

Театры Дальнего Востока России и стран Северо-Восточной Азии: опыт творческих контактов.

© 2010

Э. Осипова

В статье освещается тема творческих контактов театров Дальнего Востока с японскими, корейскими и китайскими театральными коллективами. *Ключевые слова:* театр, культурный диалог, гастроли, Северо-Восточная Азия.

Российские ученые-дальневосточники называют свой регион “самым азиатским из всех европейских” не только по его географическому положению, но и “по наличию у него определенных общностей с традициями общественного устройства, политической и духовной жизни государств Восточной Азии”¹.

Если принять во внимание эту особенность, то наиболее близким к восточно-азиатской культуре оказывается национальный театр Якутии. Саха академический театр им. П.А. Ойунского органично соединяет достижения мировой сценографии с фольклорными традициями якутского народа, находит в живом источнике традиций ключ к новому языку, отличается уникальной репертуарной политикой. Самостоятельность творческой жизни, поиск пьес и выбор произведений национальной литературы в приближении к стихии театра *олонхо*² и прежде отличали якутские национальные театральные коллективы. Официально разрешенная свобода репертуарного выбора только усиливала их желание обращаться к литературе, которая прежде “не рекомендовалась” к постановке. Все чаще появляются инсценировки собственного сочинения, театр предпочитает работать в прямом контакте с национальными драматургами.

Смена идеологической парадигмы существования театра не избавила его от давления другого серьезного рычага — управленческо-экономического, материально-финансового, регулируемого ведомствами министерства культуры. С 1989 г. в стране в несколько этапов была проведена театральная реформа, в результате которой театр получил новые творческо-производственные права. Одним из условий его свободного хозяйствования стала возможность заключения прямых творческих договоров на приглашение мастеров сцены (режиссеров, сценографов, художников по костюмам, актеров и др.), а также на гастрольные поездки как внутри страны, так и за рубеж.

География гастролей якутских театров расширилась, активизировалось их участие в региональных, всероссийских и международных фестивалях. Якут-

Осипова Эрика Викторовна, научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН. E-mail: eossipova@yandex.ru.

ская речь звучала со сцен Финляндии, Германии, Польши, Норвегии, США, Мексики, Швейцарии. Однако прежде чем покорять подмостки европейских и американских театров якуты обратили свой взор в сторону Восточной Азии. Их совместные проекты с восточными соседями стали продуктом творческого взаимодействия политических и культурных сил. Якутские чиновники, желающие по-новому выстраивать культурные отношения автономии со странами зарубежья, настаивали на праве прямых культурных контактов и свободе выбора членства в региональных и международных организациях культурного характера³. Результатом усилий стало подключение республики к разработке программы советско-японских культурных связей. Поездки министра культуры Якутии во Францию, США, Турцию, в страны Азиатско-Тихоокеанского региона подтверждали уровень достижений культуры и искусства национальной автономии, ими заинтересовался мир⁴.

Обнаруженная в результате делового и культурного общения близость мировоззренческой, духовной культуры японского и якутского народов вылилась в проведение якутами в 1992 г. “Дней культуры Японии на земле Саха”, а через год — “Дней диалога” с Южной Кореей. Программой культурного сотрудничества предусматривался диалог по двум крупным направлениям: этнокультуре и истории. Якуты и гости столицы автономии увидели представления чайных церемоний, корейских, эвенкийских, якутских шаманских ритуалов; побывали на мини-спектаклях японского театра “Кабуки” и концертах артистов корейского театра танца “Дьюри-Данс”. Страны Азиатско-Тихоокеанского региона, до недавнего времени закрытые для якутов, обретали в их сознании философский смысл взаимовлияния культур. В Якутии таким культурным обменам придавали особую значимость: “культура познается через призму взгляда и оценки других народов. Увидеть свое отражение в этом огромном зеркале, собранном из мелких осколков мировой культуры, познать, открыть для себя друг друга — в этом весь смысл”⁵.

К сожалению, у представителей многочисленных других этносов, существующих на дальневосточной земле, нет своих национальных театров. “Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя, всякий язык” — слова, сказанные А.Н. Островским более века тому назад, теперь, в пору подъема национального самосознания, приобретают особый смысл и значение.

Дальневосточники начинали с поиска контактов. Приглашение извне мастеров постановки и художественного оформления спектакля, специалистов из Москвы, Санкт-Петербурга и других театральных городов России приводило к творческому разнообразию в театральной практике, которое объективно способствовало обогащению и развитию сценического искусства. В документации дальневосточных театров довольно часто приходится встречаться с приказами, разрешающими приглашение постановщиков, актеров, музыкантов, композиторов и сценографов для участия в постановочном процессе. Высококвалифицированные специалисты приглашались не только из столичных театров или иных успешных сцен страны: в постсоветский период все чаще практикуются приглашения из-за рубежа, причем нередко из стран Восточной Азии. При этом следует отметить, что целевые приглашения — весьма недешевое удовольствие для театра⁶.

Творческие контакты театральных коллективов региона естественным образом привлекли на дальневосточные сцены опытную зарубежную режиссуру. В сложных условиях создавшейся реальности театр стремился включить в орбиту своих интересов новые знания, неизвестную практику постановочных приемов, решая тем самым первостепенную задачу привлечения любопытного до все-

го неизведанного театрального зрителя. Отсюда и новые темы, и выразительные средства, новый язык, порой несвойственный театру недавнего прошлого.

Художественный руководитель Владивостокского ТЮЗа Л.И. Анисимов (1992–1999) одним из первых на дальневосточной земле ввел в практику приглашения на сцену своего театра зарубежных коллег по цеху. Еще в 1987 г. польский режиссер Роман Кручковский поставил на сцене упомянутого театра спектакль “Прощай, Иуда” по пьесе И. Иредыньского⁷.

Давний интерес режиссера владивостокского театра к японской художественной культуре способствовал творческому содружеству коллектива ТЮЗа с постановщиком из Японии Рюити Симидзу. Результатом интернационального содружества стала совместная постановка спектакля “Путешествие в мечту”, поразившая зрителя необычайной игрой актеров и сценическими костюмами. Впервые в практике функционирования дальневосточной сцены был приглашен зарубежный художник — костюмы к спектаклю придумала жена японского режиссера, аргентинка Эстелла Симидзу. Звук в спектакле был срежиссирован также японским специалистом М. Ямамото. 1988 г. ознаменовался постановкой во владивостокском ТЮЗе пьесы американца армянского происхождения Уильяма Сарояна “В горах мое сердце”, которая также явилась результатом усилий творческого тандема приморского и японского режиссеров.

В том же году в регионе был осуществлен еще один международный театральный проект — Хабаровский краевой театр драмы взялся за постановку на своей малой сцене спектакля “Сны Акутагавы”. Весьма сложная пьеса этого японского писателя и его философия покорили хабаровчан. Для оформления спектакля из Японии был приглашен режиссер Мацусита Кацунори. В этот же театр в 1991 г. пригласили японского театрального художника. Незадолго до этого театр посетил менеджер токийского молодежного театра Канаи. В результате визита было намечено открытие на базе ТЮЗа студии японской пьесы. Это было время активнейшего проникновения японского театрального искусства на театральные сцены дальневосточного региона России. В последующем планировался обмен постановками японской и хабаровской трупп. Увлечение японской театральной культурой привело Хабаровский ТЮЗ к творческому союзу с коллективом молодежного театра “Сэйэнза” из Токио. Спектакль-притчу для детей и взрослых “Эбуна, слазь с дерева”, написанную японским литератором Цутому Мидзуками, ставили с участием хабаровских артистов. Художник по костюмам и главный продюсер приехали из Японии. Музыка к спектаклю написал хабаровский композитор А. Новиков. В 1993 г. японский режиссер Рюити Симидзу вновь работал в Приморском камерном театре драмы (бывшем ТЮЗе, с 2000 г. — Приморском краевом драматическом театре молодежи). На этот раз он ставил пьесу “Журавлиные перья”.

Даже на фоне постепенного вовлечения новых источников финансирования расширяющаяся многоукладность театральной жизни не решала проблемы дороговизны приглашений постановщиков из-за рубежа. Факт “открытия границ” делал их весьма привлекательными для всех, без исключения. Дороги к азиатскому зрителю постепенно открывались и для дальневосточных артистов. Со временем, как замечали столичные театроведы и критики, этот путь для дальневосточников становится более “проторенным”, чем путь в столицу или в другие театральные города России. Но случилось это не сразу, немногим удавалось выбраться в столь дорогостоящее путешествие. В 1990 г. с концертом-шоу и спектаклем по пьесе А. Бабеля “Закат” в Японию выехал коллектив Приморского драматического театра им. М. Горького.

Не успев толком начаться, гастроли в восточном направлении временно прекратились. С 1992 г. в истории театральной жизни настали времена, когда гастроли перестали регулироваться государственными органами. Ими никто не занимался за исключением особых случаев, когда Министерство культуры целенаправленно выделяло средства какому-либо театру. Защищенные законом минимальные объемы (не менее 2% федерального бюджета и не менее 6% бюджетов других уровней) специальных фондов развития культуры, откуда финансируется текущая деятельность театров, оказываются недостаточными для работы в обычном режиме. Их, тем более, не хватает для проведения гастролей и фестивалей. Перевод гастролей на рыночные начала лишил большинство театров, особенно периферийных, возможности гастрольных поездок. Крушение централизованной системы плановой организации гастролей резко ухудшило положение тех театров, которым благодаря летним прибыльным творческим поездкам удавалось “сводить концы с концами”. В связи с отсутствием необходимых средств Министерство культуры РФ было вынуждено постепенно сокращать расходы на проведение гастролей. В 1992 году — году проведения театральных реформ — заметно осложнился летний гастрольный период: у 90% театров страны были сорваны летние гастроли. В 1993 г. финансовая поддержка в проведении гастролей была оказана 55 театрам страны, в 1994 — 46, в 1995 уже только 26⁸. Многие городские театры оказались выключенными из общетеатрального процесса, так как лучшие их спектакли оставались достоянием одного города. Ситуация создавала культурно-информационный вакуум, приводила к распаду некогда единого театрального пространства России.

Постепенно смирившись с утраченными привилегиями гастрольной жизни, театры сами занялись поисками поддержки в продвижении спектаклей за пределы своих регионов. В их штатных расписаниях появляется новая должность — менеджер (или коммерческий директор). Вся надежда оставалась на поддержку местной власти, частных компаний и предпринимателей. Начиная с 1992 г., практически все гастрольные поездки в дальневосточном регионе — результат спонсорской поддержки. Зачастую помощниками в организации гастрольных вояжей выступали сами перевозчики — авиакомпании. Немало поездок было совершено благодаря таким известным дальневосточным авиакомпаниям, как “Трансаэро” и “Малвил”.

Новые российские предприниматели на первых порах, пока не определилась стратегия государства на восточном направлении, начали вкладывать средства в культурные программы, используя их в своих экономических интересах для налаживания контактов, зондирования ситуации и т.д. Н.А. Лебедева⁹ права в том, что в начальной стадии спонсорская поддержка в большей степени определялась собственными интересами вкладчиков: любопытство, желание проникнуть в перспективные бизнес-отношения, обрести на чужбине деловых партнеров и т.д. Однако сложно согласиться с ее утверждением о том, что “как только появилась у предпринимателей возможность обойтись без них (т.е. спонсируемых. — Э.О.), предприниматели перестали поддерживать сферу культурного обмена”¹⁰. Тема спонсорства в театральной культуре вполне заслуживает отдельного серьезного освещения в современном театроведении, ибо в действительности институт спонсорства, постепенно сформировавшийся в регионе, представляет собой одну из движущих сил культурного процесса.

Сокращение масштабных гастролей театров в некоторой степени компенсировалось фестивальным движением, к которому также привлекались нетрадиционные источники финансирования — региональные промышленные структу-

ры, банки, частные предприятия и пр. В августе 1992 г. во Владивостоке состоялся 1-й Международный тихоокеанский фестиваль. Сцены двух театров Владивостока — Камерного и ПКДТ им. М. Горького — были предоставлены гостям фестиваля. Его участниками стали театральные коллективы из стран АТР — Японии (классический театр “Дзэнтикукай”, театр теней “Катэбоси”) и Кореи (“Мичоо”). Дальневосточные театры также продемонстрировали свой уровень в фестивальной творческой лаборатории.

Постепенно находились деньги и для гастрольных поездок. Так, Амурский областной театр драмы в июне 1993 г. принимал на своей сцене труппу Харбинского театра драмы со спектаклем “Мотылек”, а в августе благовещенские артисты посетили с ответным визитом Харбин, где приняли участие во Всекитайском театральном фестивале. На харбинской сцене гости из дальневосточной России пять раз показали музыкальный спектакль “Любовь... Любовь!”. Китайская пресса дала высокую оценку благовещенскому театру. Это были первые гастролы дальневосточных артистов в китайском Харбине после “культурной революции”.

Финансовый кризис 1995 г., разумеется, сказался и на положении культуры в стране. Первый год реализации принятой в октябре 1995 г. программы государственно-общественной поддержки сохранения и развития театральной жизни российской провинции оказался очень сложным. Одним из ключевых положений программы являлся тезис о многоканальности финансирования театрального искусства. Несмотря на то, что бюджетные средства при этом составляют лишь долю от общих расходов, в 1996 г. объем бюджетного финансирования был настолько сокращен, что Министерство культуры вынуждено было отказаться от ряда театральных проектов¹¹. Театры вынуждены были обращаться за помощью к муниципальным органам власти, что со временем превратилось в общераспространенную практику. Театры научились дружить с властью, именно она стала теперь самым действенным помощником. С другой стороны прямые связи с иностранными театральными коллективами в новой экономической ситуации оказались выгодными: теперь можно было не платить за гастрольные контакты посреднику в лице министерства культуры. Более того, удачные зарубежные гастролы с хорошими, иногда даже восторженными рецензиями, способствовали повышению репутации театра, его известности.

В 1996 г. на гастролы в Японию со спектаклем “Старик и море” выезжал хабаровский муниципальный театр “Триада”. Публика островного государства с восторгом приняла пластическую постановку известного мирового шедевра. В том же году благовещенский драмтеатр совершил ответные гастролы: в июле в областном центре гастролеровал Цицикарский цирк. В ответ благовещенцы вновь (как и три года назад) показали музыкально-танцевальное шоу “Любовь... Любовь!”, которое было дополнено танцевальными номерами ансамбля “Имидж” и показами модельного агентства “Жираф”. В течение двух недель актеры давали одно-два представления ежедневно и собирали полные залы, иногда с аншлагами. Главное требование китайской стороны — рентабельность — было выполнено.

В 1996 г. Хабаровский ТЮЗ решил вывезти в Японию спектакль “Бунна” — совместную работу японского драматурга Ясиро Сэйити с рабочим названием “Ушедший на рассвете” и хабаровской труппы. В 2000 г. хабаровская “Триада” вновь побывала на гастролях в Японии. В течение месяца спектакли “Хагоморо”, “Старик и море” и “Дворюги” с успехом ставились на сценах Токио, Киото и на Окинаве. “15 раз выходили на лучшие японские сцены хабаровские артисты

под гром аплодисментов”¹². Понятен интерес японцев к национальной драматургии — “Хагоморо”. Но режиссер гастролирующего театра заметил, что с большим интересом японцы воспринимали также спектакль “Старик и море”. Трактовка хорошо известного им произведения, исполненная языком жеста и пластики, оказалась для них неожиданной. В 2002 г. в “Триаде” была осуществлена совместная постановка другой японской пьесы — “Мальш Толстяк, и Худышка”. Режиссер Тоека Нисида осталась довольна результатом. В марте 2003 г. театр вывозил этот спектакль на гастроли в Японию по приглашению принимающей стороны.

В 2004 г. Биробиджанский народный театр “Когелет” выехал в Китай для участия в Международном фестивале искусств. Это была первая зарубежная поездка театра, представившего музыкально-хореографическое ревиу “Метаморфозы”. Артистов национального театра принимали в столице провинции Хэйлунцзян Харбине, а также в крупных промышленных центрах Хэгане и Цзяму-сы. Почти месячная поездка была оплачена администрацией из бюджета Еврейской автономной области.

В 2005 г. в Харбине состоялись гастроли Амурского государственного театра драмы, который вновь порадовал китайского зрителя музыкальным спектаклем. Амурчане привезли постановку “Я люблю тебя, эскадрилья!”, поставленную к 60-летию Великой Победы.

2006 г., объявленный Годом России в Китае, привнес в культурный диалог двух стран множество интересных мероприятий, активное участие в которых приняли театры Дальнего Востока: в Пекине и Шанхае прошли гастроли Государственного якутского театра оперы и балета; Амурский драматический театр привозил в Пекин русскую классику — спектакли “Вишневый сад”, “На бойком месте” и “Женитьба”; в Харбине прошли гастроли Приморского краевого драматического театра им. М. Горького; в рамках Дней Еврейской автономной области в Хэгане выступил народный театр автономии “Когелет”. В том же году в Токио показали свою версию чеховской “Чайки” артисты Приморского театра молодежи, а в маленьком городке Насивага, где проживает японский драматург Мицуо Кавамура, владивостокский театр показал спектакль “Етэко — невеста обезьяны”, поставленный по его пьесе. 84-летний автор “был в восторге от этого визита”¹³.

В освещении проблемы культурного диалога дальневосточных регионов России и стран АТР особого внимания заслуживает замечательная традиция проведения “Владивостокской бьеннале визуальных искусств” — фестиваля, призванного содействовать развитию межкультурных связей в Азиатско-Тихоокеанском регионе. Первый такой фестиваль состоялся в апреле 1998 г. под девизом “От мира театра — к театру Мира” и собрал во Владивостоке более 150 участников из России, Японии, США, Республики Корея, Китая, Германии, Вьетнама, Новой Зеландии. Свое мастерство продемонстрировали 9 театров из России и стран АТР. В год, объявленный ООН “Международным годом Культуры мира”, с 29 июня по 5 июля 2000 г., во Владивостоке прошла 2-ая “Владивостокская бьеннале визуальных искусств” под девизом: “Творчество — язык взаимопонимания”. Фестиваль был посвящен 140-летию Владивостока, 140-летию со дня рождения А.П. Чехова и 110-летию Приморского государственного объединенного музея им. В.К. Арсеньева. Этот форум собрал во Владивостоке более 300 участников из России, Японии, Китая, Кореи, Вьетнама, США. Третья “Бьеннале” получилась российско-японской, что оказалось весьма актуальным, поскольку 2003 г. был объявлен президентом России “Годом культуры Японии в России”. Японский

театр Будо-Дза представил знаменитый спектакль “Бабушка, сакэ и инспектор”. С 30 июня по 6 июля 2005 г. под девизом “Искусство — поверх границ” прошла 4-я “Владивостокская бьеннале”, где театральная программа также была представлена спектаклями и мастер-классами коллективов России и Японии. Пятая “Бьеннале” проводилась в 2007 г., однако межтеатральному общению на этом форуме практически не осталось места: фестиваль был посвящен изобразительному искусству. В рамках последней, 6-ой “Владивостокской биеннале”, проходившей с 25 по 29 сентября 2009 г., были представлены спектакли и мастер-классы японского коллектива молодежи Кегэн и Приморского краевого театра кукол.

Следует отметить, что активным участником приморского форума, ставшего уже традиционным, являются культурные деятели Японии и японские театры — частые гости дальневосточных сцен. “Страна восходящего солнца” активно открывается миру: в последние годы осуществляется все большее число масштабных культурных программ, проводимых при поддержке японского правительства и частных предпринимателей. Основная цель подобных мероприятий — дать международному сообществу комплексное представление о себе. Подобная деятельность чрезвычайно важна, “поскольку как объективная реальность существует разнообразие культур, а также восприятие и оценки разными народами культурных ценностей”¹⁴.

Культурный диалог предполагает неперенное творческое развитие и духовное обогащение личности, входящей в контакт с ценностями иной культуры. Знакомство с театральными достижениями Востока позволяет по-новому оценить и более знакомую западную театральную культуру: сравнительный фон ярче высвечивает ранее незамеченные нюансы сценографии, постановочного дела, актерской игры и т.д. “Засветившиеся” за рубежом дальневосточные режиссеры расширяют творческие отношения с иностранными коллегами, активно используют возможности приложения своего опыта на зарубежных сценах, прежде всего с целью удовлетворения собственных профессиональных амбиций, а также обретения престижа среди коллег по цеху. Интерес к постановкам наших режиссеров в зарубежных театрах обусловлен и тем, что достижения российской театральной школы до недавнего времени были недоступны иностранным театральным деятелям и публике. Результатом творческого содружества приморского режиссера Л. Анисимова и японского режиссера Р. Симидзу стал сценический дебют владивостокского постановщика в Японии в 1991 г. В театре “Саимору” им был поставлен спектакль “Иосиф и Надежда” по пьесе О. Кучикиной. Постановку повторили в 1993 г. С существенными доработками спектакль воспринимался японскими зрителями как более значимый и интересный, чем заслужил одобрение в театральных кругах “Страны восходящего солнца”. Спектакль признали лучшей постановкой года и удостоили национальной премии¹⁵.

В конце 1980-х гг. в Токио был открыт Международный институт Станиславского, директором которого является профессор Нобуюки Накамото, хорошо известный российским литературоведам и театральным деятелям. В Институте преподают российские режиссеры и актеры, мастер-классы которых пользуются большой популярностью. Одним из преподавателей Института является заслуженный деятель искусств РФ, почетный член Петровской академии искусств, лауреат Государственной премии Японии Л.И. Анисимов. Приморский режиссер многократно ставил в разных японских театрах (“Группа Анисимова”, “Пат”, “Ке”, “Пи-Ай-Ти”, “Дора” и др.) пьесы А. Чехова. Являясь художественным руководителем молодой и довольно перспективной токийской труппы “Пат”, он сумел убедить артистов в том, что Чехов подвластен не только русской душе. В мае

2001 г. японский коллектив с успехом выступил на фестивале “Мелиховская весна”. “Правильное распределение ролей с учетом характеров и внешних данных актеров, хорошо продуманные мизансцены, интонации, паузы, музыка — все это помогло труппе представить спектакль, который хочется смотреть бесконечно даже без знания языка. Это поистине театр переживания”¹⁶.

Несмотря на непосредственную близость дальневосточного региона России со странами Восточной Азии, российскими театроведами не обнаружено каких-либо заметных признаков взаимопроникновения азиатского и европейского театральные методов, хотя, например, восточный театр (китайский и корейский) существовал на дальневосточной территории России в период с конца 1920-х гг. до принудительной эмиграции представителей этих диаспор с Дальнего Востока (“первой и второй волны”). Творчество этих театров характеризовалось культурной изоляцией, и существовали они преимущественно как необходимый элемент социально-культурной адаптации китайцев и корейцев на чужой территории¹⁷.

Немаловажным аспектом культурного сотрудничества является снятие психологического синдрома “чужака”, свойственного нашему мироощущению, и обретение добрых эмоций. Осознавая свое евразийство, российские граждане естественным образом стремятся к полноте освоения палитры мировой театральной культуры. Еще более естественно это для Дальнего Востока России, ибо перед ним гостеприимно распахнулись двери близких азиатских соседей, которые также стремятся расширить свои представления о российской театральной школе. Важно, что несут наши соотечественники на заграничные сцены. В этом смысле ответственность культурных деятелей весьма велика. На этих примерах формируется представление о культуре страны. В свою очередь, нам приходится констатировать трепетное отношение носителей восточных культур к традиционным ценностям: известный китайский писатель Ван Мэн, встретившись с культурными деятелями России, с грустью отметил, что “в условиях стремительного развития глобализации, необходимо сохранить многообразие мировой культуры и самобытность национальных культур”¹⁸.

Известно, что в последние годы российское образование становится все более популярным среди китайской молодежи, ежегодно растет количество китайских студентов и стажеров, приезжающих для обучения в вузы Дальнего Востока. В рамках рассматриваемой темы интересно было выяснить, посещают ли эти студенты театры городов, в которых обучаются. С этой целью была составлена несложная анкета, включающая семь вопросов. В количественном отношении соцопрос, возможно, выглядит не слишком репрезентативным (было опрошено 114 чел. из двух вузов), однако четко определяющиеся мнения в ответах наших респондентов, абсолютное отсутствие какого-либо разброса в выбранных ими позициях дают основание убедиться в достоверности полученных результатов, которые были обработаны в лаборатории изучения общественного мнения Института истории ДВО РАН. Они подтвердили гипотезу: русское драматическое искусство молодому, даже образованному китайцу неинтересно. Более 70% опрошенных за время обучения (от полугода до двух с половиной лет) ни разу не посетили русский театр. Порядка 10% студентов сочли за театры сцены студклубов и выступления студентов на них, чем несколько сбили чистоту социологической выборки. И только 5% студентов сообщили, что посещали театр 1–2 раза, избрав мотивом посещения либо приятное времяпрепровождение, либо стремление расширить границы собственных познаний мирового искусства. Ни один респондент не выбрал позицию № 13, которая предлагала анкетированному “признаться в любви” к театру. В подтверждение своего предпоч-

тения музыкального театра, близкого китайскому зрителю, абсолютное большинство респондентов (около 95%) не проявили интереса к психологической драме. При только 50% из них, как выяснилось, “очень скучают” по родному национальному театру, остальные 40% выразили свою привязанность менее эмоциональной позицией — “немного скучают” и почти 10% признались в том, что “совсем не скучают” по нему.

Активное развитие культурных контактов продолжается с начала 1990-х гг. по сей день. Очевидно, что у российской общественности существует интерес к восточной культуре и расширению взаимных контактов и творческих обменов со странами Северо-Восточной Азии.

1. *Ларин В.Л.* Дальний Восток России в контексте мировой истории: от прошлого к будущему // Дальний Восток России в контексте мировой истории: от прошлого к будущему: Материалы международн. науч. конф. Владивосток, 1997. С. 9.
2. Олонхо — древнее эпическое искусство якутов.
3. Народная идеология // Советы Якутии. Якутск, 1993. 18 февр.
4. *Спиридонов Г.* Судьба республики зависит от тебя // Советы Якутии. Якутск, 1991. 5 нояб.
5. *Стародубская Н.* Святая наука — расслышать друг друга... // Советы Якутии. Якутск, 1993. 21 июня.
6. ГАХК. Ф.Р-901. Оп.1. Д.165. Л.114, 115; ГААО. Ф.Р-172. Оп.1. Д.159. Л.2; ГАПК. Ф.507. Оп.1. Д. 117. Л.46 и др.
7. ГАПК. Ф.507. Оп.1. Д.117. Л. 31.
8. *Дадамьян Г.Г.* Театр: вчера, сегодня, завтра // Основные проблемы социального развития России: Интеллектуальный и духовный потенциал нации. Театр в современной России (состояние и перспективы) // Аналитический вестник. М., 1997. № 4 (71). С. 36.
9. *Лебедева Н.А.* Российско-китайский культурный диалог — путь к взаимопониманию в XXI веке // Россия — Китай — Япония в Северо-Восточной Азии: проблемы регионального взаимодействия в XXI веке: Материалы Международ. науч. конф. Владивосток, 2000. С. 118.
10. Там же. С. 119.
11. *Щербаков К.А.* “Как жить театру?” // Основные проблемы социального развития России: Интеллектуальный и духовный потенциал нации. Театр в современной России (состояние и перспективы) // Аналитический вестник. М., 1997. № 4(71). С. 8.
12. *Чернявский А.* Этот мир стал без границ // Тихоокеанская звезда. Хабаровск, 2000. 2 дек.
13. Любовь по-русски и по-японски // Утро России. Владивосток, 2006. 23 июня.
14. Япония, открытая миру // Центр изучения современной Японии. М., 2007. С. 27.
15. ГАПК. Ф. Р. 1654, Оп. 1, Д. 47, Л. 8.
16. *Цуценкова И.* Выставка “Вишневы сад” на сцене японских театров” //Чеховский вестник. Южно-Сахалинск, 2003. № 12. С. 45.
17. *Королева В.А.* Китайские и корейские театры на дальнем Востоке России // Россия и современный мир. 2002. № 2. С. 45.
18. Окно. Россия и Китай смотрят друг на друга: рассказы, очерки, эссе. М., 2007. С. 10.