

Театральне Мистецтво

Dramatic Art

УДК 82-2(510)“195/20”

«РОЗМОВНА ДРАМА» В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Янь Чао

У статті здійснено спробу охарактеризувати три етапи розвитку «розмовної драми» другої половини ХХ ст.: перші роки Китайської Народної Республіки (1949–1966), період «культурної революції» (1966–1976), постмаоїстський період (1976 – наш час). Визначено соціально-політичні й культурні умови, за яких розвивалася «розмовна драма». Висвітлено «пропоновані обставини», у яких існує сучасний драматичний театр Китайської Народної Республіки.

Ключові слова: «розмовна драма» Китайської Народної Республіки, «культурна революція», драматичний театр Китайської Народної Республіки.

В статті предпринята попытка охарактеризовать три этапа развития «разговорной драмы» второй половины ХХ в.: первые годы Китайской Народной Республики (1949–1966), период «культурной революции» (1966–1976), постмаоистский период (1976 – наше время). Определены социально-политические и культурные условия, в которых развивалась «разговорная драма». Освещены «предлагаемые обстоятельства», в которых существует современный драматический театр Китайской Народной Республики.

Ключевые слова: «разговорная драма» Китайской Народной Республики, «культурная революция», драматический театр Китайской Народной Республики.

The author attempts to characterize three stages of the spoken drama development of the second half of the 20th century: the first years of the PRC (1949–1966), the period of the Cultural Revolution (1966–1976), and the post-Mao period (1976 – our time). The article determines socio-political and cultural conditions, in which the spoken drama developed. It also throws light upon the *suggested circumstances*, in which the Chinese modern dramatic theatre exists.

Keywords: China's spoken drama, Cultural Revolution, Chinese dramatic theatre.

Звичний для європейської сцени драматичний театр було завезено до Китайської Народної Республіки (далі – КНР) лише на початку ХХ ст. У цій країні його популяризували під назвою «розмовна драма». Зародившись як мистецтво прогресивно орієнтованих на західну культуру соціальних груп, за кілька десятиліть новий для країни вид театрального мистецтва повністю інтегрувався в її соціокультурний простір. Разом із цим, незважаючи на істотні досягнення, у першій половині ХХ ст. «розмовну драму» все ще сприймали як явище чужорідне, запозичене, і ставлення до неї значною мірою залежало від політичних обставин.

У другій половині ХХ ст. вектор розвитку «розмовної драми», залежно від політичного курсу країни, неодноразово змінювався. Для розуміння сучасного становища «роз-

мовної драми» і театрального процесу КНР загалом необхідно з'ясувати умови, за яких існувала «розмовна драма», а також мистецькі й соціокультурні принципи, на які спирався драматичний театр КНР.

Мета статті. Визначити основні вектори розвитку «розмовної драми» другої половини ХХ ст., їхній вплив на сучасний драматичний театр у КНР.

Значним стимулом для утвердження «розмовної драми» стало заснування 1949 року КНР. У «Резолюції про виконання літературної та художньої політики партії», яку випустив департамент пропаганди комуністичної партії 7 листопада 1949 року, було зазначено, що серед усіх літературно-мистецьких форм розвиток драми є найважливішим. Було задекларовано й репертуарну політику: департамент пропаганди піддав критиці п'єси, що тематично не стосувалися

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

воєнних подій, а також класичний репертуар, який «відстоював» «феодальні порядки» [5].

По всій країні було створено театральні компанії, фінансовані державою. Особливу увагу приділяли ж театральній освіті: так, у Пекіні й Шанхаї створили два університетські навчальні заклади для підготовки спеціалістів «розмовної драми» – Центральну театральну академію і Шанхайську театральну академію, контрольовані центральним урядом. 1956 року відбувся перший Національний театральний фестиваль.

У постреволуційний період політичне керівництво країни намагалося продовжити традицію минулих років: найголовніша місія драми – це служити робітничо-селянсько-солдатським верствам. 1953 року Міністерством культури було мобілізовано театральні трупи для виконання вистав у сільській місцевості, на шахтах, заводах і залізничних будівельних майданчиках. У рамках цієї програми того ж року державні театральні трупи зіграли понад 41 тис. вистав для 45 млн глядачів [6].

Увагу держави до розвитку театрального мистецтва, зокрема «розмовної драми», Девід Холм пояснював тим, що «драматичний рух, без сумніву, був потужною пропагандистською зброєю в арсеналі комуністів, такою, що давала їм значну перевагу (серед своїх суперників) у спілкуванні із цивільним селянським населенням та власними військами» [13, р. 319].

І справді, соціально-політичні умови (громадянська та японо-китайська війни, радикальна аграрна революція, інтенсивне державне будівництво), як не дивно, сприяли розвитку нових драматичних компаній та нових форм культурної діяльності. Здебільшого це були агітаційні команди та драматичні трупи, які агітували за проведення земельної реформи. За кілька років КНР «мобілізувала» десятки тисяч аматорських драм-труп у сільському Китаї, які, спираючись на популярні серед населення жанри, пропагували реформи на місцевому рівні [12, р. 5].

Від початку 1950-х років на основі спорідненості ідеологічних настанов розпочалася активна співпраця між КНР і СРСР у сфері культури. Заступник міністра культу-

ри СРСР М. Данилов в одній зі своїх доповідей відзначив: «Культурна співпраця СРСР з іншими державами соціалістичного табору розвивалася і розвивається на базі спільної соціалістичної ідеології, нашої спільної боротьби за торжество марксистсько-ленінських ідей. Вона просякнута духом пролетарського інтернаціоналізму і спільної боротьби проти буржуазної ідеології, проти будь-якого вияву ревізійнізму» [2]. У цей період драматичне мистецтво КНР затверджувало у своїй практиці систему Станіславського як єдиноправильний метод роботи над виставою.

Радянсько-китайська співпраця проходила переважно на території СРСР. Радянські глядачі були належно ознайомлені з музичними виставами КНР, особливо пекінською оперою: відомий майстер Мей Лань-фан тричі відвідав Радянський Союз. У 1950-ті роки кілька китайських оперних театрів побувало в СРСР на гастролях. Зокрема, у серпні–вересні 1955 року Державний театр опери КНР відвідав Мінськ, Москву, Ленінград, Свердловськ і Новосибірськ; у 1955-х, 1956-х і 1958-х роках у Радянський Союз на гастролі приїжджав Китайський оперний театр; у 1956–1957-х роках гастролював Шанхайський театр пекінської музичної драми; 1958-го року – експериментальний оперний театр КНР [8, с. 32–33].

Отже, у перші роки існування КНР «розмовна драма» продовжувала експлуатувати жанр агітаційних вистав, активно використовуваний владою в період японо-китайської війни. Відбулося «звуження» європейської експансії: якщо в 1920–1930-ті роки китайська «розмовна драма» збагачувала власний театральний арсенал співпрацею з Японією, США, Західною Європою, то в 1950–1960-ті роки взірцем для наслідування було «одноголосно» обрано радянську модель – систему Станіславського і «соціалістичний реалізм».

Вивчаючи театр в епоху «культурної революції» (1966–1976), Сяомей Чень висунула припущення, що навіть тоді, коли часи війни залишилися далеко позаду, драма все ще мала величезну владу над своєю аудиторією, формуючи національні ідентичності [16, р. 74].

ЯНЬ ЧАО. «РОЗМОВНА ДРАМА» В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ...

Одним із сигналів, що сповістив про початок «культурної революції» в театрі, можна вважати статтю відповідального працівника Головного політичного управління Народно-визвольної армії КНР Яо Вень-юаня, опубліковану в листопаді 1965 року в шанхайській газеті «Веньхуей бао». Стаття містила критику драми «Розжалування Хай Жуя» відомого історика і драматурга У Ханя. Автор п'єси створив образ високопоставленого чиновника, який жив у XVI ст., в епоху династії Мін. Хай Жуй був незгодний з крайжорстокою політикою імператора і, звертаючись до нього, запитував: «Раніше ти ще робив щось хороше, а що ти робиш тепер? виправ помилки, дай народу жити в щасті. Ти зробив дуже багато помилок, а вважаєш, що в усьому правий і тому відкидаєш критику». Публікація цієї п'єси 1961 року викликала жваву дискусію серед істориків, філософів і літераторів Китаю. Яо Вень-юань висунув У Ханю чітке політичне звинувачення, назвавши його прихильником і захисником «правих опортуністів», яких 1959 року було засуджено за незгоду з політикою великого стрибка, народних комун і малої металургії. Статтю Яо Вень-юаня було передруковано органом ЦК КПК «Женьмінь жибао» та іншими центральними газетами і журналами [1, с. 5].

Більшість лідерів та ідеологів «культурної революції» були літературознавцями, театральними діячами і добре розуміли, якою «зброєю» може бути театр, що і змусило їх шукати засобів абсолютного контролю над сценічним мистецтвом.

Коли дослідники згадують мистецтво цього періоду, вони зазвичай подають вісім революційних моделей театральних творів: п'ять модернізованих опер у Пекіні, два повнометражних балети та одну симфонію. Ці твори – «Легенда про червоний ліхтар», «Шацзябан», «Спритне загарбання Тигрової гори», «Рейд підрозділу Білого тигра», «Ода Драконовій річці», «У доці», «Червоний загін», «Дівчина з білим волоссям» – сприймаються як символ «культурної революції». Вибір вищеподаних творів передусім зумовлений їхньою сюжетною лінією, побудованою на історії хоробрості та винахідливості героя, який переміг по-

тужного ворога. Водночас кожна із цих моделей мала впливових покровителів у культурному апараті КНР [11, р. 173].

Названі вісім творів виконували функцію зразкової моделі для всіх інших форм виконавського мистецтва. Епізоди з оригінальних опер були переказані в інших художніх формах: у поетичній формі «куаішу», у коротких розмовних постановках без музичного супроводу, в переказах епізодів у жанрі фентезі тощо.

Під час «культурної революції» всі іноземні літературні твори, на яких і формувалася свого часу «розмовна драма», заборонили. Так, ще до офіційного початку «культурної революції» було засуджено заступника завідувача відділом агітації і пропаганди ЦК КПК Чжоу Яна, який був звинувачений у тому, що керувався «у галузі літератури і мистецтва ідеями російських буржуазних літературних критиків Белінського, Добролюбова і Чернишевського, а в галузі театру – системою Станіславського» [1, с. 8]. Лише 1978 року КНР оголосив «політику відкритості», відтак вивчення іноземної літератури офіційно дозволили [7, с. 128].

Десятиліття «культурної революції» фактично знищило «розмовну драму». Майже всі театральні трупи в країні було закрито.

Смерть Мао Цзедуну 9 вересня 1976 року та падіння «банди чотирьох» 6 жовтня того ж року не одразу змінили ситуацію. У перші два роки, після завершення епохи Мао Цзедуну, драматурги залишалися в полоні звичної традиції – вихвалання правлячих лідерів. Однак, після прийняття конституції 1978 року, що декларувала «чотири великі свободи» (включаючи свободу вираження поглядів), одинадцятого з'їзду Комуністичної партії КНР, публічної критики деяких політичних рішень Мао Цзедуну та нормалізації зовнішніх відносин (особливо зі США), ситуація у сфері мистецтва також почала змінюватися.

Від 1978 року можна спостерігати прагнення вийти за жорсткі межі соціалістичного реалізму. У цей час починається ознайомлення китайських митців із представниками різних літературних шкіл і напрямів: сюрреалізму, неореалізму, авангардизму, постмо-

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

дернізму, з'являються переклади Ф. Кафки, А. Камю, Х. Л. Борхеса, Г. Г. Маркеса, В. Фолкнера, Д. Джойса, С. Беккета, А. Роб-Гріє, І. Кальвіно, У. Еко. У літературних колах починається обговорення «запізнілого модернізму» і його впливу на літературу КНР [3, с. 407]. Особливим досягненням стає культурний обмін. Так, у Пекінському народному художньому театрі А. Міллер 1983 року поставив «Смерть комівояжера». 1986 року відбувся перший Шекспірівський фестиваль у Китаї (було представлено понад двадцять вистав). 1989 року американський режисер Р. Шехнер поставив у Шанхаї китайську п'єсу Вільяма Сана [14, р. 134].

У 1970-х роках було оприлюднено чимало вистав, де «головне місце посідала тема любові й душевних переживань, а також постановки детективного плану» [9, с. 341]. Однак означений період тривав недовго. Уже 1981 року офіційна критика сформувала негативну оцінку такому репертуару, вважаючи, що реалістичну драму потрібно залишити в минулому і переключити увагу на виробничу тематику, пов'язану з проведенням курсу «чотирьох модернізацій».

Від середини 1980-х років китайська «розмовна драма» зіткнулася з тими ж труднощами, що й театр інших країн, загалом через вплив телебачення і кіно. Театральні художники були змушені експериментувати як із формою, так і зі змістом вистав, поєднуючи елементи театральних шкіл Заходу і традиційного китайського театру. Якщо до цього понад тридцять років у китайському розмовному театрі домінував натуралізм, то із середини 1980-х років головним творчим вектором став експериментальний театр: «У середині 1980-х років вимоги глядачів зросли, що слугувало стимулом для оновлення драматичного театру. Одна частина фахівців заявляла про необхідність «націоналізації» драматичного театру, з огляду на специфіку театру традиційного; інша вважала, що драматичний театр необхідно осучаснити, запозичуючи досвід модерністських, авангардистських театральних течій Заходу» [9, с. 341].

У 1980-ті роки до театральних простору КНР повернулися «малі» театри, що

ставили собі за мету «пошук нової глядацької аудиторії». До цього, зокрема, закликав режисер культової китайської вистави «Абсолютний сигнал» Лін Чжаохуа: «Суть театру – у взаємодії акторів і глядачів, основним театральним моментом у подальшому пошуку можна назвати відносини глядача й актора» [4].

Акцент на національній драматургії, з одного боку, та запозичення європейських авангардних ідей, – з другого, сприяли формуванню нової тенденції: «У цей період [1980-ті роки. – *Янь Чао*] не можна назвати жодного західного драматурга, чий п'єси б з постійним успіхом ішли в китайських театрах. Експериментальна драма була мейнстрімом, головним напрямком у театральному житті КНР впродовж шести років, поки поступово вона не відійшла на периферію» [3, с. 407].

Сьогодні розмовна драма КНР ґрунтується на творах, що тісно пов'язані з національною традицією: «Гроза», «Схід сонця», «Пекінці» Цао Юя, «Чайна», «Сянцзи-верблюд», «Канава Драконів вус» Лао Ше, «Подорож на Захід» У Чен'єня, «Сон в Червоному теремі» Цао Сюеціня, «Сім'я» Ба Цзіня тощо, а також на класику світової літератури [10, с. 611–612].

Особливою темою, що викликає неодмінний відгук глядацької аудиторії, стали рефлексії щодо політичного минулого країни. Так, професор китайської і порівняльної літератур у Державному університеті Огайо Сяо Мейчєнь вважає, що в багатьох випадках естетичні концепції в сучасній китайській драмі можуть мати вплив на суспільство, якщо вони так чи інакше пов'язані з політичним контекстом. У письменника, який перебуває в опозиції до панівного режиму, народжуються особисті переживання, що стосуються політичних питань; проходячи через художню трансформацію, ці враження знаходять своє відображення в його творах – як у формі, так і у змісті [15, р. 201].

У 1990-ті роки театр КНР зіткнувся з великими економічними труднощами. Протягом цього десятиліття загальне число театральних компаній скоротилося, і велика кількість театральних фахівців стала

ЯНЬ ЧАО. «РОЗМОВНА ДРАМА» В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ...

працювати на телебаченні. Значна частина митців звернулися до альтернативних театральних форм і сценічних майданчиків. Щоб задовольнити вимоги нової ринкової економіки, театральне співтовариство стало приділяти велику увагу такому жанру, як мюзикл, що було навіть включено в освітню програму Пекіна й Шанхая [14, р. 136].

Висновки. За сто років свого існування «розмовна драма» в КНР пройшла шлях від елітарного до масового мистецтва. Від самого народження «розмовна драма» перебуває в залежності від політичної ситуації, що виявляється в маніфестах театральних діячів, репертуарній політиці, напрямках розвитку театральних компаній, «зразках» та у власне факті існування або ж не існування «розмовної драми».

Напрямок представлено двома основними течіями: театром державним, що намагається синтезувати національне мистецтво з принципами психологічного театру, й експериментальним, орієнтованим виключно на європейські тенденції. Обидві течії «розмовної драми» розвивалися стрибкоподібно, на десятиліття припиняючи своє існування. Це, зрештою, і стало однією з причин того, що сьогодні «розмовна драма» КНР залишається наслідувачем або, щонайбільше, продовжувачем традицій європейського театру.

Джерела та література

1. Делюсин Л. «Культурная революция» в Китае / Л. П. Делюсин. – Москва : Знание, 1967. – 48 с.
2. Доклад заместителя министра культуры СССР об улучшении культурных связей с зарубежными странами. 1959 г. // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. – Ф. 105, оп. 1, д. 809, л. 3.
3. Кузнецова Ю. Экспериментальный театр в Китае в первой половине 1980-х гг. / Ю. А. Кузнецова // Общество и государство в Китае : XLII науч. конф. – Москва : Ин-т востоковедения РАН Москва, 2011. – Вып. 3. – С. 406–412.

4. Лін Чжаохуа, Гао Сінцзянь. І знову про художній задум «Абсолютного сигналу» / Лін Чжаохуа, Гао Сінцзянь // Художній пошук «Абсолютного сигналу». – Пекін, 1985. – С. 120. (кит.)

5. Постанова Департаменту пропаганди Центральної комуністичної партії Китаю про виконання літературної та художньої політики партії. – Пекін. – 1959. – С. 27–28. (кит.)

6. Тянь Хань. Як ми будемо працювати в першу п'ятирічку? / Тянь Хань // Драма. – 1955. – С. 6. (кит.)

7. Хромова И., Токарева Г. Чеховская драматургия в современном китайском театре: проблема рецепции / И. А. Хромова, Г. В. Токарева // Вестник Московского университета. – 2016. – № 1. – С. 125–138.

8. Чжуан Юй. Китайские театральные постановки на советских сценах в 1950-е годы / Чжуан Юй // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». – Архангельск, 2017. – № 2. – С. 30–35.

9. Шулунова Е. Китайская театральная культура: традиция и современность / Е. К. Шулунова // Исторические события в жизни Китая и современность. Материалы конференции. – Москва : ИДВ РАН, 2016. – С. 339–348.

10. Шулунова Е. Поиски новых форм выразительности в китайском драматическом театре / Е. К. Шулунова // Всероссийская научная конференция «Философии Восточно-Азиатского региона и современная цивилизация». – Москва : ИДВ РАН, 2015. – С. 610–617.

11. Clark P. Model Theatrical Works and the Remodeling of the Cultural Revolution / P. Clark // Art in Turmoil. The Chinese Cultural Revolution, 1966–76. – Hong Kong : Hong Kong University Press, 2010. – P. 167–187.

12. de Mare B. J. Mao's Cultural Army. Drama Troupes in China's Rural Revolution / B. J. de Mare. – Cambridge : Cambridge University Press, 2015. – 257 p.

13. Holm D. Art and Ideology in Revolutionary China / D. Holm. – New York : Oxford University Press, 1991. – 405 p.

14. Rubin D. (edt.). China. The nations and their theatres / D. Rubin // World Encyclopedia of Contemporary Theatre Asia. – Lviv ; New York : Routledge, 1998. – Vol. 5. – P. 127–156.

15. Xiao Meichen. A stage in search of a Tradition: the Dynamics of Form and Content in Post-Maoist theatre / Xiao Meichen // Asian Theatre Journal. – Honolulu, 2001. – Vol. 18. – № 2. – P. 200–221.

16. Xiaomei Chen. Acting the Right Part: Political Theater and Popular Drama in Contemporary China / Xiaomei Chen. – Honolulu : University of Hawaii Press, 2002. – 466 p.

SUMMARY

The article attempts to characterize three stages of the spoken drama development in the mid- to late 20th century: early days of the PRC (1949–1966), the Cultural Revolution period (1966–1976), and the post-Maoist period (1976 – present day).

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

In the mid- to late 20th century, the developmental direction of the spoken drama changed repeatedly depending on the policy of the country. The foundation of the People's Republic of China in 1949 became a significant stimulus for strengthening the spoken drama. State-funded theatre companies have been established throughout the country. A special attention was paid to theatrical education: in Beijing and Shanghai, for example, two national government-controlled university educational institutions for training the spoken drama specialists have been set up, namely: the Central Theatre Arts Academy and the Shanghai Theatre Academy.

Since the early 1950s, active cooperation, based on the affinity of ideological guidelines, between China and the USSR in the field of culture has begun. During this period, the dramatic art of China affirmed Stanislavskyi's system as the only true method of working on performances.

In the early days of the PRC, the spoken drama continued to take advantage of the genre of agitational performances actively used by the authorities during the Sino-Japanese War. The European expansion was reduced: whereas in the 1920s–1930s, the Chinese spoken drama enriched its own theatrical arsenal by means of cooperation with Japan, the USA, Western Europe, in the 1950s–1960s, the Soviet pattern, that is, Stanislavskyi's system and *Socialist Realism*, was *unanimously* chosen as a role model.

The *Cultural Revolution* substantially changed the direction of the Chinese theatre. Its leaders and ideologists were literary critics, theatrical personalities being well aware of what *weapon* the theatre could be. This made them look for means of absolute control over theatrics.

When researchers recall the art of this period, they usually call eight revolutionary patterns of theatrical works: five updated operas in Beijing, two full-length ballets and a symphony. These eight works served as a perfect model for all other forms of performing arts. The decade of the Cultural Revolution virtually destroyed the spoken drama. Almost all theatre companies in the country were closed.

In the first two years after the Mao era had ended, playwrights were still enslaved by the usual tradition of eulogizing the ruling leaders. However, upon the adoption of the 1978 constitution declaring *Four Freedoms* (including freedom of speech), the eleventh Congress of the Communist Party of China, public criticism of some Mao's political decisions and the normalization of foreign relations (especially with the USA), the situation in the arts sector began changing as well.

Meanwhile, Chinese artists started making the acquaintance with representatives of various literary schools and trends, including Surrealism, Neorealism, Avant-gardism, Postmodernism, etc. Previously, Naturalism had dominated in the Chinese spoken theatre for over thirty years; instead, since the mid-1980s, the fringe theatre has become the main creative direction.

In the 1980s, small theatres aiming at *finding a new audience* returned to China's theatrical space.

Nowadays, the spoken drama of China is based on works closely related to the national tradition. Reflections on the political past of the country have become a special theme eliciting response of the audience.

In the course of a centenary of its existence, the spoken drama in China made its way from elitist to mass art. Since the spoken drama was born, it has been dependent on a political situation reflecting in manifestos of theatrical personalities, repertoire policies, trends in the development of theatre companies, *samples* and the very fact of existence or non-existence of the spoken drama. The direction is represented by two main trends, namely, the state theatre, which tries to synthesize the national art with principles of the psychological theatre, and the fringe theatre, targeted solely at European tendencies.

Keywords: China's spoken drama, Cultural Revolution, Chinese dramatic theatre.