

Спіс літаратуры:

1. Жульникова, С. Гендер в предметном коде культуры: символ и архетип (на материале славянских обрядов первого года жизни) / С. Жульникова // Кижский вестник. – 2009. – № 12. – С. 178–192.
2. Легенды і паданні / склад. М. Грынблат, А. Гурскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 544 с.
3. Традиційная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / рэдкал. : Т. Варфаламеева [і інш.]. – Мінск : Выш. шк., 2001 – 2013. – Т. 3 : Гродзенскае Панямонне : у 2 кн. / А. Боганева [і інш.]. – Кн. 2. – 2006. – 736 с.
4. Традиційная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / рэдкал.: Т. Варфаламеева [і інш.]. – Мінск : Выш. шк., 2001 – 2013. – Т. 4 : Брэсцкае Палессе : у 2 кн. / А. Боганева [і інш.]. – Кн. 2. – 2009. – 863 с.
5. Традиційная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / рэдкал.: Т. Варфаламеева [і інш.]. – Мінск : Выш. шк., 2001 – 2013. – Т. 6 : Гомельскае Палессе і Падняпроўе : у 2 кн. / А. Боганева [і інш.]. – Кн. 2. – 2013. – 1231 с.

Ли Цаньсюй

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМА В КИТАЕ

Sansui Li

EXPERIMENTAL DRAMA IN CHINA

Статья посвящена изучению особенностей становления и развития авангардного и экспериментального театра в Китае во второй половине XX века.

The article is devoted to the study of the formation and development of avant-garde and experimental theater in China in the second half of the twentieth century.

Драма европейского типа – «хуацзюй» («话剧» – «разговорный театр») – стала популярной в Китае достаточно поздно, в начале XX в. Развитие разговорного театра в Китае было тесно связано как с революционными событиями, так и с проникновением на территорию Китая европейской и японской театральной культуры и драматургии. Кроме того, нельзя не отметить то влияние, которое оказала на развитие разговорного театра в Китае «Система Станиславского», которая проникла на территорию страны в 1920-е гг. Учение К. Станиславского оказало огромное влияние на дальнейшее развитие реалистического театра в Китае и формирование национальной театральной школы для подготовки специалистов в сфере театрального искусства, на зарождение и развитие своеобразной национальной драматургии.

Процесс становления «разговорной драмы» в Поднебесной можно назвать сложным и противоречивым, так как на него оказали влияние события «Движения 4-го мая», антияпонская война, борьба за рождение Китайской Народной Республики. Среди зрителей популярны исторические пьесы Го Можо («Цюй Юань» – «屈原»), Тянь Ханя («Смерть знаменитого актёра» – «名优之死» «Гуань Хань-цин» – «关汉卿»), произведения Цао Юя («Ураган» – «雷雨», «Восход солнца» – «日出»), Лао Шэ («Чайная» – «茶馆»). Но особой любовью у китайского зрителя пользовалась народная музыкальная драма Хэ Цзин-чжи и Дин Ни «Седая девушка» («白毛女»). О популярности этой пьесы говорит и то, что в 1951 году она была удостоена Сталинской премии, а позднее поставлена в театре им. Е. Вахтангова в городе Москве (Россия). Но в целом можно утверждать, что достаточно долгое время (вплоть до 1976 г.) XX в. разговорная драма в Китае находится в кризисе, обусловленном репрессиями «культурной революции».

Только в 1978 г., после завершения «культурной революции», в страну проникают произведения не только реалистического, но и неореалистического, авангардного, сюрреалистического, постмодернистского толка (произведения Ф. Кафки, А. Камю, Х.-Л. Борхеса, Г.-Г. Маркеса, У. Фолкнера, Д. Джойса, С. Беккета, а чуть позже, А. Роб-Грийе, И. Кальвино, У. Эко).

Первый сборник пьес западноевропейских авторов-абсурдистов увидел свет в Шанхае в 1980 г. В него вошли знаменитые пьесы С. Беккета («В ожидании Годо»), Э. Ионеско («Амадей, или как от этого избавиться»), Э. Олби («История в зоопарке» («Случай в зоопарке»)), Г. Пинтера («Кухонный лифт»). Первая антология произведений западных модернистов вышла в том же году. В ней были собраны работы Ю.-А. Стриндберга («Призрачная соната» («Соната призраков»)), Г. Кайзера («С утра и до полуночи»), Э. Толлера («Массы и Человек») и Ю. О'Нила («Волосатая обезьяна» («Косматая обезьяна»)). Влияние этих произведений на литературу и театр Китая в 1980-е гг. трудно переоценить.

Знакомство с европейской авангардной литературой вызвало в Поднебесной зарождение нового движения, ориентированного на создание новых пьес и театральных постановок для китайского зрителя, пережившего «культурную революцию». Практически на протяжении шести лет, пока не произошло её постепенное перемещение в провинции, экспериментальная драма была достаточно популярна в Китае.

Зарождение экспериментальной драматургии и театра в 1980-е гг. в Китае происходило, можно сказать, «не благодаря, а вопреки», потому что первоначально эти пьесы запрещались руководством компартии, а их авторы, несмотря на популярность произведений у читателей и зрителей, считались неблагонадёжными с политической точки зрения.

Драматургия экспериментального театра была представлена пьесами Гао Синцзяня («Абсолютный сигнал» – «绝对信号»), «Остановка» – «车站»), Ван Пэйгуна «Мы» («WM») и Вэй Минлуна («Пань Цзиньлянь» – «潘金莲»).

В конце 1982 г. в Пекинском театре народного искусства появляется пьеса Гао Синцзяня «Абсолютный сигнал» («绝对信号»). Основной проблемой пьесы можно назвать проблему выбора главного героя: совершить преступление или сохранить свой моральный облик. Новаторство драматурга заключалось в том, что на уровне композиции он использует три пласта времени: прошлое (воспоминания), настоящее (реальные события, которые происходят с главными героями) и будущее (события, которые воображают герои пьесы).

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.

Ещё одна пьеса лауреата Нобелевской премии в области литературы (2000 г.) Гао Синцзяня «Остановка» («车站») вошла в историю китайского экспериментального театра как одна из самых ярких абсурдистских пьес с идеологическим подтекстом, бесконфликтным и бессобытийным развитием действия. Её представление происходило в одной из небольших репетиционных студий Пекинского театра народного искусства, где места для зрителей с четырех сторон окружали сцену.

Действие пьесы происходит на остановке, где собрались разные по возрасту, происхождению и социальному статусу, люди. У каждого из них свои дела в городе, куда они так спешат уехать, но автобус так и не пришёл. Они проводят на остановке дни, месяцы, годы. Вместо действия с конфликтами, событиями, перипетиями автор предлагает нам путь созерцания. Сюжет «Остановки», хоть и достаточно отдалённо, напоминает сюжет пьесы «В ожидании Годо» основоположника театра абсурда во Франции Сэмюэля Беккета. Беккетовские герои также изо дня в день ждут некоего Годо, который так и не приходит.

Пьеса Ван Пэйгуна «Мы» («WM») повествует о четырех юношах и трёх девушках, которые приезжают в деревню в рамках кампании «вверх в горы, вниз в сёла». Пьеса делится на четыре части: зиму (введение – рассказ о передовой молодёжи времен «культурной революции»), весна (поступление в институт и выбор жизненного пути), лето (возвращение в город) и осень (встреча уже тридцатилетних героев в кафе), которые соответственно освещают события 1976, 1978, 1981 и 1984 гг. Это история о поиске своего пути в этом мире, о выборе жизненного пути молодых людей, которые сначала верят, а затем разочаровываются в идеалах компартии. Сомнения в правильно выбранной жизненной позиции возникают у них тогда, когда они сталкиваются с реальными условиями жизни, с голодом, с возможностью умереть. Только тогда они понимают, что не стоит беззаветно верить и преданно служить лозунгам и манифестам компартии, что нужно самому принимать решение и выбирать свою судьбу.

Режиссёр Ван Гуй поставил пьесу в Пекинском народном театре в 1985 г. Он активно использовал идею «дематериализации» сценического пространства: воспоминания, видения, мечты героев нашли свое воплощение благодаря оригинальному применению световых эффектов на сцене. Они условно делили сценическую площадку на участки «пространства реального времени» и «пространство внутреннего мира героя». Спектакль имел большой успех, но, несмотря на это, некоторое время спустя Специальный комитет по делам культуры запретил пьесу к постановке.

Драматург Вэй Минлунь определил жанр пьесы «Пань Цзиньлянь» («潘金蓮») как «абсурд в стиле сычуаньской оперы» (荒誕川劇 хуандань чуаньцзюй). Он даёт своё понимание понятия «абсурд», которое значительно отличается от понятия «абсурд» в Европе. Для Вэй Минлуня оно лежит в области модернистского сюжета пьесы с нарушением хронологии событий, прозрачными временными и пространственными границами, персонажами, взятыми из различных эпох и стран. В замечаниях к пьесе написано: «По бокам сцены установлены двухуровневые платформы, слева от зрителей нарисован иероглиф 荒 хуан, справа – 誕 дань» (абсурд).

В основе сюжета пьесы лежит история известной красавицы Пань Цзиньлянь, которая перерабатывается драматургом в ключе притворности красавицы пяти мужчинам: Чжан Даху, богач, который заставляет героиню выйти за него замуж; У Далан – ее уродливый муж; Симэнь Цин – красивый сластолюбец, с которым у Пань завязывается мимолетный роман и который появляется в пьесе, чтобы убить ее мужа; У Сун – жестокий воин, мстя за убийство брата убивающий Пань, когда она ему признается в любви; и Ши Найань – рассказчик, чьи конфуцианские взгляды на брак и женщину возводят Пань Цзиньлянь в ранг опасных преступниц. Пьеса была сперва поставлена в 1986 г., и, несмотря на вполне неоднозначное отношение критики, не переставала с успехом идти в театрах Пекина и Шанхая, соревнуясь по своей популярности с «Норой» («Кукольный дом») Г. Ибсена.

Среди тех, кто составил яркое созвездие драматургов-авангардистов в восьмидесятые годы двадцатого века можно также назвать имена Ша Есиня («Если бы я был настоящим»), «Тайная история Маркса», «Цзян Цин и её мужья»; Хуэй Чжусуня («Старый Би, висящий на стене»), Сунь Хуэйчжу и Фэй Чуньфана («Китайская мечта»).

В заключение следует отметить, что драматургия и театр абсурда в Китае имели как общие, так и специфические черты с западноевропейской драматургией и театром абсурда. Во время постановки экспериментальной драмы на китайской сцене применялись постановочные приёмы, с одной стороны, традиционного китайского театра, с другой – западноевропейского театрального искусства: условность актёрской игры, «обнажённая» театральность, отсутствие «четвёртой» стены, участие в представлении рассказчика или хора, минимализм в декорациях, усиление роли пластической выразительности актёра, наличие соответствующего музыкального решения постановок.

Новыми (отличными) от реалистического направления в театральном искусстве, популярного в годы «культурной революции», основанного на «социалистическом реализме» и являющегося орудием идеологической борьбы) были не только текстовые составляющие, но и темы, которые актуализировались в пьесах и спектаклях китайских авангардистов, и стремление деятелей театрального искусства разбудить разум и чувства зрителей.

Список литературы:

1. Жуковец, В. Китайская драматургия в Беларуси : «режим ожидания» : Сб. статей «Белорусско-китайский культурный и образовательный диалог: история, современное состояние, перспективы / под общ. ред. канд. филологич. наук, доц. Н. Хмельницкого. – Минск : РИВШ, 2016. – 222 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/162122/1/93_2016.pdf. – Дата доступа : 18.03.2020.
2. Китайская драматургия и театр [Электронный ресурс] / Информационный портал АБИРУС. – 2015. – Режим доступа : <http://www.abirus.ru/content/564/623/625/645/655/11644.html>. – Дата доступа : 30.03.2020.