ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ АВАНГАРДНОГО ТЕАТРА В КИТАЕ: ЭВОЛЮЦИОННЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ XX-XXI ВВ.

Шэн Синь

аспирант

Научный руководитель: **Боровик Григорий Иванович**

профессор кафедры режиссуры, к.и.

УО «Беларусская государственная академия искусств»

Аннотация: В статье рассматривается история развития авангардного театра в Китае и пути его эволюции. Автором предпринята попытка анализа нескольких пьес, характерных для этого периода времени, выявлены режиссерские концепции интерпретации китайской национальной классики в сценических произведениях авангардного театра Китая.

Ключевые слова: Авангардный театр, национальная классика, режиссерская концепция.

HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF THE VANT-GARDE THEATER IN CHINA: EVOLUTIONARY EXPERIMENTS OF THE XX-XXI CC.

Sheng Xin

Borovik Grigory Ivanovich

Abstract: The article discusses the history of the development of the avant-garde theater in China and the ways of its evolution. The author attempted to analyze several plays characteristic of this period of time, and revealed the director's concepts of interpreting Chinese national classics in the stage works of the avant-garde theater of China.

Key words: Avant-garde theatre, national classics, director's concept.

Тысячелетняя история китайского театра насчитывает около трёхсот жанров, среди которых наибольший интерес деятелей европейской театральной культуры вызывали жанры традиционного театра, на протяжении XX века, остававшиеся в западном сознании скорее экзотикой, чем объектом глубокого исследования.

Вместе с тем, с повышением интереса европейского искусства к традиционному театру, с начала XX века прослеживается и процесс проникновения в Китай европейской драмы, что привело к существенному изменению роли и значения именно драматического театра.

За всю историю XX в. роль театра в Китае понималась по-разному, соответственно содержание жанра драмы на уровне выбора тем и сюжетов, в плане построения композиции, сценического воплощения также со временем менялось. Так, свержение Цинской монархии в 1911 г, движение за новый язык и литературу национально-просветительское Движение 4-го мая с его антитрадиционным контекстом инициировало рождение и развитие разговорной драмы. Именно осознание того, что драма может стать идеологическим инструментом переустройства общества, привело к такой кардинальной трансформации китайского театра. В то время классическая драма цзин цзюй воспринималась как поверхностная и чисто зрелищная форма театрального искусства, созданная для развлечения, и считалась проявлением феодальной отсталости страны в области культуры [1].

Примечательно, что еще в начале 1920-х гг. театральное общество «Народный театр», куда входили Оуян Юйцян, Мао Дунь, Чжэн Чжэньдо и другие организаторы, объявило в своей декларации: «Прошло время, когда театр был только развлечением. Театр в современном обществе занимает важное место. Он – одно из колес, которое движет общество вперед; он — рентгеновский луч, обнаруживающий в обществе очаг болезни; он — зеркало, в котором верно и беспристрастно отражается степень народности государства. Именно такого театра нам недостает в настоящий момент...» [2, с. 29].

Позже линия критического реализма в драматургии была талантливо продолжена Тянь Ханем, Цао Юем, Го Можо, отчасти Лао Шэ, а система Станиславского, который говорил, что «В театрах будущего актерам не нужно будет использовать декорации или грим для выступления. Они смогут установить по-настоящему органичное общение между собой. Если на сцене будет показана настоящая жизнь, зрители не будут просить ничего другого... Именно такой театр вы должны стараться создать» [3] заняла прочное место в сценической реализации новых пьес. Однако со временем литература подвергалась все большей идеологизации.

Выступая в 1942 г. в Яньани Мао Цзэдун произнес две речи о литературе и искусстве, в которых потребовал, чтобы писатели и художники стали голосом народа и постоянно помнили о том, что искусство служит массам [4, с. 11].

Такие установки Вождя привели к появлению театра пролетариата с его тематическим разделением на пьесы для рабочих, крестьян и солдат, а с началом «культурной революции» история современной драмы полностью свелась к постановке образцовых пьес, отобранных Цзян Цин.

Реакция на жесткий дискурс социалистического реализма возникает после 1978 г. В эти годы китайцы быстро знакомятся с видными представителями разных литературных школ и направлений: сюрреализма, неореализма, авангардизма, постмодернизма и т.д. Появляются переводы Кафки, Камю, Борхеса, Маркеса, Фолкнера, Джойса, Беккета, а за ними Роб-Грийе, Кальвино, Эко. В литературных кругах начинается обсуждение «запоздалого модернизма» и его влияния на литературу Китая [5].

Художники ищут индивидуальный язык, новый художественный стиль, а эксперимент в их творчестве становится равнозначен свободному интеллектуально-художественному самовыражению.

Появление целого движения за экспериментальную, или авангардную драму в начале 80-х гг. (Гао Синц зянь, Ван Пэйгун, Вэй Минлунь) возникло отчасти благодаря влиянию Запада, при этом в этот период нельзя назвать ни одного западного драматурга, чьи пьесы с постоянным успехом шли бы в китайских театрах. Экспериментальная драма была мейнстримом, главным направлением в театральной жизни Китая на протяжении более шести лет, пока постепенно не переместилась на периферию [1].

Своё название движение получило потому, что в пьесах нового формата были задействованы сценические приемы западного театра, которые, к слову сказать, во многом восходили к традиционным приёмам классического китайского театра: установка на театральность, отмена принципа иллюзионизма, а именно разрушение четвертой стены между зрителем и актерами, выведение на сцену рассказчика, хора, минимализм декораций, акцент на пластике актёра, соответственном музыкальном сопровождении [6, с. 35].

Драматурги ставили перед собой задачу посредством новых сценических приемов прийти к чувствам и сознанию зрителя. Текст был не менее экспериментален, не менее авангарден, чем его сценическая оболочка. Театр перестал быть инструментом идеологии – уроки «культурной революции» не прошли даром.

Темы, которые поднимали драматурги экспериментальной драмы, касались в первую очередь острых политических и социальных вопросов, но

рассматривались они под новым углом – прежде всего можно отметить неоднозначное отношение к прошлому и настоящему Китая, где одно настроение ожидания, как в «Остановке» Гао Синцзяня, или разочарования, как в пьесе Ван Пэйгуна «WM», становится доминирующим, где неоднозначность конфликта предстаёт главной проблемой, которую нужно разрешить зрителю/читателю.

Конечно, неправомерно было бы обвинять драматургов в политизации искусства. Профессор китайской и сравнительной литературы в Государственном Университете Огайо Сяо Мэйчэнь говорит о том, что во многих случаях эстетические концепции в современной китайской драме могут производить действительно сильное впечатление, если они таки или иначе будут связаны с политическим контекстом.

У писателя, находящегося в оппозиции к господствующему режиму, рождаются сугубо личные переживания, касающиеся политических вопросов, проходя через художественную трансформацию, они находят свое отражение в его произведениях, как в их форме, так и в содержании[7].

С эстетикой современной западной драмы китайский театр познакомился после культурной революции, когда сценические деятели получили доступ к трудам практиков и теоретиков европейского театра. Влияние радикального европейского искусства способствовало отказу от традиционных форм построения спектакля, расширению сценографических и постановочных возможностей, изменению способа существования актера на сцене и выстраиванию иного типа отношений со зрителем.

Вместе с тем, «прививка» идей европейского театра сценическому искусству Китая поставила перед деятелями театра новую теоретическую проблему – проблему определения философских, этических и эстетических границ авангарда.

Первая антология о западном театре абсурда появилась в Шанхае в 1980 г. В нее вошли пьесы «В ожидании Годо» Самюэля Беккета, «Амадей, или как от этого избавиться» Эжена Ионеско, «История из зоопарка» Эдварда Алби и «Кухонный лифт» Гарольда Пинтера. Первая антология произведений западных модернистов вышла в том же году. В ней были собраны работы Стриндберга «Призрачная соната», Георга Кайзера «С утра и до полуночи», Эрнеста Толлера «Массы и Человек» и Юджина О'Нила «Волосатая обезьяна» Эти драматические произведения принесли с собой в Китай дух западного театра авангарда. И нужно было сделать первый шаг, чтобы этот дух обрел

материальное сценическое воплощение. Этот шаг был сделан Гао Синцзян. В конце 1982 г. в Пекинском театре народного искусства появляется его пьеса «Абсолютный сигнал». Она имела успех как среди театральных кругов, так и у простой публики. Обозреватель французского журнала «Cosmopolitan» отметил, что с пьесой «Абсолютный сигнал» в Китае родился свой театр авангарда [8].

Действие драмы разворачивается в вагоне товарного состава, в котором встречаются бывшие друзья Черный, Гудок и любимая ими девушка Пчелка. Черный вынужден пойти на преступление из-за невозможности найти работу и вступает в сговор с Бандитом, который предлагает выкрасть перевозимый товар. Основной конфликт реализуется в попытке героя выйти из тупикового положения, обусловленного невозможностью найти нормальную работу. С другой стороны, социальный конфликт находит свое продолжение в плоскости ценностного выбора героя между совершением преступления и сохранением своего морального облика. Черного постоянно терзают сомнения, правильно ли он поступает. И лишь в самом конце он, оказывая сопротивление Бандиту, спасает себя в глазах возлюбленной и друга. Как видно, в плане выбора художественного метода, построения сюжета, создания системы персонажей Гао Синцзян не изобретает ничего нового.

Авангардизм пьесы ярко проявляется в том, что на уровне композиции драматург устанавливает три основных пласта: воспоминания, реальность и события, воображаемые персонажами. В действительности герои в диалогах между собой не вспоминают прошлое и тщательно скрывают свои взаимоотношения, они возвращаются к прошедшим событиям лишь в своих индивидуальных воспоминаниях; в своем воображении они моделируют конкретные ситуации и интроспективно их анализируют. Прошлое, настоящее и вымышленное переплетаются, создавая многоуровневую структуру произведения. В пьесе имеются сценические и текстовые маркеры начала и конца уровней, это смена освещения (включенный, гаснущий свет), утихающая или вновь усиливающаяся музыка, смена ритма, набирающий скорость поезд. К этому следует добавить, что каждому из уровней соответствует определенное освещение (желтый, синий, белый, темнота). Свет, ритм и мелодия становятся своеобразными метатекстовыми элементами, группирующими последовательность трех основных планов действия.

Премьера следующей пьесы Гао Синцзян «На остановке» проходила в одной из небольших репетиционных студий Пекинского театра народного

искусства. Сцена в зале была окружена с четырех сторон местами для зрителей. На премьере присутствовал Фэн Му, партийный секретарь ассоциации писателей Китая, который запретил дальнейшие постановки. Хэ Цзинчжи, глава отдела пропаганды КПК, назвал «На остановке» «самой вредной пьесой со времен образования КНР». То, что не пришлось по вкусу официальной критики – уход от традиций социалистического реализма, завуалированный в сюжете неполиткорректный подтекст, – как раз и определило невероятную популярность и художественное своеобразие пьесы.

Действие драмы происходит на остановке, где собрались разные по возрасту и статусу люди, которые спешат уехать в город по своим делам. Но на протяжении всего действия автобус так и не появляется. Между тем в ожидании проходят дни, месяцы и даже годы. Герои старятся вместе с неумолимым бегом времени. Но никто из них не в состоянии до конца осознать, что ожидание уже давно превратилось в бессмысленное топтание на месте.

Не будет преувеличением сказать, что данная пьеса практически бессюжетна. Гао Синц зянь предпочел традиционному драматическому действию с его высоким напряжением, воздействующим на читателя/зрителя за счет резко очерченного конфликта, «антидраматичное» наблюдение за статическим ожиданием. Многие китайские и западные театральные критики сравнивали эту пьесу, подчеркивая ее абсурдистский контекст, с пьесой «В ожидании Годо» Беккета. Необходимо заметить, что тем самым они в определенном смысле противоречили самому определению театра абсурда, который старается выразить свою идею о бессмысленности человеческого существования и несостоятельности рациональных подходов через разрыв с этим рационализмом и уходом от дискурсивного мышления [1]. Синолог Жереми Барме, профессор Национального австралийского университета, весьма точно замечает по этому поводу: «Конечно, они ждут, но у них есть направление, в котором они должны двигаться; их дилемма далека от того, чтобы быть экзистенциальной или абсурдной. Скорее это проблема стратегического характера – когда и как им следует начать движение. На всем протяжении пьесы не возникает сомнение, что они должны поехать в город. Пьеса Гао Синц зянь не оставляет зрителей (читателей) один на один с полуосознанными страхами и тревогами человеческого сознания» [7].

Как бы там ни было «На остановке» вошла в историю китайского экспериментального театра как одна из самых ярких абсурдистских пьес с идеологическим подтекстом.

Обращаться к вопросам, связанным с политикой, для китайских драматургов в 1980-е гг. было опасно по очевидным причинам: пьесы моментально подвергались запрету, как в случае с «Остановкой» Гао Синцзяня, а сами творцы попадали в списки «неблагонадежных» работников искусства и культуры. Ван Пэйгун шёл на риск осознанно, и добился успеха – никому другому не удалось столь глубоко осмыслить в художественном произведении проблему взросления молодежи, чье детство прошло в годы «культурной революции».

В пьесе рассказывается о четырех юношах и трёх девушках, которые приезжают в деревню в рамках кампании «вверх в горы, вниз в сёла». Они ищут жизненные ценности, ищут себя и способ выжить – их надежды, устремлённость в будущее, их смятение, потерянности и разочарование во взрослой жизни формируют настроение всей драмы. Пьеса состоит из четырех частей: зима (введение – рассказ о передовой молодёжи времен «культурной революции»), весна (поступление в институт и выбор жизненного пути), лето (возвращение в город) и осень (встреча повзрослевших тридцатилетних героев в кафе), которые соответственно освещают 1976, 1978, 1981 и 1984 годы.

Уже одно название пьесы говорит об «авангардном», нестандартном, подходе к содержанию произведения. «WM» – анаграмма удвоенного иероглифа «человек» в своем естественном и перевернутом начертании. Также начальные буквы слогов латинской транскрипции иероглифа «мы» (women). Но прежде всего – это символ: перевернутый иероглиф можно трактовать как перевернутую «вверх тормашками» картину мира: ослепленные идеологией молодые люди изначально дефектно представляют реальность, для них жизнь – это лубочная картинка с улыбающимся Мао Цзэдуном, обещающим счастливое будущее, в которое они свято верят. Разочарование в идеалах компартии и, следовательно, сомнение в своей жизненной позиции, происходит, когда они непосредственно сталкиваются с реальностью, – с голодом, с возможностью смерти, – но именно тогда к ним приходит осознание, что значит критически относиться к политическим лозунгам и манифестам, что значит мыслить самостоятельно и не поддаваться массовому гипнозу – и вот тогда иероглиф встает на свои «две ноги».

Премьера пьесы состоялась в Пекинском народном театре в 1985 г., но некоторое время спустя Специальный комитет по делам культуры запретил пьесу к постановке, указывая на то, что некоторые сцены драмы искажённо представляют образ молодёжи – безусловно, Ван Пэйгун противопоставил

своих героев тем с упоением читающим цитатник Мао и рвущимся в бой юным коммунистам, которыми была переполнена литература революционного романтизма.

Многие театральные критики, обсуждая «WM», говорили об абсурдистской природе пьесы, но вопрос этот представляется спорным. «WM» целиком и полностью есть реакция на травматические годы «культурной революции». Мы наблюдаем героев, которые в прошлом, как им казалось, знают куда идти, но, повзрослев и разочаровавшись в идеалах молодости, теряют прежнюю опору. Этот горький опыт не приводит их к осознанию бессмысленности настоящего, он приводит их к рефлексии и воспоминаниям, к признанию глупости своих действий в прошлом. Возможно, здесь происходит подмена понятий: ведь разочарование и, как следствие этого, дезориентация в жизни не тождественны признанию абсурдности жизни.

При постановке драмы режиссёр Ван Гуй активно использовал идею «дематериализации» сценического пространства. Воспоминания, видения, мечты героев были показаны благодаря принципиально новому применению световых эффектов на сцене, которые делили сценическую площадку на участки «пространства реального времени» и «пространство внутреннего мира героя».

Среди влиятельных фигур экспериментальной драмы можно также назвать Ша Есиня и такие его пьесы, как «Если бы я был настоящим», «Тайная история Маркса», «Цзян Цин и её мужа»; Хуэй Чжусуня «Старый Би, висящий на стене», Сунь Хуэйчжу и Фэй Чуньфана, написавших в соавторстве пьесу «Китайская мечта», – все они составили яркое созвездие драматургов-авангардистов, которые на протяжении 80-х гг. XX века создавали интересную и нестандартную драму-эксперимент.

Однако, несмотря на то, что традиционный театр Китая все чаще становится предметом исследования европейских и американских историков, драматический театр, в особенности его экспериментальные формы, остро нуждается в изучении, что обуславливает актуальность темы данной статьи.

Пройдя путь от привнесённого извне жанра до мейнстрима, элемента массовой культуры, драматический театр обогатил культуру Китая новыми направлениями, в частности экспериментальными поисками и авангардными формами.

Список литературы

1. <https://www.synologia.ru>
2. Никольская Л. А. Тянь Хань и драматургия Китая XX века. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 216 с.
3. https://ru.wikipedia.org/wiki/Станиславский_Константин_Сергеевич. – Дата доступа: 14.05.2020.
4. Amitin M. Chinese Theatre Today: Beyond the Great Wall // Performing Arts Journal. – 1980. – Vol. 4, No. 3. – pp. 9–26.
5. Гао Синц зянь; ред. Мэй ю чжу и (Без «измов»). – Тайбэй, 2001. – Рр. 200–221.
6. Jiang David W. Shanghai Revisited: Chinese Theatre and the Forces of the Market // TDR. – 1994. – Vol. 38, No. 2 (Summer), 1994. – Pp. 72–80.
7. Xiao Meichen. A stage in search of a Tradition: the Dynamics of Form and Content in Post-Maoist theatre // Asian Theatre Journal. – 2001. – Vol. 18, no 2 (Fall). – Honolulu, 2001. – Pp. 200–221.
8. Lee M. Nobel in Literature 2000: Gao Xingjian's Aesthetics of Fleeing.