

УДК 792.09:7.079(510)

Театральные фестивали в Китае: институциональная эволюция и культурная трансформация

Цзя Шуцзюань

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье анализируются трансформационные процессы, происходящие в театральных фестивалях Китая первой четверти XXI века. Театральный фестиваль рассматривается не только в качестве формы художественного самовыражения, но и как институционализированное пространство межкультурного взаимодействия, механизм национальной репрезентации и инструмент культурной политики. Особое внимание уделено эволюции фестивального института — от идеологически направляемой формы социалистического культурного управления в 1950–1970-х годах до гибридной модели культурного менеджмента в условиях рыночной либерализации и урбанизации. На основе широкого историко-культурного материала прослеживается развитие двух параллельных моделей: государственной системы «народных фестивалей» с ее мобилизационной и просветительской функцией и альтернативного направления малых театров, ориентированных на сценический эксперимент и независимое художественное высказывание. Анализируется роль международных фестивалей как пространств глобального культурного диалога, новых форм кураторства, территориального брендинга и коммерческой капитализации искусства. Автором обоснована мысль о том, что современный театральный фестиваль в Китае выполняет множественные функции — художественные, политические, социальные и рыночные, превращаясь в многослойный механизм символического производства. Он выступает посредником между властью, сценой и обществом, обеспечивая децентрализацию культурной инициативы, циркуляцию новых эстетических форм и переосмысление понятий идентичности и художественной субъектности в условиях глобализованного культурного ландшафта.

Ключевые слова: китайский театральный фестиваль, культурная политика, малая сцена, кураторство.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 29–32)

Theater Festival in China: Institutional Evolution and Cultural Transformation

Jia Shujuan

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

This article examines the transformative processes occurring in theatrical festivals in China during the first quarter of the 21st century. The theatrical festival is explored not only as a form of artistic expression but also as an institutionalized space of intercultural interaction, a mechanism of national representation, and an instrument of cultural policy. Special attention is paid to the evolution of the festival institution — from an ideologically driven form of socialist cultural governance in the 1950s–1970s to a hybrid model of cultural management shaped by market liberalization and urbanization. Attracting on extensive historical and cultural material, the study traces the development of two parallel models: the state-sponsored “people’s festivals” with their mobilizing and educational function, and the alternative trajectory of small theatre, focused on stage experimentation and independent artistic expression. The article also investigates the role of international festivals as arenas of global cultural dialogue, new forms of curatorship, territorial branding, and the commercial capitalization of art. The article argues that the contemporary theatrical festival in China fulfills multiple roles — artistic, political, social, and economic — emerging as a multilayered mechanism of symbolic production. It acts as a mediator between the state, the stage, and society, facilitating the decentralization of cultural initiatives, the circulation of new aesthetic forms, and the redefinition of identity and artistic subjectivity within a globalized cultural landscape.

Key words: Chinese theatre festival, cultural policy, small stage, curatorship.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 29–32)

В условиях глобализации и задач сохранения культурного разнообразия театральные фестивали Китая приобретают значение не только как форма художественного выражения, но и институциональная платформа межкультурного диалога и транснационального сотрудничества. Они становятся механизмом репрезентации многонационального культурного пространства, объединяя различные эстетические традиции и художественные методологии.

В качестве интегративной культурной практики театральные фестивали выполняют медиаторскую роль между локальными сообществами и государственной культурной политикой, формируя атмосферу уважения к этнокультурным различиям и стимулируя выражение самобытных художественных форм национальных меньшинств. Эти мероприятия способствуют обмену сценическими стратегиями, активизируя процессы взаимопонимания и устойчивого партнерства.

Фестивали также функционируют как лаборатории художественного развития: поддерживают молодых авторов, обновляют сценический язык, объединяют режиссеров, драматургов, актеров и музыкантов, формируя трансдисциплинарные модели сотрудничества и совершенствуя коллективное творчество.

Особая роль принадлежит международным фестивалям, которые расширяют границы национального сценического диалога и преобразуют глобальное культурное сознание. Здесь актуализируются социальные и экологические темы, поднимаются вопросы наследия, гуманистических ценностей и устойчивого развития. Эти фестивали становятся каналами выражения транснациональных тревог и идеалов, способствуют сохранению нематериального наследия и солидаризируют культуры в условиях глобальных вызовов.

Цель статьи — выявление трансформационных процессов, происходящих в театральных фестивалях Китая первой четверти XXI века, через анализ их политических, эстетических и рыночных функций, а также определение роли фестивального движения в формировании современной культурной политики, художественной идентичности и локального брендинга в условиях перехода от централизованного культурного регулирования к гибридным формам культурного управления.

Формирование фестивального театра в условиях централизованной культурной политики (1950–1970-е гг.). С 1950-х годов в Китае начал складываться особый тип театральных фестивалей, организованных в рамках централизованной культурной политики.

Эти фестивали, как форма публичных художественных демонстраций, быстро обрели институциональную устойчивость и представляли собой инструмент культурного воспроизводства. Их ключевая особенность заключалась в синтезе художественного перформанса и идеологической функции, что позволило воспринимать их как элемент культурного управления, направленный на формирование нового социокультурного порядка.

Импульсом для развития фестивальной формы стала инициированная государством реформа китайской оперы начала 1950-х годов, провозгласившая цели «изменить людей, изменить оперу, изменить систему» и нацеленная на трансформацию массового эстетического вкуса и формирование нового образа народа — главного субъекта социалистического государства [1]. Первая Национальная конференция по оперному искусству (1952) и Национальная конференция по драме (1956) явились не только форумами демонстрации успехов политики, но и знаковыми событиями институционализации новой формы фестивального театра как механизма утверждения идеологических норм.

Фестивали этого периода подчинялись концепции театра как государственной практики, где эстетика и содержание обслуживали задачи политического просвещения и мобилизации. Переход от «системы занавеса и стола» к «сценарной системе» знаменовал не только техническую модернизацию, но и переход к дисциплинированной театральной модели, согласующейся с культурной стратегией государства [2]. В репертуар включались современные пьесы, воспроизводящие темы индустриализации, коллективизации и революционной борьбы; складывалась единая система художественного производства — от драматургии до сценографии [3]. Таким образом, фестиваль превращался в пространство культурной стандартизации и нормативной репрезентации идеологии.

Как отмечал Чжан Ляньхун, проведение таких фестивалей выполняло ритуальную функцию идеологической консолидации, встраивая театральную форму в механизм легитимации власти [4]. Эта модель определила дальнейшее развитие фестивалей, полностью подчиненных задаче культурного выражения политической воли партии.

С конца 1970-х годов, в контексте реформ и курса на открытость, начался переход от директивного управления культурой к модели стратегического макроуправления, когда поощрялась творческая инициатива при сохранении идеологического контроля.

Поворотным моментом послужила речь Дэн Сяопина на IV съезде китайских писателей и художников (1979), в которой подчеркивалась необходимость отхода от тотального контроля [1]. В 1980 году «Жэньминь жибао» сформулировала новый лозунг «искусство во имя народа и социализма», заменивший прежнюю парадигму «искусство во имя политики» [5].

Малые театры как альтернатива институциональному театру. В 1980–1990-е годы рост числа фестивалей сопровождался снижением влияния театра, вытесняемого массовыми медиа. Как указывал Чжоу Хайпин, драма становилась «искусством меньшинства», нуждающимся в поддержке [6]. Фестивали виделись формой временного оживления культурной сферы и символом государственной заботы.

Ключевым событием стало учреждение в 1987 году Китайского фестиваля искусств, сочетавшего централизованное управление с региональной вариативностью [7]. Введение Премии фестиваля искусств в 2000 году (позднее объединенной с Премией Вэньхуа) превратило фестиваль в инструмент селективной репертуарной политики [8]. Модель «народного фестиваля» воспроизводилась в провинциях и специализированных фестивалях («Рододендрон», «Куньцзюй», «Юэцзюй»), опираясь на общие принципы: государственное финансирование, конкурсный отбор и интеграцию региональных достижений в национальный культурный нарратив.

Шанхайский международный фестиваль искусств (основан в 1999 году) обозначил новый этап: он ориентировался на расширение международного диалога и преодоление дистанции между искусством и зрителем, включая уличные форматы «Art Sky» (с 2014 года), демонстрирующие стремление к вовлечению аудитории.

Несмотря на внешнюю открытость, «народные фестивали» сохраняли выраженную идеологическую функцию, выступая каналом официальной репрезентации и утверждения нормативных ценностей [9]. Их корни восходят к знаменитой формуле Мао Цзэдуна на Яньаньском форуме (1942), где провозглашалось, что искусство должно «служить народу» [10]. Эта установка определила эстетику коллективности и утверждающего художественного мышления.

Как подчеркивал Ван Лиюань, структура фестивалей отражала стремление к «эстетике, синхронизированной с эпохой и укорененной в китайской культуре» [11]. Однако зависимость от государственного финансирования и ориентация на награды нередко способствовали созданию репертуара, не востребованного в рыночной дистрибуции, что усиливало

разрыв между художественным производством и реальной сценической практикой.

В этой ситуации с конца 1980-х годов формируется альтернатива — драма малых театров, вдохновленная западными эстетическими моделями и основанная на эксперименте, минимальных бюджетах и отказе от идеологических установок. Переломным событием стал Первый фестиваль драмы малых театров в Нанкине (1989), где преобладали постановки с автономным художественным языком, критическим сценическим мышлением и стремлением к освобождению от кодифицированных форм. Такие спектакли, как «Абсолютный сигнал», «Бог огня и осенняя девушка», «Сова в доме», знаменовали начало новой театральной волны, ориентированной на исследование и саморефлексию.

Драма малых театров в Китае конца XX века явилась новой моделью художественного производства, характеризующейся гибкостью, мобильностью и независимостью от государственной инфраструктуры. Именно эти качества обеспечили расцвет малых театров в условиях кризиса институциональных форм, утраты интереса публики и стагнации академической сцены.

Двуединая логика театрального пространства: рынок и эксперимент. В 1990-е годы в малых театрах Китая возникло двойное движение: усиление экспериментальных практик под руководством новых лидеров и рост популярности рыночного «народного» репертуара для массовой аудитории. Пободная поляризация стала характерной чертой драматургии малых театров в условиях рыночных преобразований и доминирования массовой культуры.

Пекинский Центральный экспериментальный театр явился ключевым примером нового баланса между авангардом и коммерцией. Возникла жанровая и стилистическая гибкость, отражавшая запросы новой публики. Проведение в 1993 году пекинской выставки малых театров и международного симпозиума подтвердило значение этого сегмента как пространства сценической рефлексии и критического высказывания.

На фоне доминирующей реалистической драмы, ориентированной на эстетику Станиславского, знаковые события — Первый фестиваль малых театров (1989), молодежные показы 1998 года и международная выставка в Шанхае — утвердили малую сцену как альтернативную практику, вступившую в диалог с официальной системой и мировой культурой.

Культурная индустриализация и новые формы фестивального менеджмента. В начале XXI века малая театральная сцена Китая институционализировалась, чему

способствовали изменения культурной политики и запросы городской аудитории. «Беловоротничковая драма» закрепились в театрах мегаполисов, однако быстро проявились ее ограниченность и однотипность.

С насыщением рынка театр смещался к практикам, дистанцированным от потребительской логики. Фестивали приняли многожанровый характер, утрачивая монополию официальных структур. Наблюдались новые форматы — театральная долина Цзиньань, АСТ-фестиваль, Пекинский фестиваль молодежной драмы и независимые проекты малых театров. Одни превращали театр в витрину городской экономики, иные выдвигали на первый план эксперимент и новые формы художественного взаимодействия.

Приобрела популярность независимая сцена: фестиваль драмы Наньлуогусян, «Сезон осеннего урожая» театральной группы Сяэ Ми Цан, основанные на низовом финансировании и социальной рефлексии. После 2010 года фестивали выполняют функции не только художественного обмена, но и городского брендинга и культурной капитализации. Учжэньский театральный фестиваль и Шанхайская долина современной драмы интегрируют искусство с индустриями гостеприимства и потребления.

Региональные администрации и частные организаторы используют фестивали для привлечения инвестиций и репрезентации города. Складывается новая модель менеджмента: город как сцена, где пересекаются экономика, эстетика и урбанистика. Одни фестивали ориентируются на глобальный престиж, другие — на локальные практики. Меняется роль аудитории: зритель уже участник и агент трансформации пространства. Театр стремится к вовлечению и созданию уникального впечатления, что размывает границы между спектаклем, ландшафтом и социальной коммуникацией.

Коммерциализация публичного пространства усиливается: театральные проекты проникают в деловые зоны, становясь инструментами привлечения аудитории и социальной интеграции, что приводит к формализации художественного языка и выравниванию культурной палитры.

Заключение. Современный китайский театральный фестиваль — это не просто форма художественной репрезентации, но сложный механизм символического производства, сочетающий государственные стратегии, рыночную эффективность и поиски новых форм. Его эволюция отражает переход от централизованного идеологического инструмента к гибкой системе культурной артикуляции, отвечающей вызовам глобализации и урбанизации.

Фестиваль драмы сегодня есть медиатор между властью, сценой и обществом, площадка эксперимента и инструмент территориального брендинга, формирующий образ «современного Китая». В эстетическом измерении фестивали открывают пространство для новых драматургий, эксперимента и разрушения традиционных форм. В рыночной плоскости фестиваль становится элементом инфраструктуры культурной экономики и городского маркетинга.

Сдвиг масштаба от центра к периферии и национального к локальному встраивает фестивали в новую культурную топографию, где региональные инициативы обретают глобальное звучание. В настоящее время театральный фестиваль — это институционализированная практика и форма самовыражения в условиях постидеологической трансформации, отражающая и создающая социальные процессы, переосмысливающая понятия художественной ценности, власти и культурной субъектности.

ЛИТЕРАТУРА

1. 张炼红. 历练精魂: 新中国戏曲改造论 / 张炼红. 上海书店出版社, 2019. — 233 p. = Чжан Ляньхун. Закаленный дух: трактатка реформирования традиционной китайской оперы в Новом Китае / Чжан Ляньхун. — Шанхай: Шанхайский книжный магазин, 2019. — 233 с.
2. 傅谨. 20世纪中国戏剧史: 下册 / 傅谨. 中国社会科学出版社, 2017. — 427 p. = Фу Цзинь. История китайского театра XX века: в 2 т. / Фу Цзинь. — Пекин: Китайские общественные науки, 2017. — Т. 2. — 27 с.
3. 第一届全国话剧观摩演出会定三月一日在首都举行 // 剧本. — 1956. — № 2. = Первая национальная конференция по наблюдению и исполнению драматических произведений состоится 1 марта в столице // Цзюэнь. — 1956. — № 2.
4. 文化部举办话剧观摩演出 // 中国戏剧. — 1960. — № 4. = Министерство культуры проводит смотровой показ драматических спектаклей // Китайская драма. — 1960. — № 4.
5. 人民日报社论编辑部. 文艺是为人民服务为社会主义服务的 // 人民日报. — 1980. — 7月26日. = Искусство служит народу и социализму // Жэньминь жибао. — 1980. — 26 июля.
6. 周海平. 剧场的边缘化与剧场性反弹 / 周海平. 复旦大学出版社, 2003. — 212 p. = Чжоу Хайпин. Маргинализация театра и театральный отклик / Чжоу Хайпин. — Шанхай: Фуданьский университет, 2003. — 212 с.
7. 王翀. 戏剧节与中国当代表演艺术的再构 / 王翀. 文化艺术出版社, 2018. — 288 p. = Ван Чун. Театральный фестиваль и реконструкция современного исполнительского искусства Китая / Ван Чун. — Пекин: Культура и искусство, 2018. — 288 с.
8. 中国文化和旅游部. 中国艺术节制度建设研究报告 / 中国文化和旅游部. —北京: 中国文化和旅游部, 2020. — 87 p. = Министерство культуры и туризма КНР: отчет об институциональном строительстве системы фестиваля искусств Китая. — Пекин: Министерство культуры и туризма КНР, 2020. — 87 с.
9. 姜长春. (编). 中国艺术节实证研究报告 / 姜长春, 傅才武. 中国社会科学出版社, 2012. — 242 p. = Цзян Чанчун. Эмпирический исследовательский отчет о китайских художественных фестивалях / Цзян Чанчун, Фу Цайу. — Пекин: Китайские общественные науки, 2012. — 242 с.
10. 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话 / 毛泽东. 人民出版社, 1973. — 56 p. = Мао Цзэдун. Речь на Яньаньском форуме по литературе и искусству / Мао Цзэдун. — Пекин: Народная литература, 1973. — 56 с.
11. 王丽媛. 让好作品“留得下”“传得开” // 中国文化报. — 2016. — 10月25日. = Ван Лиюань. Пусть хорошие произведения сохраняются и широко распространяются / Ван Лиюань // Новости культуры Китая. — 2016. — 25 окт.

Поступила в редакцию 22.05.2025