

## КУЛЬТУРА И ЦИВИЛИЗАЦИЯ

УДК 792.09

DOI: 10.22412/2413-693X-2026-20-2-138-146

### ВОПЛОЩЕНИЕ СИСТЕМЫ Вс. МЕЙЕРХОЛЬДА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОГО ТРАМа (ВЛАДИВОСТОК)

**ГАМАЛЕЙ Софья Юрьевна,**

Дальневосточный юридический институт МВД России (Хабаровск, РФ);

Кандидат исторических наук, доцент; e-mail: s.u.gamaley@mail.ru

**Аннотация.** В рамках развития современного театрального искусства наблюдаются процессы поиска режиссерами собственных методов и приемов. Подобное явление было характерным и в 1920-е годы, когда на смену классических методов постановок пришло новаторское агитационное искусство, требующее кардинально новых подходов. Многие театры страны в тот период времени, благодаря проводимым творческим конкурсам и олимпиадам, активно взаимодействовали друг с другом. Накопленный в рамках этого сотрудничества опыт мог бы стать важным для современной режиссуры, чем и объясняется актуальность представленного материала. В статье раскрываются особенности взаимодействия театра Вс. Мейерхольда с созданным в 1930-е годы на территории Дальнего Востока России китайским театром рабочей молодежи. Посредством выделения особенностей режиссуры китайского театрального коллектива, в котором методология театра Вс. Мейерхольда получила свое развитие, так как опиралась на традиционные приемы китайского классического театра. Таким образом, объектом исследования выступила сама система Вс. Мейерхольда, а предметом ее – интерпретация на подмостках китайского театра Владивостока. Используя системный метод, автор анализирует особенности творческого взаимодействия между двумя уникальными театральными коллективами советского государства. Отметим, что данный анализ предпринят впервые, так как ввиду ликвидации Китайского ТРАМа и театра Вс. Мейерхольда в конце 1930-х годов контакты между этими коллективами были преданы забвению. Но, на взгляд автора, их анализ позволяет показать возможные «точки соприкосновения» между русским и китайским театральным искусством, раскрыть, как традиционные особенности одного национального театра могут быть воплощены на сцене другого, в чем и заключается великая объединяющая сила искусства.

**Ключевые слова:** Китайский театр рабочей молодежи, Вс. Мейерхольд, агитационный театр, синтетический театр, художественный эклектизм

**Для цитирования:** Гамалей, С. Ю. Воплощение системы Вс. Мейерхольда в творчестве китайского ТРАМа (Владивосток) // Сервис plus. 2026. Т. 20 № 2. С. 138–146. DOI: 10.22412/2413-693X-2026-20-2-138-146.

**Статья поступила в редакцию:** 12.01.2026.

**Статья принята к публикации:** 26.02.2026.

## CULTURE AND CIVILIZATION

UDC 792.09

DOI: 10.22412/2413-693X-2026-20-2-138-146

### THE EMBODIMENT OF THE Vs. MEYERHOLD SYSTEM IN THE WORK OF THE CHINESE TRAM (VLADIVOSTOK)

**Sofia Yu. GAMALEY,**

Far Eastern Law Institute of the Ministry of Internal Affairs of Russia (Khabarovsk, Russia);

PhD (Cand. Sc.) in History, Associate Professor; e-mail: s.u.gamaley@mail.ru

---

**Abstract.** As part of the development of modern theatrical art, there are processes of directors searching for their own methods and techniques. A similar phenomenon was typical in the 1920s, when the classical methods of staging were replaced by innovative propaganda art that required radically new approaches. Many theaters of the country actively interacted with each other during that period of time, thanks to the creative competitions and Olympiads held. The experience gained through this collaboration could become important for modern directing, which explains the relevance of the presented material. The article reveals the specifics of the interaction of the Vs theater. Meyerhold with the Chinese Theater of Working Youth, established in the 1930s in the Russian Far East. By highlighting the features of the directing of the Chinese theater group, in which the methodology of the theater is different. Meyerhold received its development, as it relied on the traditional techniques of Chinese classical theater. Thus, the aircraft system itself became the object of research. Meyerhold, and the subject of her interpretation on the stage of the Chinese Theater of Vladivostok. Using a systematic method, the author analyzes the features of creative interaction between two unique theater groups of the Soviet state. It should be noted that this analysis was undertaken for the first time, since in view of the liquidation of the Chinese Tramway and the Theater of the Armed Forces. In the late 1930s, the contacts between these collectives were forgotten. But in the author's opinion, their analysis allows us to show possible "points of contact" between Russian and Chinese theatrical art, to reveal how the traditional features of one national theater can be embodied on the stage of another. This is the great, unifying power of art.

**Keywords:** Chinese Theater of Working Youth, Vs. Meyerhold, propaganda theater, synthetic theater, artistic eclecticism

**For citation:** Gamaley, S. Yu. (2026). The embodiment of the Vs. Meyerhold's system in the work of the Chinese TRAM (Vladivostok). *Service plus*, 20(2), 138–146. DOI: 10.22412/2413-693X-2026-20-2-138-146. (In Russ.).

**Submitted:** 12/01/2026.

**Accepted:** 26/02/2026.

---

### Введение

Театр всегда играет важную роль в культурном развитии человека и социума. «Такую роль он выполняет благодаря особенностям, которые коррелируют напрямую с самой сущностью культуры, предполагающей создание иной по отношению к биологическому миру реальности бытия человека, разыгрывание социальных и культурных сценариев, осмысление окружающего мира в контексте театрализованной лексики (лицедеи, роли, маски, марионетки, трагедия, герой и его ампула, закулисы и др.). По мнению многих исследователей, проблема театрализации общественных отношений становится наиболее актуальной в периоды кризиса, слома, «когда культурная мысль ищет язык, с помощью которого можно было бы зафиксировать и осмыслить происходящие перемены» [15, с. 27]. Такой период Российское государство переживало в эпоху революционных событий начала XX века.

В этот период в советской стране появляются множество направлений, театральных школ, которые в своем творчестве искали свой собственный стиль, свои подходы. Театры активно взаимодействовали друг с другом, помогая или отвергая ту или иную концепцию. Молодые творческие коллективы искали помощи у мэтров. Так, например, театральная школа Вс. Мейерхольда была близка Китайскому театру рабочей молодежи, который использовал ее опыт при постановке своих спектаклей. Это способствовало установлению творческих контактов между театром Вс. Мейерхольда и китайским ТРАМом, исследование которых и стало целью данной работы.

Отметим, что театр, созданный Вс. Мейерхольдом, уже в 1920-е годы находился в центре споров, ведь методология, избранная режиссером, была новаторской для того времени, но безусловно являлась продуктом сценического искусства, рожденного революцией, когда отказ от традиционного искусства и создание нового революционного театра стали главными лозунгами зарождающейся советской культуры. Однако пролетарский театр по-разному представлялся режиссерам-новаторам. Поэтому методология театра Вс. Мейерхольда его последователями воспринималась как истинное революционное искусство, в то время как его противники находили в ней пережитки буржуазной культуры начала

XX века. Но вне зависимости от оценки творчества театр Вс. Мейерхольда, безусловно, являлся крупным явлением мировой сценической культуры XX века.

Одновременно с творчеством театра Вс. Мейерхольда в 1920-е годы на Дальнем Востоке России произошло зарождение и нового китайского театра в виде популярного в тот период театра рабочей молодежи. История китайской театральной культуры имеет свои особенности. В условиях начавшегося заселения Дальнего Востока русскими с созданием первых городов китайская культура стала их частью, и особенно ярко она была представлена в существующих в конце XIX – начале XX века китайских слободках. Но такой театр являлся исключительно традиционным китайским театром, для которого были характерны высокий профессионализм, так как актеров обучали с раннего возраста, обращение к китайской драматургии, использование различных приемов пластического искусства на сцене. Исследованием этого театра достаточно подробно занимались Л. В. Преснякова [12; 13], Н. Г. Кулинич [10], В. А. Королева [7; 8; 9], Г. Д. Константинов [5; 6], труды которых легли в основу данной статьи.

### Основная часть

С установлением советской власти китайские театры, существовавшие с конца XIX века, продолжили свою работу в дальневосточных городах, поскольку китайские граждане рассматривались советским правительством как трудовые резервы, которые по возможности можно было сохранить в регионе. В этой связи им активно предоставляли советское гражданство, привлекали к трудовой деятельности [4].

Параллельно, как и во всей стране, на Дальнем Востоке в 1920-е годы начинают появляться иные виды театрального искусства, прежде всего построенные на наглядности и массовости. «Живая газета» и «Синяя блуза» стали основой нового театра революционных масс как метод злободневного оформления общественно-политического и производственно-бытового материала [14, с. 21].

А с 1925 года начинается массовое развитие трамбовского движения. Театры рабочей молодежи (ТРАМ) понимались как высшая форма самодеятельного искусства, их спектакли были посвящены актуальным для того периода вопросам советской действительности. Именно они должны были

## Воплощение системы Вс. Мейерхольда в творчестве китайского ТРАМа (Владивосток)

показать иной революционный путь для развития нового советского театра. К 1928 году количество ТРАМов в стране достигало 60, а к 1930 году – уже 300 [14, с. 28].

Под влиянием данного движения на Дальнем Востоке появляется и китайский ТРАМ, который на протяжении всего периода своего существования, вплоть до 1938 года, рассматривался как альтернатива Краевому китайскому театру, творчество которого базировалось на веками сложившейся театральной традиции китайского народа.

Отметим, что преобразование китайского театра из классического в новый (революционный) происходило в 1920-е годы и на территории и самого Китая, когда под влиянием англичан на сцене китайских театров Пекина стали ставить пьесы У. Шекспира, Б. Шоу. В подобных спектаклях артисты выступали в европейских одеждах и отказывались от использования традиционных масок, однако подобный театр не пользовался широким успехом у китайских граждан, и поэтому из любительского круга он так и не вышел [6, с. 207].

Что касается китайского ТРАМа, существовавшего во Владивостоке, то ядром данного коллектива стали участники китайской совпартшколы, которые в 1931 году выступили с предложением о создании собственного театра рабочей молодежи для культурного обслуживания китайских рабочих предприятий Владивостока. В результате инициатива получила продолжение, и директор Краевого китайского театра стал руководителем и Китайского ТРАМа, предоставив ему помещение для работы<sup>1</sup>.

На протяжении 1931–1938 годов Китайский ТРАМ успешно функционировал, отзывы журналистов газеты «Красное знамя» всегда отмечали его уникальный характер и особый творческий метод.

Поэтому согласимся с мнением В. Королевой, которая считает, что деятельность Китайского ТРАМа была экспериментальной попыткой внедрения в национальную китайскую театральную культуру иного художественного мышления, нового театрального языка [7, с. 110], того, что в Москве создавал своим творчеством Вс. Мейерхольд, когда, как пишет Я. В. Ляхович,

его биомеханика и традиционная музыкальная драма Китая нашли стороны соприкосновения [11]. Поэтому не случайно творческие судьбы китайского ТРАМа и Вс. Мейерхольда стали переплетаться. А после участия китайского ТРАМа в Олимпиаде самодеятельного искусства<sup>2</sup> в Москве взаимодействие между театральными коллективами Москвы и Владивостока приняло постоянный характер, выразившийся в приглашении китайских артистов на обучение основам театрального искусства в театр Мейерхольда. Именно в рамках данной работы происходил обмен творческим опытом: китайские артисты овладевали основами профессионального театрального искусства, а Вс. Мейерхольд постигал базовые приемы пластического исполнения, активно внедряемые им [3].

Появление этого сотрудничества объяснялось в первую очередь определенной схожестью выбранных направлений. Приемы, используемые в постановках китайским театром, были близки Вс. Мейерхольду, а помощь со стороны мастера советской режиссуры была необходима молодому творческому китайскому коллективу [2, с. 253].

Отметим, что театр Вс. Мейерхольда (ТИМ) являлся одним из проявлений процесса создания пролетарского театра, начавшегося с установлением советской власти в России. Главная особенность в выбранном Вс. Мейерхольдом стиле заключалась в выборе направления, отображающее классовую борьбу, проявляющуюся в противоречиях между политически-пролетарской тенденцией и объективистски-утилитарным настроением научно-технической интеллигенции. Отсюда и наблюдалась тяга театра Мейерхольда к конструктивизму и, как следствие, к организации пространства и плоскости, к математической строгости и в то же время упрощенности, схематизации понимания самой действительности, выражаемой тенденцией утверждения агитзрелища.

Все это определило стиль театра Вс. Мейерхольда как художественное выражение психоидеологического процесса, переживаемого новой интеллигенцией 1920-х годов. Отсюда же и вытекало стремление его театра к метафизическому утилитаризму и параллельно – «застревание» в эстетизации интеллигенции. Такое противоречие

1 Кирюченко П. З. Три года китайского ТРАМа // Красное знамя. 1934. 1 июля. С. 4.  
2 Бубекин В. Поражение Конфуция // Комсомольская правда. 1932. 8 августа. С. 4.

в стиле имело различные выражения на разных этапах развития театра, но в основном оно представляло собой все его творчество и характеризовало в той или иной мере каждую его постановку. Так, например, наряду с агитационным спектаклем «Мистерия Буфф» в репертуаре театра Мейерхольда встречается конструктивно-формалистский спектакль «Великодушный рогоносец». А наряду с революционным агит-спектаклем «Рычи, Китай!» – утонченно-эстетический «Ревизор», а также агитационные спектакли «Клоп» и «Баня» В. В. Маяковского.

Практически данное противоречие выражалось в утилитарно-конструктивистской структуре, устремленной к агит-зрелищу и пытающейся свести научно-технические закономерности к конструктивистско-эстетической струе, своеобразно вносящей элементы стилизаторства и элементы субъективной психологии<sup>1</sup>.

Определенной чертой данного стилевого противоречия являлась и предпринимаемая Вс. Мейерхольдом попытка синтезировать оба избранных им направления и построить единый диалектический образ на сцене. При этом выбранный театром метод позволял достигнуть наибольшего приближения к синтетическому образу в радикальных идеях; в то же время, как писали современники режиссера<sup>2</sup>, идеи революционные у него выражались исключительно в схематических и значительно утопически опустошенных образах – например, в спектакле «Горе уму».

Развитие стиля Мейерхольда в его театре было театрально-образным выражением мыслей и чувств, переживаемых именно тем слоем интеллигенции, которая откололась под влиянием революционной действительности. Фактически театр неустанно черпал свои идеи из самой жизни. Но когда он начинал переосмысливать эти идеи в своем художественном мышлении, получались абсолютно уникальные спектакли для того времени.

Выбранная ТИМом тематика состояла в обращении к классово-борьбе, при этом обнаруживалось некое совершенно яркое подчеркивание необходимости растворить в данной борьбе человеческий индивидуализм в динамике социальных действий или в своеобразном выпячивании

абстрактно-метафизического психологизма на тему жизни и смерти, добра и зла.

Это же было свойственно молодому коллективу Китайского ТРАМа, который в спектакле «Чапей» обнажал проблемы борьбы китайского народа с западным империализмом, при этом борьба велась не от имени одного лица, а от имени всего народа<sup>3</sup>.

Если оценивать систему образов ТИМа, то она колебалась между вариациями психолого-идеологических образов обезличенного «человека-массы» и «оболочками личности» «тенеvidных индивидуумов» и неразрывно связанными с ними «вещными» образами.

Структура спектаклей режиссера свидетельствовала о серийном (оборонческом) характере постановок, очень легко допускала разрыв и чисто механические перестановки своих внутренних звеньев, перестановки, которые в целом для зрителя ничего не меняли. Этот понятный структурный характер был присущ и китайскому театру, где на сцене одновременно могли присутствовать все персонажи; некоторые актеры, озвучив роль, просто отходили к краю сцены, создавая некое чувство сопричастности для китайского зрителя и нетрадиционности для европейского.

Одновременно стилистика ТИМа заключалась в механической смеси художественных течений искусства западноевропейского театра в совмещении с техникой агитационного театра. Жанры сводились к театрализованным политическим фельетонам в их различных оттенках либо к философско-метафизическому зрелищу. В итоге все это порождало некое внутреннее противоречие, которое, условно говоря, можно было определить как художественный эклектизм, образуемый из объективистской струи утилитарного конструктивизма, окрашенного под влиянием революционной действительности в революционные тона, несущие моменты искусства эпохи XIX века.

В результате развитие театра Мейерхольда на протяжении всего периода его существования, как и в случае с Китайским ТРАМом, напоминало вечный поиск форм от риторического плаката в «Мистерии Буфф» и «Земли дыбом» до метафизической философии в «Ревизоре» или «Горе уму». При этом не стоит думать, что данная

1 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 963. Оп. 1. Д. 51. Л. 5.

2 Там же. Л. 6.

3 Цай Ен. «Чапей» // Красное знамя 1934. 18 апреля. С. 3.

## Воплощение системы Вс. Мейерхольда в творчестве китайского ТРАМа (Владивосток)

нами разбивка предполагала исключительно два направления, причем в чистом виде; в реальности все спектакли Вс. Мейерхольда были наполнены элементами обоих направлений в той или иной степени. Главное заключалось лишь в том, какое направление в них превалировало.

Если обратиться к творчеству Китайского ТРАМа, то в нем соединились элементы традиционного китайского театра, наложенные на новое прочтение известных литературных произведений. Например, в спектакле «Золотой петушок» (А. С. Пушкин), который был поставлен на китайском языке, режиссер добавил сцену битвы между сыновьями царя Дадона для того, чтобы показать классические элементы китайского боя<sup>1</sup>, принятые при постановке спектаклей на темы, посвященные великим китайским полководцам, например, спектакля «Казнь героя»<sup>2</sup>. Эти схематичные движения, пластика была близка Вс. Мейерхольду. Поэтому, когда на Всесоюзной олимпиаде 1932 года Китайский ТРАМ представил свои спектакли, Вс. Мейерхольд не просто восхитился игрой китайских актеров. Он пригласил их в свой театр для обмена опытом. В результате на протяжении 1933–1936 годов китайские артисты направлялись на обучение в театр Мейерхольда. Но, постигая основы советского театрального искусства, китайские актеры привносили в творчество режиссера и элементы своего традиционного искусства, что было особо ценным для Вс. Мейерхольда.

Если обратиться к анализу отдельных постановок ТИМа, то сразу можно заметить разнообразие используемых типажей. Это свойственно и китайскому традиционному театру, в котором используются маски и типичные образы.

Так, в театре Вс. Мейерхольда перед зрителями мелькали образы «темного царства» Островского, «рыла» Николаевской эпохи, «фамусовской Москвы», портреты империалистов, банкиров, искателей приключений, современной буржуазии, обитателей европейского дна и богемы, китайские кули, портреты коммунистов-пролетариев. Казалось, Вс. Мейерхольд дал возможность всем рассмотреть и дать объективную оценку действительности во всем ее многообразии. При этом наиболее совершенными у него получались образы, относящиеся к критике самодержавия

и мещанства. Но везде в них допускались некие незначительные элементы примитивизма, или же, наоборот, мистикообразной метафизики. Подобная образность наблюдалась и на сцене китайского ТРАМа.

Хотя на более позднем этапе своего творчества Вс. Мейерхольд попытался восстановить личность на сцене, но и она была представлена с примесью субъективного психологизма. Например, личность Оконного из спектакля «Командир» сохраняла элементы плакатности. Или же Хлестаков в исполнении Гарина, который не отличался живым движением, определяющим его мотивы поведения, и в результате перед зрителем вставал некий фантасмагоричный герой гофманиады. Недаром в спектакле к Хлестакову была приставлена тень в лице немой фигуры заезжего капитана, который неустанно, как призрак, сопровождал его в течение всего действия. В результате концовка спектакля поражала, когда Иван Александрович под свист, как ведьма, на метле прыгал во тьму зала и исчезал [1, с. 10].

При этом, создавая свои уникальные спектакли, актеры театра стремились к тому, чтобы психоидеологические образы не только физически соединялись с «вещно-машинными» образами, но и отражающая их атмосферу была окружена духом «вещного» техницизма. Конечно, данная категория образов, в свою очередь, делится адекватно группе психоидеологических образов. Но если последние представлены в стиливой ткани ТИМа как сказуемое, то первые «вещные» являются бесспорно подлежащими. Это указывает на то, какую значимую роль в театре играл художник и то, как по духу близко Вс. Мейерхольду пространственное искусство.

Именно эта специфика в организации пространства была интересна ему в китайской театральной традиции, где каждый предмет мог нести некий смысл, при этом количество декораций на сцене могло быть минимальным. В таком спектакле определенные движения тела актера создавали ощущения полного заполнения сценического пространства и делали его завершенным.

Кроме того, определенной чертой творческого метода Вс. Мейерхольда являлась некая научно-техническая объективизация творческого

1 Светланова Л. Китайские трудящиеся чувствуют память гениального поэта // Красное знамя. 1937. 18 февраля. С. 4.  
2 На сцене китайского театра // Красное знамя. 1936. 6 октября. С. 4.

процесса театрального искусства. В сравнении с теорией К. Станиславского это был абсолютно иной шаг, представленный на суд зрителей.

При этом отметим, что для Вс. Мейерхольда всегда присутствовал примат именно техники игры актера, а не переживания. Поэтому ТИМ рассматривал вопросы привлечения зрителя с точки зрения технико-физической. Именно с этой позиции Мейерхольд проектировал передуманную им революционную действительность. Это же было свойственно и классическому китайскому театру, где актер оттачивал свою технику с пяти лет, поэтому он мастерски владел своим телом, как акробат, мог профессионально изобразить сцену боя, используя реальное оружие. Отметим, что в 1930-е годы многие китайские артисты совмещали свою деятельность в цирке Владивостока, выступая акробатами. Именно этому учились актеры театра Мейерхольда у своих китайских коллег.

Еще одна особенность, присущая постановкам обоих театров, – это использование большого количества массовых сцен, в которых одного человека не отличить от другого. Например, в спектакле «Великодушный рогоносец» наблюдалась атмосфера, доходящая до кошмарности, или «когда марионетками управляют незримые нити», как это было показано в «Ревизоре». Хотя следует отметить, что в большинстве сцен, в которых фигурировали пролетарии, наблюдалась жизнерадостность, что скорее являлось влиянием революционной действительности. Подобные массовые сцены прослеживаются и в спектакле «Рычи, Китай!» При этом данное произведение было поставлено на сцене обоих театрах: ТИМа в 1920-е годы, а в Китайском театре – в 1930-е годы. При этом автор данного произведения С. Третьяков написал отдельный текст для китайского коллектива и лично консультировал китайских актеров. Исполнение спектакля «Рычи, Китай!» на сцене Владивостока добавило новые черты этому уникальному произведению [2]. В то же время в этом спектакле на сцене китайского театра был осуществлен процесс заимствования театральных методов, отработанных труппой Мейерхольда, в этом состоял акт признания его как выдающегося режиссера советского

театра, творческий опыт которого не имеет сроков давности.

### Заключение

В заключение стоит отметить, что узловыми вопросами метода театра Мейерхольда являлись: восстановление принципов театра импровизации (традиционализм); техническая организация пространства, предметов и времени; попытка построения синтетического спектакля на материалах классовой борьбы и противопоставления методу субъективной психологии метода научной объективизации (рефлексологии).

Все эти элементы обнаруживаются и при анализе творчества Китайского ТРАМа, который первоначально избрал путь агитационного театра, но первые же его постановки, например спектакль «Уголь», обнаружили множество недочетов<sup>1</sup>. Новый агитационный театр без классических приемов был чужд китайскому зрителю, посещаемость подобных спектаклей не превышало и 40 %. В результате Китайский ТРАМ вынужден был обратиться к Краевому китайскому театру за профессиональной помощью в обучении актеров приемам классического китайского театра [1, с. 40], вследствие чего театр встал на путь создания синтетического театра, объединяющего классические приемы с революционным содержанием пьес.

При этом именно Вс. Мейерхольд один из первых в своей практике пытался поставить вопрос о творческом методе диалектически, и он первый, кто пытался построить синтетический театр<sup>2</sup>, такой вид театра, который включает в себя все средства и приемы других искусств и в котором чередуются законы игры драматического актера с законами киноактера, оперного актера, циркового актера и даже физкультурника. Сопоставляя данный подход с содержанием творчества ТИМа, можно было убедиться, что синтетический театр, заявленный Мейерхольдом, был некой смесью, этим он привлекал зрителя, но это и вызывало много вопросов к его театральной методологии.

История театра Вс. Мейерхольда и Китайского ТРАМа завершилась фактически одновременно. В январе 1938 года ТИМ был ликвидирован, сам Вс. Мейерхольд был расстрелян в 1940 году. Летом

1 Цай Ен. «Уголь» // Красное знамя. 1934. 8 июня. С. 3.

2 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 963. Оп. 1. Д. 51. Л. 10.

## Воплощение системы Вс. Мейерхольда в творчестве китайского ТРАМа (Владивосток)

1938 года были закрыты и все китайские театры Владивостока ввиду изменения внешнеполитической обстановки в регионе, многие артисты также попали под репрессии.

Таким образом два уникальных творческих коллектива, находящихся в разных концах

советской страны, смогли наладить взаимодействие и использовать в своей работе уникальные театральные методы. Несмотря на то что в конце 1930-х годов оба коллектива прекратят свое существование, их деятельность заслуживает внимание со стороны современных режиссеров.

## Список источников

1. Белоглазова С. Б. Культура Дальнего Востока России в условиях общественных трансформаций 20–30-х годов XX века: очерки истории / С. Б. Белоглазова. – Владивосток: Дальнаука, 2001. – 160 с.
2. Гамалей С. Ю. Спектакль «Рычи, Китай!» в постановке Китайского театра рабочей молодежи (Владивосток) / С. Ю. Гамалей // Обсерватория культуры. – 2023. – Т. 20. – № 3. – С. 252–253.
3. Гамалей С. Ю. Режиссер Вс. Мейерхольд о творчестве Китайского театра рабочей молодежи (по материалам Ф. 963 – Российского государственного архива литературы и искусства) / С. Ю. Гамалей // Северные архивы и экспедиции. – 2023. – Т. 7, № 3. – С. 142–150.
4. Залеская О. В. Китайские мигранты на Дальнем Востоке России (1917–1938) / О. В. Залеская. – Владивосток: Дальнаука, 2009. – 381 с.
5. Константинов Г. Д. Китайский театр: от классики до агитки / Г. Д. Константинов // Словесница искусств. – 2019. – № 1. – С. 102–105.
6. Константинов Г. Д. Китайская диаспора в Хабаровске 1858–1938 / Г. Д. Константинов, В. Н. Ляшковский. – Хабаровск: ДВ издательский центр «Приамурские ведомости», 2019. – 368 с.
7. Королева В. А. Китайские театры на Дальнем Востоке России. Северо-Восточная Азия: проблемы регионального взаимодействия (История и современность) / В. А. Королева. – Владивосток: Дальнаука, 2003. – С. 104–116.
8. Королева В. А. Китайский и корейский театры на Дальнем Востоке России / В. А. Королева // Россия и современный мир. – 2002. – № 2. – С. 176–180.
9. Королева В. А. Традиционный китайский театр и его роль в жизни китайского населения на русском дальнем востоке (вторая половина XIX в. – 1935 г.) / В. А. Королева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 10 (60), ч. I. – С. 115–121.
10. Кулинич Н. Г. Китайский театр рабочей молодежи на Советском Дальнем Востоке (1930-е годы) / Н. Г. Кулинич // Новый исторический вестник. – 2011. – № 3. – С. 57–63.
11. Ляхович Я. В. Биомеханика Мейерхольда и традиционная музыкальная драма Китая / Я. В. Ляхович // Общество. Среда. Развитие. – 2020. – № 2. – С. 60–67.
12. Преснякова Л. В. Летопись театральной жизни Дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX вв.) / Л. В. Преснякова. – Владивосток: Издательство ВГУЭС, 2005. – 352 с.
13. Преснякова Л. В. Традиционный китайский театр на русском Дальнем Востоке и в полосе отчуждения КВЖД в конце XIX – начале XX в. / Л. В. Преснякова // Вестник ДВО РАН. – 2006. – № 2. – С. 114–124.
14. Суруханов В. А. Агитбригада: Проблемы. Рекомендации. Сценарии / В. А. Суруханов. – М.: Профиздат, 1989. – 288 с.
15. Тимофеева И. Ю. Театр между «зрелищем» и «рынком»: учреждение культуры в контексте современных культурных индустрий / И. Ю. Тимофеева // Ученые записки КНАГТ У. – 2024. – № 4. – С. 27–32.

## References

1. Beloglazova, S.B. (2001). *Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii v usloviyah obshhestvennykh transformatsij 20–30-h godov XX veka: ocherki istorii [Culture of the Russian Far East in the context of social transformations in the 20–30s of the twentieth century: essays on history]*. Vladivostok: Dalnauka Publishing house. (In Russ.).

## The embodiment of the Vs. Meyerhold's system in the work of the Chinese TRAM (Vladivostok)

2. Gamalei, S.Y. (2023). Spektakl` «Rychi, Kitaj!» v postanovke Kitajskogo teatra rabochej molodyozhi (Vladivostok) [Play "Growl, China!" Staged by the Chinese Theatre of Working Youth (Vladivostok)]. *Observatoriya kul`turny [Observatory of Culture]*, 20(3), 252–253. (In Russ.).
3. Gamalei, S.Y. (2023). Rezhissyor V. S. Mejerxol`d o tvorcestve Kitajskogo teatra rabochej molodyozhi (po materialam F. 963 – Rossijskogo gosudarstvennogo arkhiva literatury i iskusstva) [Director of the V. S. Meyerhold's on the work of the Chinese Theater of Working Youth (based on the materials of F. 963 – Russian State Archive of Literature and Art)]. *Severnye arkhivy i èkspediczii [Northern Archives and Expeditions]*, 7(3), 142–150. (In Russ.).
4. Zalesskaya, O.V. (2009). *Kitajskie migranty na Dal`nem Vostoke Rossii (1917–1938) [Chinese migrants in the Russian Far East (1917–1938)]*. Vladivostok: Dalnauka. (In Russ.).
5. Konstantinov, G.D. (2019). Kitajskij teatr: ot klassiki do agitki [Chinese theater: from classics to propaganda]. *Slovesnicza iskusstv [The Dictionary of Arts]*, 1, 102–105. (In Russ.).
6. Konstantinov, G.D. & Lyashkovskij, V.N. (2019). *Kitajskaya diaspora v Khabarovske 1858–1938 [The Chinese Diaspora in Khabarovsk 1858–1938]*. Khabarovsk: DV publishing center "Priamurskie Vedomosti". (In Russ.).
7. Koroleva, V.A. (2003). *Kitajskie teatry na Dal`nem Vostoke Rossii. Severo-Vostochnaya Aziya: problemy regional`nogo vzaimodejstviya (Istoriya i sovremennost`) [Chinese theaters in the Russian Far East. Northeast Asia: problems of regional cooperation (History and modernity)]*. Vladivostok: Dalnauka Publ. (In Russ.).
8. Koroleva, V.A. (2002). Kitajskij i korejskij teatry na Dal`nem Vostoke Rossii [Chinese and Korean theaters in the Russian Far East]. *Rossiya i sovremennyy mir [Russia and the Modern World]*, 2, 176–180. (In Russ.).
9. Koroleva, V.A. (2015). Tradiczionnyj kitajskij teatr i ego rol` v zhizni kitajskogo naseleniya na russskom dal`nem vostoke (vtoraya polovina XIX v. – 1935 g.) [Traditional Chinese theater and its role in the life of the Chinese population in the Russian Far East (the second half of the 19th century – 1935)]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul`turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice]*, 10(60)(I), 115–121. (In Russ.).
10. Kulinich, N.G. (2011). Kitajskij teatr rabochej molodëzhi na Sovetskom Dal`nem Vostoke (1930-e gody) [Chinese theater of working youth in the Soviet Far East (1930s)]. *Novyj istoricheskij vestnik [New Historical Bulletin]*, 3, 57–63. (In Russ.).
11. Lyakhovich, Ya.V. (2020). Biomerhanika Mejerxol`da i tradiczionnaya muzykal`naya drama Kitaya [Meyerhold's biomechanics and the traditional musical drama of China]. *Obshhestvo. Sreda. Razvitie [Society. Wednesday. Development]*, 2, 60–67. (In Russ.).
12. Presnyakova, L.V. (2005). *Letopis` teatral`noj zhizni Dal`nevostochnogo regiona po materialam stolichnoj pressy (konecz XIX – nachalo XX vv.) [Chronicle of theatrical life in the Far Eastern region based on materials from the metropolitan press (late XIX – early XX centuries)]*. Vladivostok: VSUES Publishing House. (In Russ.).
13. Presnyakova, L.V. (2006). Tradiczionnyj kitajskij teatr na russskom Dal`nem Vostoke i v polose otchuzhdeniya KVZhD v konce XIX – nachale XX v. [Traditional Chinese theater in the Russian Far East and in the CER exclusion zone in the late nineteenth and early Twentieth centuries]. *Vestnik DVO RAN [Bulletin of the Far Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences]*, 2, 114–124. (In Russ.).
14. Surukhanov, V.A. (1989). *Agitbrigada: Problemy. Rekomendaczii. Scenarii [Propaganda team: Problems. Recommendations. Scenarios]*. Moscow: Profizdat Publishing house. (In Russ.).
15. Timofeeva, I.Y. (2024). Teatr mezhdu «zrelisshem» i «rynkom»: uchrezhdenie kul`turny v kontekste sovremennykh kul`turnykh industrij [Theater between the "spectacle" and the "market": a cultural institution in the context of modern cultural industries]. *Uchenye zapiski KnAGTU [Scientific notes of KnAGTU]*, 4, 27–32. (In Russ.).