

Е.К. Шулунова

ИДВ РАН

**Китайский драматический театр хуацзюй
и русская театральная культура начала XX в.***

Статья посвящена отдельным аспектам истории русско-китайских театральных связей начала XX века. Ниже мы рассмотрим вопросы появления и развития драматического искусства в Китае, идеи русского театрального искусства, повлиявшие на процесс развития сценического искусства в Китае, а также китайскую традицию, получившую отражение в работах русских режиссёров.

Процесс развития театрального искусства в Китае в конце XIX – начале XX веков был сложным: традиционный театр испытывал недостаток в новых постановках, современных выразительных средствах и концепциях актёрской игры. С целью освоения китайским театральным искусством новых идей в начале XX века в театральной критике страны стали освещаться произведения зарубежной, в частности, русской драматургии. Подтверждением факта могут служить статьи Лу Синя «Курс лекций по истории науки», «От частного к теории. О культуре», «Рассуждая о силе поэзии», в которых писатель рассматривает произведения Шекспира, Шелли, Ибсена, Пушкина, Гоголя и других известных литераторов. Лу Синь также отмечал: «Между Китаем и Россией существует какая-то связь, их культура и история имеют нечто общее. Чехов – автор, которого я люблю больше других. Кроме того, мне особенно нравятся Гоголь, Тургенев, Достоевский, Горький, Толстой, Андреев...» [6, т. 19, с. 7].

Положительным результатом такого влияния явилось возникновение в Китае новой формы драматического театра. Первоначально драматическое искусство называли «новой драмой» (*синь цзюй*) и лишь

* Исследование осуществлено при финансовой поддержке РФНФ, проект 13-24-21001

позже она получила название «разговорной драмы» (*хуацзюй*). В 1906 г. появилась первая театральная труппа Чуньюшэ («Общество весенняя ива»). Её организаторами стали китайские студенты, впервые поставившие разговорную драму в Китае. «Общество весенняя ива» стало первым в Китае профессиональным реалистическим театром. Деятели этого театра были связаны с революционным движением и ставили произведения европейской драматургии. Так, они поставили «Даму с камелиями» Дюма, в 1907 г. состоялась премьера спектакля «Чёрный раб взывает к небу» по роману Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». Среди спектаклей поставленных обществом по мотивам зарубежных пьес были «Флория Тоска» (по драме В. Сарду); «Отелло» В. Шекспира, «Гедда Габлер» Ибсена, и ряд пьес русских и японских авторов. Для спектаклей «Общества весенней ивы» характерно было обращение к психологическим и бытовым темам, романтическое противостояние сил добра и зла. Постановок на современные политические события было мало.

Появление в период становления разговорной драмы в Китае ряда других театральных трупп – Цзиньхуа туань («Прогресс», 1910–1912), Чуньян шэ («Весеннее солнце», 1907), Синь цзюй («Новая драма», 1912), Шэхуэй цзяоюй («Общественное просвещение», 1911–1913) – позволяет говорить о важном значении разговорной драмы для революционного движения в стране в начале XX века.

Первые спектакли разговорной драмы *хуацзюй* были сыграны в Шанхае. Ещё в середине 80-х годов XIX в. учащаяся молодёжь ставила произведения театра нового направления. Многие театральные школы города играли пьесы и зарубежных, и отечественных авторов, чьи произведения отражали китайскую действительность. Последнее свидетельствует, что обращение к зарубежному театральному искусству как к источнику творческого вдохновения, использование заимствований и перенос идей на китайскую сцену не исключали самобытность, творческий подход китайского искусства. Напротив, такое обращение способствовало появлению и развитию китайских театральных идей.

Ван Чжуншэн, Жэнь Тяньчжи, основавшие в 1909 г. в Шанхае театральную школу Тунцзянь, поставили первый спектакль «разговорной» драмы в Китае: «История Цзя Жуя». В 1910 г., Жэнь Тяньчжи с созданной им труппой Цзиньхуа («Прогресс») поставил пьесы: «Золото и кровь», «События в Восточной Азии» и другие. Пьесы содержали прямые политические призывы и отвечали настроениям китайского общества накануне Синхайской революции. Революция 1911 г. оказала положительное влияние на развитие «разговорного» театра *хуацзюй*. Революционным событиям 1911 г. были посвящены

пьесы: «Да здравствует республика!», «Журавлиная башня». Постановки труппы «Прогресс» (руководитель Жэнь Тяньчжи), созданной незадолго до революции 1911 г., были наполнены монологами остропублицистического содержания, оценками происходивших в стране важных событий. Обращаясь к жанрам комедии, фарса, трагикомедии, Жэнь Тяньчжи высмеивал пороки социальной системы, правителей и чиновников династии Цин.

Известный режиссёр и драматург Сюй Баньмэй возглавил труппу «Социальное воспитание». Он написал комедии: «Зрячий слепой», «Кто раньше умрёт», «Завещание» и ряд других. Артисты выступали в Шанхае, Сучжоу, Ханькоу. В 1913 г. во время гастролей в Чанша, Оуян Юйцянь поставил для труппы «Социальное воспитание» свою пьесу «Движущие силы».

С 1913 г. в Шанхае развивается *вэньмин си* («цивилизованный театр»). В Шанхае деятельность профессиональных трупп *вэньмин си* была непродолжительной – они быстро возникали и быстро исчезали. К таким относились, например, Синь минь («Обновление народа»), и Минь мин («Голос народа»), их возглавлял Чжэн Чжэнцю.

В просветительском театре отошли от традиционных форм и приблизились к драме: на сцене появились занавес и декорации, пение заменилось разговорной речью, традиционный грим. Это время характеризуется формированием эстетики нового театра.

В работе первых коллективов нового театра отсутствовали фиксированные тексты пьес, использовали эскизы – *мубяо*. В *мубяо* был набросок главной сюжетной линии и перечень действующих лиц, свободные актёрские импровизации и высказывания на события дня, жизненная и правдоподобная актёрская игра; использование объёмных декораций, широкого набора реквизита, световых и звуковых эффектов. Но вместе с тем в постановках присутствовали и элементы традиционного театра: чёткое деление персонажей на амплуа, исполнение мужчинами женских ролей, элементы символики в сценических движениях актёров. Развитию драматического театра Китая способствовали не только деятельность театральных обществ, осуществление переводов пьес зарубежных драматургов, но и создание своих пьес крупнейшими китайскими литераторами Ху Ши, Го Можо, Тянь Ханем, Лу Синем и другими.

В это же время в Китае складывались представления о русском театре и русской драматургии. К тому моменту русская театральная реалистическая школа уже сформировалась, что было связано с появлением драматургии Н. Гоголя, А. Островского, И. Тургенева, Л. Толстого, А. Чехова, а также с развитием русской актёрской школы: М. Щепкин, П. Садовский, А. Мартынов, М. Ермолова – вот

лишь ряд имён выдающихся актёров. В китайской истории впервые обратились к постановкам русской драматургии в 1907 году, это сделала труппа Чунъюшэ («Общество весенняя ива»), поставив пьесу по мотивам романа Л. Толстого «Воскресение». Спустя несколько лет к этому роману обратилась женская труппа Куй дэшэ («Сияющая добродетель») и создала спектакль «Отказ от свадьбы».

Возникшее в 1919 г. «Движение 4 мая» стало, в том числе, и новым культурным движением. Это выразилось в широкой реформе литературного китайского языка, обогатившей качество переводов зарубежных литературных произведений, способствовавшей процессу создания «разговорного театра». В 1920-е годы появляется много хороших переводов произведений европейских и русских драматургов. В 1921 году выходит первый сборник *Элосы сицзюй* («Театр России»), в который вошли произведения: «Ревизор» Н. Гоголя, «Гроза» А. Островского, «Месяц в деревне» И. Тургенева, «Власть тьмы», «Плоды просвещения» Л. Толстого, «Иванов», «Дядя Ваня», «Вишнёвый сад» А. Чехова. В этих произведениях русской классики китайский зритель увидел зеркало, отразившее и человека в условиях, когда повседневность испытывает его, и то, к чему он стремится даже при невозможности открытого противостояния: душевная стойкость, верность своим принципам, сохранение человеческого достоинства. Эти же произведения стали примером критического подхода к недавней истории.

В 1922 г. ряд видных деятелей литературы и искусства страны: Шэнь Яньбин (Мао Дунь), Оуян Юйцянь, Чэнь Дабэй, Сюн Фоси, Сюй Баньмэй и другие основали в Шанхае общество Миньчжу сицзюйшэ («Народный театр»). Концепция современного театра общества заключалась в создании народного театра, выполняющего социально-воспитательные функции, обеспечении его отечественной драматургией, отвечающей потребностям общества, подготовке кадров режиссёров и актёров. Предпочтение отдавалось некоммерческому, любительскому театру. Общество издавало ежемесячный журнал *Сицзюй* («Театр»), в нём публиковались переводы пьес драматургов Европы и России, теоретические статьи. Внимание китайских литераторов привлекают произведения русской драматургии, в которых затронуты социальные темы, вызывающие ассоциации с китайской действительностью тех лет, передающие общее миропонимание. В период с 1919–1924 гг. на сцене китайского театра ставили «Власть тьмы» Л. Толстого, «Гроза» А. Островского, «Ревизор» Н. Гоголя. Премьеру последнего осуществила нанькайская труппа Нанькай синь цзюйтуань («Новая нанькайская театральная труппа») в Тяньцзине в 1921 г.

Для «Ревизора» Гоголя характерно символистское мировосприятие. «Поэтику Гоголя в её противопоставлении реализму вскрыли и глубоко осознали именно символисты, начиная с Д.С. Мережковского и кончая Андреем Белым». [1, с 383]. Вероятно, поэтому китайских режиссеров «Ревизор» привлёк и в социальном плане, и символистской эстетикой. Постановка «Высочайше уполномоченный» (*Циньчай да чэнь*) по мотивам произведения Н. Гоголя «Ревизор» в переводе Хэ Цинмина, получив живой отклик у китайской публики, стала идти в стране в разных вариантах перевода. Герои в пьесе, как правило, носили китайские имена и были одеты в современные костюмы китайских чиновников. С течением времени положение спектакля остаётся неизменным, он часто идёт на сценах страны; в ноябре 1935 г. на сцене Большого театра Цзиньчэн в Шанхае «Ревизор» получил большой успех и положительный отзыв критики. Лу Синь высказал ценные замечания в адрес постановки, касавшиеся теоретического объяснения характеров героев и их актёрского исполнения, декорации сцены и костюмов героев [7].

После многочисленных опытов и экспериментов по синтезу двух видов сценического искусства, критика в Китае констатировала наличие параллельного развития традиционного и драматического театров. В традиционном театре произошли изменения: в сложившейся конструкции сцены, обогащение привычных декораций, появление понятия «режиссура». 20–30-е годы стали важным временем в утверждении драматического театра как самостоятельного нового вида театра. Этому способствовали: выработка первой программы развития драматического театра с учётом опыта предшествующих лет; включение в этот процесс целой плеяды будущих видных его деятелей; знакомство с зарубежной драматургией, в частности, русской, теорией драмы, опытом зарубежного сценического искусства; становление национальной драматургии; появление первых учебных заведений, готовящих кадры нового театра.

В 30-е годы революционный театр в Китае ассоциируется с именами К. Станиславского, В. Мейерхольда и их сценическими системами. Важное значение для этого имели мировая известность русского театрального искусства и культурная политика Китая, направленная в тот период на изучение советского искусства. Первая часть «Работы актёра над собой» К. Станиславского была переведена с английского языка китайским режиссером Чжэн Цзюньли в 1937 г., несколькими годами позже был опубликован полный перевод данной работы на китайский язык. Вслед за этим переводом последовали переводы и других произведений русских режиссёров («Из прошлого» В. Немировича-Данченко, «Мастерство актёра и режиссёра»

Б. Захава) – всё это помогло театральным деятелям Китая в изучении концепции русского театрального искусства. В 1938 г. систему К. Станиславского на уроках актёрского мастерства стали применять Хуан Цзолин и Дань Ни.

Углублению традиции театрального общения Китая и России, осмыслению китайской традиции театра способствовали также гастроли в 1935 г. талантливого актёра и выдающегося деятеля традиционного театра Мэй Ланьфана. Его творчество имело важное значение и для становления драматического театра *хуацзюй*. Первые гастроли китайского театра в Советский Союз познакомили зрителей с искусством Мэй Ланьфана, показали важность китайской художественной традиции для русской театральной системы. Примечательны положительные отзывы наших критиков. В. Мейерхольд, оценивая талант актёра, высказался: «Появление у нас театра Мэй Ланьфана гораздо значительнее по своим результатам, чем мы это предполагаем. Мы сейчас только удивляемся или восторгаемся. Мы, строящие новый театр... почувствуем необычайное его влияние на нас». [2, с. 95]. С. Эйзенштейн восхищался искусством великого мэтра, в своей статье «Чародей Грушевого сада» он подчёркивал важную составляющую при создании работы: «стремление преодолеть поверхностный „экзотизм“». [4, т. 5, с. 313].

Советские режиссёры и литераторы обратили своё внимание к восточной художественной традиции, и театральное искусство Китая нашло отражение в их произведениях. Русские театральные реформаторы открыли новое восприятие восточного искусства в России, как пишет С.А. Серова: «Станиславский и Мейерхольд (последний в большей степени) припали к одному и тому же источнику вдохновения – духовным и культурным традициям Востока, открывая в нём каждый для себя живительные соки» [3, с. 92]. К. Станиславский, В. Мейерхольд, А. Таиров принесли на русскую сцену элементы восточных театральных традиций, отразившиеся в проблеме синтеза и понятии стиля. На отечественной сцене они продемонстрировали синтетичность китайского театрального искусства, условность, музыкальность, символичность, сохранив при этом русскую идентичность, глубокую культуру, художественность и подлинность (спектакли Мейерхольда: «Дама с камелиями» А. Дюма, «Сумасшедший / Чудо святого Антония», «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Ревизор» Н. Гоголя; спектакли А. Таирова «Федра» Расина, «Саломея» Уайльда).

В начале XX века между Китаем и Россией, а ранее – на рубеже XIX века между Востоком и Западом возникло сильное притяжение во многих областях. Осмысление русской классической драматургии в Китае и китайской культуры, театрального искусства в России

в начале прошлого столетия, основным центром которого является конфликт «миропонимания», способствовало возникновению театральных систем, созданию синтетического театра, развитию театральной критики в двух странах и её аналитическому потенциалу.

Литература

1. *Максимов В.* Век Антонена Арто. Спб.: Изд-во «Лики России», 2005.
2. *Мейерхольд В.Э.* О гастрольях Мэй Ланьфана: Выступление в ВОКСе 14 апреля 1935 г. // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М.: Изд-во «Всероссийское театральное общество», 1978.
3. *Серова С.А.* Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия). М.: Изд-во «ИВ РАН», 1999.
4. *Эйзенштейн С.М.* Избранные сочинения. Т. 1–6. М.: Изд-во «Искусство», 1964–1971.
5. Чжунго хуацзюй юньдун уши нянь шиляо цзи 中国话剧运动五十年史料集 (История китайского театра за 50 лет). Вып. 1. / Сост.: [Фэн] Фэнцзы [封]凤子, Гэ Ихун 葛一虹. Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1958.
6. *Лу Сюнь 鲁迅.* Цюаньцзи 全集 (Полное собрание сочинений). Шанхай: Шанхай чубаньшэ, 1938.
7. *Лу Сюнь.* Лунь Лу Сюнь дуй Чжунго хуацзюйдэ гунсянь 论鲁迅对中国话剧的贡献 (О вкладе Лу Синя в разговорную драму хуацзюй). URL: <http://www.luxunhome.com> (06.11.2013).
8. *Чжоу Ибай 周贻白.* Чжунго сицзюй ши чанбянь. 中国戏剧史长编 (Большая история китайского театра). Т. 1–10. Пекин: Шанхай шудянь чубаньшэ, 1959.