науке положению являет собой часть общественно-политической жизни страны. Особенно наглядно проявилось это именно в Корее: от лёгкого увлечения молодыми реформаторами искусства «новым театром» через бремя оккупационного режима Японии с жёстким навязыванием культурных ориентиров к возвращению национальных традиций. Но случилось это на ярком фоне вестернизации страны. Иными словами, анализируя театральную культуру корейцев, зрительское отношение к драматическому искусству, расположенность или нерасположенность к данному жанру, помимо их религиозно-этических оснований мы не должны забывать о политико-экономическом фоне, о культурном трансвлиянии извне.

⁵ На сценах японских театров в подавляющем большинстве работают так называемые совместители, т.е. люди, имеющие основную профессию иной род занятий.

С падением тотального режима и открытием границ бывшего Советского Союза отечественные театры устремились в гастрольные туры за пределы страны. Одной из самых привлекательных и часто посещаемых стала Япония. В предпочтениях у японцев всегда была и остаётся русская классика, преимущественно Чехов. Первыми из дальневосточников оказались владивостокские горьковцы с концертом-шоу и спектаклем по пьесе А. Бабеля «Закат» (1990 г.). В следующем году Приморский ТЮЗ вывозит в Ниигату «Каменный цветок» П. Бажова. В 1995 г. Хабаровский ТЮЗ решил показать японским зрителям спектакль по японской пьесе «Бунна...слазь с дерева». В 2000 г. хабаровская «Триада» впервые на гастролях в Японии. В течение месяца спектакли «Хагоморо», «Старик и море» и «Дворюги» (клоун-мим-шоу) с успехом ставились на сценах Токио, Киото и на Окинаве [18, с. 123–128]. Понятен интерес японцев к «Хагоморо» – это спектакль «японский», только в исполнении русских артистов. Но режиссёр гастрوليрующего театра В. Гогольков заметил, что с большим интересом японцы почему-то воспринимали хемингуэевского «Старика и море». Трактровка хорошо известного им произведения, исполненная языком жеста и пластики, оказалась для них близкой и понятной. В следующем году, хабаровские мимы вновь выступали на сценах японских театров с этим же репертуаром. В 2001 г. артисты Приморского Театра молодёжи в японском городе Юда показали Чехова – спектакль «Дядя Ваня». Через два года этот же коллектив привёз ещё одну постановку русской классики – «На дне» М. Горького. Оба спектакля были показаны в рамках открытых театральных дней Международной театральной академии К. С. Станиславского. В 2004 г. хабаровские артисты театра «Триада» гастролеровали в городах Японии с показом мим-шоу «My sweet family» – совместной русско-японской постановки, подготовленной на российской площадке. Чаще других Страну Восходящего солнца посещает коллектив Приморского театра молодёжи. В 2006 г. артисты дважды выезжали в Японию: со спектаклем по японской драматургии «Ётека – невеста обезьян» (М. Кавамура) и русской классикой – «Вот тебе и театр!» А. Чехова (по мотивам пьесы «Чайка»).

Дальневосточники в числе первых из российских театров откликнулись на приглашения для участия в японских театральных фестивалях. Так, хабаровские триадовцы оказались в Окинаве на фестивале театрального искусства для юного зрителя с показом метео-шоу «Снеговиковый период». Эта постановка родилась благодаря совместной работе японских и российских специалистов в области театра. Даже военный театр – Театр Тихоокеанского флота – в 2009 г. стал участником международного театрального фестиваля в городе Якумо со спектаклем «Стрелочник», став обладателем степени лауреата сразу в двух номинациях.

Представленная, краткая и далеко неполная (мы ограничились первым десятилетием), ретроспекция гастрольных поездок дальневосточных театральных коллективов в Японию убедительно доказывает профессиональную заинтересованность в творческих коммуникациях в данном гастрольном направлении.

Мы можем утверждать интеллектуально-творческую взаимосвязь между исполнителями и зрителями, которая выражается в передаче информации, содержащей не только художественную концепцию

сценического произведения, но и, что особенно важно, определённое отношение к миру, устойчивые ценностные ориентации. Данный вид театрального общения вполне допустимо квалифицировать как *вербальную коммуникацию* (выражающуюся в обмене мыслями, информацией) *с интенсификацией паралингвистических средств*, когда совокупность звуковых сигналов, сопровождающих устную речь: темп речи, тембр, высота и громкость голоса, покашливание, вздохи, смех, плач... – определяют многое в зрительском восприятии. Если даже японцы не всегда понимают, *что* говорят со сцены, они очень хорошо понимают эмоции, переживания, посылаемые им актёрами.

Китайцы же, как отмечалось выше, русское драматическое искусство воспринимают сдержанно, если не индифферентно. Драматический формат, как показала сценическая практика, больше интересен специалистам сценической профессии. Почти насильственная прививка драматического искусства в годы культурной революции широкого распространения не получила. Сложившуюся на протяжении веков традиционную систему условного восточного театра сложно было поколебать кратковременным превознесением разговорного театра, форсированным внедрением *чужого* искусства в культурное поле страны. Как уже было замечено, культурная жизнь является частью общественной жизни и поэтому абсолютно зависима от внутрисполитических и внешнеполитических перемен, от состояния экономики и т. д. В данном случае была отдана дань государственной культурной политике, воле послушных великому Мао чиновников от культуры, когда искусство сцены было положено на алтарь добрососедских отношений двух крупнейших держав мира. Да и сама идейно-политическая кампания требовала наглядного содействия. Наиболее убедительным оказалось именно драматическое искусство – спектакли, как яркие иллюстрации партийных идей, со звучащим со сцены горячим революционным словом. Пьесы для этих спектаклей писала супруга Мао, и они были единственным жанром сценического искусства, разрешённым официальной цензурой в течение почти десятилетия. С отказом от жёстких методов управления культурой и обществом в целом исчезло и пафосное возвеличивание привлечённого извне навязанного и *чужеродного*. Но даже в таких, можно сказать, вульгарных казарменных подходах в управлении культурой страны традиционное искусство, наделённое исконной способностью к разумному отбору полезного для себя, принимает и адаптирует лучшее из приобретённого опыта. По большому счёту новый метод лишь обогатил театральную культуру Китая, расширив её жанровое наполнение. Театр *сицю* существует и по сей день. Это внедрение *чужого* опыта произошло на уровне творческого усвоения, когда заимствованное адаптировалось к основоположениям ассимилирующей культуры: на сцену пришли ранее неизвестные постановочные методы, сценография и актёрская игра.

Современное театральное искусство откровенно избегает каких-либо нововведений и заимствований: богатство форм и изобилие национальных театров по всему Китаю утоляют зрительский голод сполна. Остаётся лишь ненавязчивое любопытство ограниченного числа образованных и при этом небедных граждан, полагающих излишним знакомство с *иной* культурой и посещающих выступления гастролирующих коллективов мирового театра, приезжающих время

от времени в Поднебесную, и с периферийными театрами из близлежащих окраин России в том числе. Чаще других в Китай приезжают артисты Амурского драматического театра. Вывозят, как правило, музыкальные спектакли («Мотылёк», «Любовь... Любовь!», «Я люблю тебя, эскадрилья!», хореографические шоу вперемешку с модельными показами и т. д.). Подобный репертуар вполне приемлем для принимающей стороны, так как решает главную проблему периферийных международных культурных проектов: происходящее на сцене для публики привлекательно и интересно, заполняемость залов высокая, а это, в свою очередь, решает проблему финансовой рентабельности, о чём непозволительно забывать чиновникам даже в заботах о здоровье нации.

Итак, межкультурные коммуникации, совершающиеся между русскими артистами и китайскими зрителями при восприятии последними представлений в музыкальном формате, вполне благоприятны. Согласно принятой в науке терминологии это общение можно квалифицировать как *адекватное*: китайский зритель с удовольствием слушает музыку и наблюдает за ярким действием, происходящим на сцене (музыка, хореография, световое шоу и т. д.). Гораздо сложнее обстоит дело с восприятием драматических спектаклей, где в основе межкультурного общения лежит психология человеческих отношений, личностных *переживаний* и на сцене правит бал *слово*. Китайский зритель во время просмотров таких спектаклей настолько отстранён от происходящего, настолько безразличен к чувствам, играемым на сцене, что коммуникативная связь, образующаяся при данном «общении», автоматически из *вербальной* (каковой она должна быть) переходит в *невербальную*. А зрительское поведение приводит к ситуации *межкультурной напряжённости*, которая может расцениваться даже на грани *межкультурного конфликта* [3, с. 86]. Коммуникативные отношения в таком случае могут расцениваться как *неадекватные*: российские гастролёры, во время игры вдруг обнаруживают со стороны зрителя некорректное, неучтивое поведение. Китайцы (особенно в северной его части) не придерживаются привычных для европейского зрителя правил поведения в театре. Они приходят, чтобы получить удовольствие сполна: расслабиться, пообщаться между собой и даже вкусно поесть. Поэтому они могут во время спектакля вставать с мест, передвигаться, переговариваться, возвращаться на свои места...с едой в руках... Впервые столкнувшись с такой реакцией на искусство, приезжие артисты, как правило, испытывают *культурный шок*: «Такое броуновское движение в зале творческого человека, несомненно, задевает за живое» [2]. Со временем уяснив, что поведение зрителей из Поднебесной никоим образом не связано с оценкой их таланта, артисты просто научились не выводить ситуацию в область отношений «*зритель – артист*», чем и поделились однажды в интервью, заявив, что «...к этому просто надо быть готовым...» [2]. При этом необходимо заметить: несмотря на то, что артисты управляют ситуацией, неприязнь к поведенческому стереотипу присутствует. Просто в данном случае открытого конфликта нет, он остаётся на латентном уровне. Это своеобразная стратегия со стороны артистов – носителей *других* культурных норм: происходит изменение их отношения к исходной конфликтогенной ситуации, благодаря чему напряжённость спадает. Если бы российские актёры

изначально были поставлены в известность об этом поведенческом феномене китайского зрителя, возможно, их самолюбие страдало бы в меньшей степени. Вероятно, со временем китайцы «перевоспитаются» – тесное общение с *иным* поведением людей в зрительных залах в соседних странах, наблюдение за манерами европейцев, которых им всё чаще приходится видеть у себя в гостях, скорее всего, изменят поведенческие стандарты зрителей из Поднебесной, что уже и происходит в крупных городах центральной и южной части Китая.

И в этих изменениях «виновата», по мнению философов, поступающая извне информация, а не глобализация, как это принято считать. Необходимо отличать эти два понятия, во всяком случае, определиться с их соотношением, так как, с точки зрения авторов данной концепции, «непосредственное влияние на культуру оказывает не глобализация вообще, а собственно, информационные технологии» [10, с. 70]. Именно от технологической оснащённости зависят темпы и векторы распространения ценностных установок культуры на всё мировое пространство, отчего и складываются (или не складываются) благоприятные условия для диалога и взаимообогащения культур.

Новые технологии сделали доступность информации практически безграничной. Но информация (речь идёт о полезных знаниях) ценна уже сама по себе. Именно распространение коммуникаторами новых сведений из любой области знаний и сыграли в своё время определяющую роль в цивилизационном процессе. Таким же образом были распространены знания о новом театральном методе, именно так начинался «новый театр» в Японии, Китае и Корее.

Существенным фактором перемен в период корейского просвещения явилось проникновение в страну соседей из Японии и Китая. Движение за новый театр в Корее проходило в условиях борьбы за просвещение нации, с одной стороны, и открытой внешней агрессии, с другой. В начале XX в., когда в страну начали проникать информационные потоки, несущие западноевропейские экономические и культурные новшества, началось движение за реформирование традиционного театра.

Корейское движение за новый театр «Симпха» восходит к заимствованию японского «Симпа». Это движение в 10-е гг. XX в. сыграло роль просветительского искусства, отвечающего духу времени. «Но это было театральным движением переходного этапа, которое пробиралось ощупью, среди хаоса и эклектики, не освободившись от стадии подражания японскому «Симпа» [9, с. 5]. Новый виток в развитии драматического искусства Кореи связан с массовым движением за национальную независимость. Хон Хэ Сон был первым корейцем, который воспринял творческие принципы Станиславского от патриарха японского нового театра *Осанаи Каору* и познакомил своих соотечественников с учением, предприняв первые попытки применения его принципов на корейской сцене. Режиссёрская и преподавательская деятельность *Хон Хэ Сона* стала фундаментом современного корейского театра. Так сложилось, что корейскому реформатору не дано было проштудировать учение всецело. Это было связано с тем, что переводы книг Станиславского на корейский язык не осуществлялись, они появились совсем недавно. Долгое время переводились на корейский с японского или английского, с большими потерями при языковой адаптации. В процессе двух-, а то и трёхкратных опосредо-

ванных переводов возникало немало ошибок и характерной терминологической путаницы.

Далее театр продолжил развиваться в таких политических перипетиях, как освобождение страны 15 августа 1945 г., жёсткое политическое противоборство левых и правых идеологических течений, трехлетняя гражданская война.

Со второй половины 50-х гг. XX в. постепенно восстанавливается культурная жизнь. Едва избавившись от мощного японского влияния, культура корейского народа, включая театральное искусство, почти сразу же оказалась под столь же мощным американским посредническим влиянием.

В настоящее время театральное искусство в стране развивается достаточно интенсивно и вместе с тем весьма сложно. К финансовым и административно-организационным проблемам, по утверждению корейского искусствоведа О Сун Хан, «добавляется неоправданное увлечение формотворчеством и стилизацией, пренебрежение к развитию актёрской индивидуальности» [12, с. 5]. Ставится много талантливых современных пьес, в которых представлена жизнь современного корейца в разнообразных ситуациях. «Но даже в таких пьесах, где есть интересные человеческие характеры, постановщиков больше интересует форма, а не человек с его *переживаниями*» [12, с. 7].

Проблема актёрской школы в Корее, по нашим наблюдениям, является довольно животрепещущей. Корейский театр и театральное образование активно изучаются: пишутся научные статьи, книги, защищаются диссертации. Многие на этом поприще выбирают для себя Россию. Пройдя обучение в театральных вузах Москвы или Санкт-Петербурга по актёрской или режиссёрской специальности, защищают диссертации, в которых самой актуальной темой является подготовка актёров в корейских театральных вузах. Авторы научных работ серьёзно озабочены методикой преподавания системы Станиславского в Корее и практически все они склонны считать, что «получаемые в театральных вузах страны знания не глубоки, а скорее универсальны» [4, с. 160]. Некоторые выражают своё компетентное мнение о том, что «...для реформирования современного корейского театра необходимо учитывать исторически сложившееся философско-религиозное и культурное наследие корейского народа» [12, с. 9]. Мудрое суждение, которым пренебречь нельзя. Возможно, проблема трудного освоения *чужой* театральной школы и заключается в личностном начале, в социальной природе молодых людей, пришедших учиться актёрству по всемирно известной методике, а не «в отсутствии системы воспитания будущих актёров»? [5, с. 3].

По мнению Пак Се Хиуна, проблема кроется в традиционной «семейственности» корейцев, восходящей к традиционному конфуцианскому мировоззрению [13, с. 5]. В Корее до сих пор сильна конфуцианская идеология и традиционные семейные ценности. Семейственность распространяется на всё корейское общество, и её принципы оказываются важным фактором в определении социального характера корейца и социальной структуры Кореи. Семья вторгается в личную сферу человека и оказывает большое влияние на формирование индивидуального «я». Глава семейства, наделённый сакральной миссией, решает всё и за всех. Все, особенно молодые члены семейства, обязаны следовать его решениям, что по большому

счёту делает их пассивными. Подобный тип отношений создаёт проблемы для свободного поведения актёра на сцене. Кроме того, патриархальность сильно влияет на взаимоотношения между актёром и режиссёром. Эти особенности национального менталитета необходимо учитывать при воспитании современного корейского актёра, особенно если обучение проводится по европейским методикам. Как верно замечает *Квон Джунтак*, «...психологический анализ, лежащий в основании разработанной великим Станиславским работы актёра над ролью, противоречит, с одной стороны, особенностям эмоционального мира корейцев, а с другой – далёк от корневых традиций народного театра с его масочностью и символичностью» [4, с. 163].

В научной литературе можно встретить предложения по модернизации системы театрального обучения с учётом «устройства личности» [4, с. 163]. К примеру, *Квон Джунтак* предлагает принять во внимание базовые особенности сценической педагогики В. Э. Мейерхольда [4, с. 160–163]; *О Сун Хан* рекомендует обратиться к синтезу методик К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко и М. А. Чехова, особенно акцентируя «на актёрской импровизации, которая оказалась близка традиционным национальным играм, праздничным действиям, а главное – философии корейского народа» [12, с. 19]; *На Сан Ман* настаивает на расширении в учебных планах будущих актёров таких дисциплин, как «Сценическое движение», «Сценическая речь», которые составляют обширный аспект «Работы актёра над собой» [9].

В настоящее время в Корее насчитывается более двух десятков вузов, в которых готовят актёров театра и кино. Это целая армия актёров, для которых, по свидетельствам учёных-театроведов, не достаёт преподавателей по профилирующим предметам. Острее всего стоит вопрос с курсом по актёрскому мастерству, где требуются практикующие деятели сцены, а не теоретики, «начитавшиеся книг». Таким образом, мы должны понимать, что образовательная система Кореи обеспечивает страну театральными кадрами более чем сполна, пусть даже порой с не вполне качественной подготовкой, зато многочисленно. При этом, как утверждают ведущие учёные Азиатско-Тихоокеанского исследовательского центра Ханянгского университета в Сеуле, «...театральное искусство в Корее отнюдь не является областью, которая пользуется массовой популярностью» [7, с. 14]. Ещё более красноречиво в статье отзываются о зрительском потенциале в отношении гастролирующих российских театров: «Какие бы восторженные отзывы не получили русские театральные постановки, просмотр этих спектаклей будет ограничен только узкой группой любителей или деятелей этого жанра» [7, с. 14]. Последняя цитата взята из статьи, в которой мы обнаруживаем статистику и анализ по культурному обмену между Россией и Южной Кореей почти за 20 лет (с 1990 по 2008 гг.). Приведены цифры по числу привезённых Россией театральных постановок, представлены данные по количеству приглашённых коллективов в рамках корейского фестиваля SPAF и число русских постановок за 2001–2008 гг. Статистика, действительно, скудная, но внушающая оптимизм. Не нужно упускать из виду, что статья была написана в 2009 г. и данное коммуникационное направление России (и российского Дальнего Востока в том числе) только в последние годы стало наполняться культурными событиями и уже

⁶ Любопытно заметить: волна популярности корейской культуры (телевизионных сериалов и поп-музыки) к концу 2000-х захлестнула Японию, Китай, Тайвань, Вьетнам и другие страны Восточной Азии. Специалисты объясняют это этнической и культурной близостью.

можно вести речь о некоем, хотя и вялотекущем, но межкультурном диалоге⁶.

Обнаружены краткие упоминания о посещениях российских артистов городов Южной Кореи. Чаще других представлены музыкально-танцевальное искусство России (балет, выступления музыкантов, классическое вокальное пение, мюзиклы и т. д.) и кукольные коллективы, посещающие Республику по большей части в рамках театральных фестивалей. Сложнее оказалось отследить восприятие корейцами драматического искусства, буквально единичные поездки дальневосточных театров и такие же редкие гастрольные выезды именитых коллективов из крупных центральных городов России. Авторы упомянутого нами статистического анализа культурного обмена между Россией и корейской Республикой свидетельствуют о «нелёгкости культурного взаимопонимания» [7, с. 12] стран и обосновывают «низкий уровень сотрудничества в сфере культуры» таблицами и цифрами. Тем не менее отмечаются и восторженные отзывы корейской публики (или, вернее будет выразиться, профессиональной критики) на привезённые театральными коллективами России спектакли. Это касается таких маститых коллективов, как Государственный Академический Центральный Театр кукол им. С. В. Образцова, который впервые посетил Корею в 1992 г. со своим знаменитым «Необыкновенным концертом», повторив гастроль в 2002 и 2004 гг. Непредсказуемой оказалась реакция корейского критика, на семичасовую постановку (!) прославленного в России и за рубежом режиссёра Льва Додина «Братья и сёстры»: «вот каким на самом деле должен быть драматический спектакль» [6, с. 282]. На Сеульский международный фестиваль исполнительского искусства (Seoul Performing Arts Festival, SPAF), проходящий с 2001 г. за 7 лет к участию было приглашено 8 российских коллективов. Неактивный, но всё же межкультурный коммуникативный процесс.

Чаще других в Корею приглашаются так называемые «детские» театры Дальнего Востока – кукольники и ТЮЗы. Театральное творчество для детей приветствуется корейской публикой, в них много музыки, движения, красок, яркого света, не говоря уже о любимых корейцами куклах. В 2010 г. в Сеуле проходил XVIII Международный летний фестиваль АССИТЕЖ Кореи. Российское искусство представлял Хабаровский ТЮЗ. Показывали спектакль «Чепуха-ха!» с видео-проекцией. А коллектив кукольников этого же театра (с некоторого времени театр существует как творческое объединение ТЮЗа и кукольного театра) дважды презентовал своё творчество на фестивале кукольного искусства «Синяя птица» в Сеуле.

С недавних пор дальневосточники активно участвуют в Международном театральном фестивале в Чхунчхоне. Это крупный комплексный фестиваль, включающий смотр театров кукол, музыкального и драматического искусства, пантомимы, художественного искусства и литературы.

В рамках кукольной программы на фестивале неоднократно принимали участие Хабаровский и Приморский краевые театры кукол. Владивостокские кукольники вывозили как-то даже корейскую народную сказку. По мнению руководителя этого театра, «корейская публика очень благодарная. Взрослые очень любят кукол, приходят

семьями» [1]. Одушевление неживого и царство метафоры на сцене – это то, что близко и понятно восточным людям.

Драматическое искусство в рамках этого же фестиваля в 2013 г. представлял Приморский краевой театр молодёжи⁷. Показывали спектакль «Маленькие комедии», состоящий из двух одноактных пьес Чехова – «Предложение» и «Медведь». По утверждению исполняющего в то время художественное руководство В. Д. Галкина, «Театр молодёжи был единственным, кто в этом году представил в Чхунчхоне европейское искусство и систему Станиславского» [8]. Пребывая на этом фестивале, актриса театра Е. Варивода, внимательно пронаблюдав поведение корейских зрителей, в интервью для газеты «Владивосток» отметила: «Публика в Корее больше настроена на шоу. ... Именно на спектаклях корейских коллективов мы поняли, что корейские театры ставят больше на взаимодействие со зрителем. ... У них ведь не по системе Станиславского строится работа, у них всё показывается чуть утрированно... если трагедия – рыдают в голос, если смеются, то до слёз. Словом, зрителю всё разжёвывается, никаких полутонов, никаких намёков» [8]. Весьма ценные для нас наблюдения.

В июле 2017 г. в Фестивале мюзиклов в корейском городе Тэгу выступил любительский театр «Рампа» из Находки. Приморская труппа под руководством заслуженного работника культуры РФ Т. Тренькиной привезла премьеру года – мюзикл «Игра» по мотивам пьесы А. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» [17].

Корейские театральные коллективы крайне редко появляются на российских сценах, ещё реже – в регионах. Одним из первых, а возможно и первым, появлением на российском Дальнем Востоке можно назвать выступление корейского коллектива «Мичоо» на сцене Камерного театра, в рамках 1-го Международного Тихоокеанского фестиваля во Владивостоке, в 1992 г. Корейские театральные коллективы принимали участие и в проводившихся во Владивостоке биеннале искусств – фестивале, призванном содействовать развитию межкультурных связей в Азиатско-Тихоокеанском регионе. Корейцы приезжали дважды – в 1998 и 2000 гг. и больше не появлялись. В 2013 г., во II Дальневосточном театральном фестивале «Сахалинская рампа» принимала участие молодая начинающая драматург Син Ён Сон⁸. Читала свою пьесу в рамках одной из проводившихся театральных лабораторий, но получила в ответ много критики и рекомендаций к доработке.

Таким образом, мы понимаем, что театральная жизнь современной Кореи весьма насыщена, при этом содержание её нам видится, по меньшей мере, необычным и своеобразным. Более века тому назад реформаторы рьяно взялись за привитие нового жанра в сценическое искусство нации. Если даже это новшество вводилось в театральную культуру страны что называется «с чужих рук», то тогда не понятно, почему *чужое* искусство до сих пор, хоть и в малой мере, наполняет духовное пространство этого замкнутого мононационального консолидированного общества, демонстрирующего удивительное прилежание в отношении законов Конфуция? Почему в театральном образовании Кореи «правит бал» система Станиславского, а студенты, как выясняется, в силу своей этнокультурной природы не в состоянии толком постичь её и полнокровно воплотить эти знания и умения на практике? При этом в театрах страны ставится довольно много та-

⁷ Следует обратить внимание на тот факт, что приморцев к участию в фестивале пригласили коллеги из театра «Бомнэ», коллектива, с которым «Молодёжка» давно поддерживает творческие связи; несколько лет назад корейцы ставили на сцене их театра спектакль по Диккенсу.

⁸ Возможно, она является потомком реформатора корейского театра Хон Хэ Сона, нам это установить не удалось.

лантливых современных пьес, постановщиков которых свои же театроведы обвиняют «в уходе к внешним эффектам, украшениям» [12, с. 2], и в том, что «им не интересен человек с его переживаниями» [12, с. 2]. То есть в этих спектаклях чаще всего драматическое искусство синтезируется с музыкально-масочно-хореографическим национальным театром Кореи. Данный формат сценических представлений вполне приемлем для активного межкультурного диалога с Россией (судя по инициированным самими корейцами театральным фестивалям), но этого не случается по той причине, что «просмотр этих спектаклей ограничен только узкой группой любителей или деятелей этого жанра» [7, с. 12]. Как видим, в этой части нашего исследования больше вопросов, чем ответов.

Мы должны уяснить, что корейские режиссёры в основе своих постановочных практик руководствуются знаниями, полученными от русской драматической школы, но в дальнейшем зачастую адаптируют спектакли для «своего» зрителя, т. е. добавляют в них больше яркости, формы, музыки, хореографии, движения. В таком случае, сам собой напрашивается вывод о том, что корейцы не склонны *переживать* на спектаклях российских театров, вслушиваясь или глубоко задумываясь над *словом* (переводом), звучащим со сцены. Но при этом не исключают разговорную основу абсолютно, а позволяют себе её просто-напросто свести к минимуму. В данном случае мы можем утверждать явление транскulturации.

Данное коммуникативное направление «русский театр – корейские зрители» представляет особый тип межкультурных коммуникаций – *вербальная коммуникация с интенсификацией кинесического воздействия*, когда смысл происходящего на сцене зрителем более улавливается посредством «языка тела» – через жесты, мимику и позы, а не через слово. Ситуация нам видится парадоксальной на фоне активно развивающегося театрального образования Кореи, строящегося на основаниях русской драматической школы, на системе Станиславского.

На сегодняшний день одной из явно обозначенных проблем коммуникаций «русское драматическое искусство – восточноазиатский зритель» выступает противоречие между транслируемым художественным замыслом и результатом восприятия. Каждая отдельно взятая культура является уникальной: впитав многообразные влияния культур Европы и Азии, каждая страна создаёт свою неповторимую культуру, свои стили в искусстве. Понимая это, мы не должны увлекаться поисками параллелей в общемировом культурном процессе, а делать упор на частном характере каждой отдельной культуры. Каждая культура самостоятельна, особенности художественного культурного бытия всех народов должны осмысляться только в контексте их собственной истории, религии и социальной действительности, что и демонстрируют нам зрители, как представители этих культур. В конечном итоге глубина восприятия изначально чужеродного восточному зрителю драматического искусства определяется личностным началом и социальной природой, т. е. тем, что заложено в ментальных особенностях японцев, китайцев и корейцев.

Литература

1. Бусаренко В. Сюжеты русского кукольного театра понимают и любят во всём мире. [Электронный ресурс] // Сетевое издание «Информационное агентство PrimaMedia» URL <https://primamedia.ru/news/602962/> (Дата обращения 15.01.2018).
2. В Харбине амурские актёры выступили на сцене «Глобал театр» // Амурская правда (Благовещенск). 2005. № 218 (8 ноября).
3. Гузикова М. О., Фофанова П. Ю. Основы теории межкультурной коммуникации: Уч.пособ. – Екатеринбург: Изд-во Урал.ун-та, 2016. 214 с.
4. Квон Джунтак. Основные особенности и проблемы театрального образования в Корее // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 3. С. 160–163.
5. Ким Чжун И. Особенности обучения корейских актёров в русской театральной школе: автореф. ... канд. искусствоведения. – М., 2010. 19 с.
6. Ким Юн Чоль. Год с богатыми театральными картинками // Ежегодный справочник культурной жизни Кореи. 2007. С. 44–48.
7. Ли Мун Ён, Ли Джи Ён. Анализ положения культурного обмена между Россией и Республика Корея // Социокультурные исследования. 2009. № 4. С. 12–15.
8. «Медведь» в самом культурном городе Кореи // Владивосток. 2013. № 3357 (19 июня).
9. На Сан Ман. Система Станиславского и театр Кореи: автореф. ...канд. искусствоведения. – М., 1995. 23 с.
10. Оганов А. А. Культура в эпоху глобализационных перемен // Философия и общество. 2012. № 2 (66). С. 70–76.
11. Осипова Э.В. Дальневосточный режиссер Леонид Анисимов и его вклад в популяризацию русского театра за рубежом // Культура Тихоокеанского побережья. IV Международная научно-практическая конференция 19–22 октября 2007 г. – Владивосток: Дальнаука, 2007. С. 242–248.
12. О Сун Хан. Значение русской театральной школы для воспитания современного актёра в Корее (синтез методики: К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, М. А. Чехов): автореф. ... канд. искусствоведения. – М., 2005. 28 с.
13. Пак Се Хиун. Система Станиславского в обучении корейского актёра: автореф. дис. ...канд. искусствоведения. – М., 2011. 22 с.
14. Панкратьев Е. Японцам не хватает переживаний // Бортвой журнал «Владивосток Авиа». 2006. № 29. С. 44–47.
15. Сато К. Современный драматический театр Японии. – М.: Искусство, 1973. 160 с.
16. Синъти Мурата: Театр познакомит японцев с русской культурой [Электронный ресурс] // Информационный портал о Японии на русском языке Info-JAPAN.ru URL info-japan.ru/interview/sinti-murata-teatr-poznakomit-yaponcev-s-russkoj-kulturoy (Дата обращения 13.12.2017)
17. Теплова А. Театр из Приморья выступил на фестивале мюзиклов в Корее [Электронный ресурс] // Сетевое издание PRIMPRESS. URL <http://primpress.ru/article/17311> (Дата обращения 20.01.2018)
18. Шавгарова А. В. Из опыта российско-японского сотрудничества муниципального театра «Триада» // Культурно-экономическое сотрудничество стран Северо-Восточной Азии. Материалы международного симпозиума 18–21 мая 2005 г. Т. 2. – Хабаровск: Издательство ДОГУПС, 2005. С. 123–128.

Erika V. OSIPOVA

*Ph. D. (History), Researcher, Institute of History, Archeology and Ethnography of Far Eastern branch of Russian Academy of Sciences (Vladivostok, Russia).
E-mail: eossipova@yandex.ru*

Far Eastern Theater Art as a Field for Intercultural Communications: Challenges of Audience Perception in the «Us vs. Them» Context

UDC 792(571.6)

doi: [dx.doi.org/10.24866/2542-1611/2018-1/97-113](https://doi.org/10.24866/2542-1611/2018-1/97-113)

*Theater,
Audience,
Dialogue among
Cultures,
Japan,
China,
Korea,
Stanislavski,
Russian Drama School,
Tour,
Play*

Dialogic cultural communication is originally a fundamental aspect of the human existence. Interaction, a problem of understanding and interpreting *other* cultures, steps forward in the structure of the study object. Unveiling intensity and tendency of such relations in regard to mutual influence of the Russian theater art (including the theater of the Russian Far East) and the drama art of three Pacific Asian countries: Japan, South Korea and China, the article focuses on audience perception since the intercourse of viewer $\leftrightarrow$ *foreign* art is the one that actually shapes the global theater processes. The author concludes that the perception intensity of dramatic art, originally *extraneous* to oriental audience, is defined by personal specifics and social nature inherent to the Japanese, Chinese and Korean mentality.

For citation: Osipova E. V. Far Eastern Theater Art as a Field for Intercultural Communications: Challenges of Audience Perception in the «Us vs. Them» Context // Oriental Institute journal. 2018. № 1. P. 97–113. doi: [dx.doi.org/10.24866/2542-1611/2018-1/97-113](https://doi.org/10.24866/2542-1611/2018-1/97-113)

References

1. Busarenko V. Syuzhety russkogo kukol'nogo teatra ponimayut i lyubiat vo vsyom mire. [EHlektronnyj resurs] // Setevoe izdanie «Informatsionnoe agentstvo PrimaMedia» URL <https://primamedia.ru/news/602962/> (Data obrashheniya 15.01.2018).
2. V KHarbine amurskie aktyory vystupili na stsene «Global teatr» // Amurskaya pravda (Blagoveshhensk). 2005. № 218 (8 noyabrya).
3. Guzikova M. O., Fofanova P. YU. Osnovy teorii mezhkul'turnoj kommunikatsii: Uch.posob. – Ekaterinburg: Izd-vo Ural.un-ta, 2016. 214 s.
4. Kvon Dzhungtak. Osnovnye osobennosti i problemy teatral'nogo obrazovaniya v Koree // Vestnik SPbGUKI. 2016. № 3. S. 160–163.
5. Kim CHzhun I. Osobennosti obucheniya korejskikh aktyorov v russkoj teatral'noj shkole: avtoref. ... kand. iskusstvovedeniya. – M., 2010. 19 s.
6. Kim YUn CHol'. God s bogatymi teatral'nymi kartinami // Ezhegodnyj spravochnik kul'turnoj zhizni Korei. 2007. S. 44–48.
7. Li Mun YOn, Li Dzhi YOn. Analiz polozheniya kul'turnogo obmena mezhdu Rossiej i Respublika Koreya // Sotsiokul'turnye issledovaniya. 2009. № 4. S. 12–15.
8. «Medved'» v samom kul'turnom gorode Korei // Vladivostok. 2013. № 3357 (19 iyunya).
9. Na San Man. Sistema Stanislavskogo i teatr Korei: avtoref. ...kand. iskusstvovedeniya. – M., 1995. 23 s.
10. Oganov A. A. Kul'tura v ehpokhu globalizatsionnykh peremen // Filosofiya i obshhestvo. 2012. № 2 (66). S. 70–76.
11. Osipova EH.V. Dal'nevostochnyj rezhisser Leonid Anisimov i ego vklad v populyarizatsiyu russkogo teatra za rubezhom // Kul'tura Tikhookeanskogo poberezh'ya. IV Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya 19–22 oktyabrya 2007 g. – Vladivostok: Dal'nauka, 2007.

S. 242–248.

12. O Sun KHan. Znachenie russkoj teatral'noj shkoly dlya vospitaniya sovremennogoaktyoravKoree(sintezmetodiki: K. S. Stanislavskij, V. I. Nemirovich-Dancheno, M. A. Chekhov): avtoref. ... kand. iskusstvovedeniya. – M., 2005. 28 s.

13. Pak Se KHiun. Sistema Stanislavskogo v obuchenii korejskogo aktyora: avtoref. dis. ...kand. iskusstvovedeniya. – M., 2011. 22 s.

14. Pankrat'ev E. YApontsam ne khvataet perezhivaniy // Bortovoj zhurnal «Vladivostok Avia». 2006. № 29. S. 44–47.

15. Sato K. Sovremennyy dramaticheskij teatr Yaponii. – M.: Iskusstvo, 1973. 160 s.

16. Sin»ti Murata: Teatr poznamomit yapontsev s russkoj kul'turoj [EHlektronnyj

resurs] // Informatsionnyj portal o Yaponii na russkom yazyke Info-JAPAN.ru URL info-japan.ru/interview/sinti-murata-teatr-poznamomit-yaponcev-s-russkoy-kulturoy (Data obrashheniya 13.12.2017)

17. Teplova A. Teatr iz Primor'ya vystupil na festivale myuziklov v Koree [EHlektronnyj resurs] // Cetevoe izdanie PRIMPRESS. URL <http://primpress.ru/article/17311> (Data obrashheniya 20.01.2018)

18. SHavgarova A. V. Iz opyta rossijsko-yaponskogo sotrudnichestva munitsipal'nogo teatra «Triada» // Kul'turno-ehkonomicheskoe sotrudnichestvo stran Severo-Vostochnoj Azii. Materialy mezhdunarodnogo simpoziuma 18-21 maya 2005 g. T. 2. – KHabarovsk: Izdatel'stvo DOGUPS, 2005. S. 123–128.