А.И. Сенжапова

ЭКСПЕРИМЕНТЫ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЕ

Аннотация: В статье рассматривается эволюция китайского экспериментального театра в период после «культурной революции». На примере пьес «Автобусная остановка» Гао Синцзяня (1981 г.) и «Я люблю цветы персика» Цзоу Цзинчжи (2003 г.) анализируется трансформация драматургических методов в контексте синтеза западного абсурдизма и элементов китайского традиционного театра. Цель работы состоит в выявлении динамики взаимодействия принципов западного театра абсурда и китайских традиционных театральных практик на материале пьес, представляющих разные этапы развития китайского экспериментального театра. Для достижения поставленной цели осуществляется выявление черт западного абсурдизма и китайского традиционного театра в двух представленных пьесах, а также сравнение их художественных особенностей, что подразумевает использование сравнительно-типологического метода в ходе исследования. В «Автобусной остановке» доминируют черты западного театра абсурда, в то время как в пьесе «Я люблю цветы персика» отчетливо прослеживается влияние традиционного китайского театра, что демонстрирует поиск культурного баланса и попытку творческой адаптации «чужеродного» театра абсурда посредством обращения к традиционной эстетике на более позднем этапе развития китайского экспериментального театра. Это открывает новые перспективы для изучения абсурдизма в незападных контекстах.

Ключевые слова: китайский экспериментальный театр, театр абсурда, традиционный китайский театр *сицюй*, Гао Синцзянь, Цзоу Цзинчжи

Автор: СЕНЖАПОВА Алсу Иршатовна, аспирант, Институт стран Азии и Африки МГУ (ул. Моховая, д. 11, стр. 1, Москва, 125009). ORCID: 0009-0006-2105-3605. E-mail: senzhapovaal@mail.ru

Alsu I. Senzhapova

Experiments in Modern Chinese Drama

Abstract: The article examines the evolution of Chinese experimental theatre in the period after the Cultural Revolution. Using the plays *Bus Stop* by Gao Xingjian (1981) and *I Love Peach Blossoms* by Zou Jingzhi (2003) as examples, the transformation of dramaturgical methods is analyzed in the context of the synthesis of Western absurdism and elements of traditional Chinese theatre. The aim of the work is to identify the dynamics of interaction between the principles of Western theatre of the absurd and Chinese traditional theatre practices using plays representing different stages of development of Chinese experimental theatre. To achieve this goal, the features of Western absurdism and Chinese traditional theatre are identified in the two plays, as well as their artistic features are compared, which implies the use of the comparative typological method in the study. In *Bus Stop*, the characteristics of Western absurd theatre dominate, while *I Love Peach Blossoms* clearly shows the influence of traditional Chinese theatre, demonstrating the search for cultural balance and the attempt to creatively adapt the “alien” absurd theatre by turning to traditional aesthetics in the later stage of Chinese experimental theatre development. This opens up new perspectives for the study of absurdism in non-Western contexts.

Keywords: Chinese experimental theatre, the theatre of the absurd, traditional Chinese theatre *xiqu*, Gao Xingjian, Zou Jingzhi

Author: Alsu SENZHAPOVA, Postgraduate Student, Institute of Asian and African Studies (11/1, Mokhovaya St., Moscow, 125009). ORCID: 0009-0006-2105-3605. E-mail: senzhapovaal@mail.ru

После окончания «культурной революции» и политической борьбы за власть в конце 70-х гг. XX в. КНР вступила в период реформ и открытости, который ознаменовался оживлением общественной жизни, в том числе и в сфере искусства. Большинство театральных деятелей, репрессированных в годы «культурной революции», были реабилитированы, начался новый этап развития литературы, в том числе – драматургии.

Драматурги начали критически переосмысливать то, что происходило в период «культурной революции». Среди самых известных работ – «Там, где царил безмолвие» (Цзун Фусянь), «Есть такой дворик» (Ли Лунъюнь), «Время, когда краснеют кленовые листья» (Цзин Цжэньцзя, Ван Цзицюй), «Если бы я был им на самом деле» (Ша Есинь), «WM» (Ван Пэйгун). Кто-то, напротив, перенаправлял взгляд с прошлого на настоящее и будущее, восхваляя проведение курса «четырех модерни-

заций»: «Записки политрука Суна» (Мо Янь), «Будущее зовет» (Ли Хуа), «Кто сильнее» (Лян Бинкунь). В содержательном плане эти пьесы можно назвать новаторскими, но драматургические художественные приемы оставались привычными и устоявшимися [Шулунова URL].

В русле открытости, после знакомства с западными течениями и направлениями искусства появился экспериментальный (авангардный) театр. Расцвет авангардной драматургии пришелся на 1984-1987 гг. [Liang Fei 2006: 96–99]. Некоторые спектакли экспериментальной драмы называли «поисковыми» [Ferrari 2012 URL], поскольку они нередко были направлены на поиски смысла жизни. К «поисковым» можно отнести такие пьесы, как «Другой берег», «Снежный человек», «Автобусная остановка» авторства Гао Синцзяня, одного из пионеров китайского экспериментального театра.

Возникновение авангардного театра стало результатом поиска новых форм и ответов на веление времени. Театральная публика жаждала свежих ощущений, на что театр ответил экспериментами в плане формы и содержания, доказательством чего являются постановки «Китайские сновидения» (Сунь Хэйчжу), «Красная, белая, черная комната» (Ма Чжунцзюнь), «Ищу настоящего мужчину» (Ша Есинь).

Исследователи не пришли к единому мнению относительно терминов для обозначения китайского театра конца XX в. Одна группа ученых предпочитает не разграничивать понятия «экспериментальный» и «авангардный», в то время как другая группа отмечает принципиальную разницу между ними. Китайские театральные деятели с большим энтузиазмом используют именно термин «экспериментальный». Тем самым они стремятся, с одной стороны, подчеркнуть новизну, которую привнес период открытости в китайский театр, а с другой стороны – обратить внимание на «китаизирование» западных течений, в частности – за счет включения в современные пьесы элементов китайского традиционного театра сицью [杨宗镜1993: 12–17]. *Сицью* некоторые театральные деятели отождествляют со свободным стилем в живописи *се-и*, для которого характерна недосказанность, а современную драму *хуацзюй* – со стилем *зунби*, отличающимся точностью и детальной проработкой [Entell 2002: 113].

В основе экспериментальной драмы лежали идеи «западного модернизма», с которым китайские авторы познакомились в этот период [高行健 2001: 108–120]. Неслучайно «поисковым спектаклям» были присущи черты западного экзистенциализма и абсурдизма. Они обращались к

таким темам, как одиночество и абсурдность существования. Их пьесы отличались нестандартным построением (в некоторых из них, к примеру, отсутствовало деление на акты), использованием метафор и аллюзий, разрушением «четвертой стены», а также стремлением к выразительности сценического языка. Как было упомянуто выше, авангардная драматургия в Китае обращается к приемам китайского традиционного театра, в частности – к персонажам-маскам, синтезу различных видов искусств, акценту на пластике актеров [Encyclopedia 2004: 35]. Однако степень синтеза принципов западного и традиционного китайского театра определено диктуется индивидуальным подходом конкретного автора.

Пьесу «Автобусная остановка» (1981 г.) Гао Синцзяня, одного из основоположников экспериментального театра в Китае, можно смело назвать каноническим произведением театра абсурда. В ней нашли отражение все основные законы абсурдистской драматургии, заимствованные у Запада.

Действие драмы происходит на автобусной остановке, где собрались люди разного возраста и социального статуса, все они спешат в город по своим делам. Однако автобус так и не приезжает на протяжении всего спектакля. Дни, месяцы и даже годы проходят в ожидании. Герои стареют вместе с неумолимым течением времени, но никто не осознает, что их ожидание уже давно превратилось в бессмысленное топтание на месте.

В этой пьесе определенно присутствует символизм, являющийся неотъемлемой чертой театра абсурда. К примеру, уже в начальной ремарке сам автор указывает на символическое значение турникета:

Рядом со столбом стоит металлический турникет, за которым выстраивается очередь ждущих автобуса пассажиров. Турникет сделан в виде креста, все четыре его конца разной длины, что имеет определенный символический оттенок: возможно, символизирует перекресток, а возможно, точку пересечения жизненных дорог или остановку на жизненном пути каждого из персонажей» [Гао Синцзянь 2023: 205–206].

Однако, помимо этого, есть и другие более важные символы, например, автобус. Он символизирует способ достижения прекрасного будущего. То, что автобус так и не останавливается, конечно, тоже символично.

Важной характеристикой театра абсурда является отсутствие активных действий. В сюжете пьесы «Автобусная остановка» действительно

отсутствует какая-либо динамика. Сюжет строится на основе диалогов и монологов персонажей в процессе ожидания автобуса. Что касается самих диалогов и монологов, то они лишены глубокого смысла. Можно сказать, что это пространные разговоры «ни о чём». Тематика диалогов и монологов постоянно меняется, однако все они поверхностны по своей сути и никак не влияют на развитие сюжета. Темы разговоров, как правило, не связаны друг с другом, что выглядит крайне дисгармонично. Апогеем бессмысленного диалога является диалог Старика и Директора Ма, суть которого состоит лишь в игре слов:

ДИРЕКТОР МА. Это Вы о чем?

СТАРИК. Ни о чем.

ДИРЕКТОР МА. «Ни о чем» – это о чем?

СТАРИК. Ни о чем.

ДИРЕКТОР МА. «Ни о чем» – это о чем?

СТАРИК. «Ни о чем» – это и есть ни о чем.

ДИРЕКТОР МА. Это Ваше «ни о чем – это и есть ни о чем» на самом деле имеет смысл!

СТАРИК. Так скажите, какой.

ДИРЕКТОР МА. Скрытый смысл этого Вашего «ни о чем – это и есть ни о чем» совершенно ясен! Вы хотите сказать, что я как директор, первый все с черного хода спускаю, так?

СТАРИК. Это Вы сами сказали [Гао Синцзянь 2023: 214].

Важной особенностью сценической речи в пьесе является полифоничность, недаром Гао Синцзянь называет свое произведение многоголосой комедией. Часто герои говорят одновременно, что также сбивает зрителя и читателя с толку:

Мамаша и Девушка одновременно думают вслух в направлении зрителей.

МАМАША. Мой Бэйбэй ждет, когда я вернусь, сделаю ему пампушки. С сахаром он не ест, с пюре из фасоли не ест, со сборной начинкой тоже не ест. Только и ест с капустной начинкой.

ДЕВУШКА. Договорились встретиться в четверть восьмого у дверей парка, на другой стороне улицы, у третьего фонаря. Я должна была держать в руках пурпурную сумочку, а он стоять, опираясь на велосипед марки «Летающий голубь» [Гао Синцзянь 2023: 214].

Гао Синцзянь практически не дает персонажам имена. В пьесе имя дано только молодому парню Лэну и Начальнику Ма. Лэн 楞 в переводе означает «грубый», «глупый», это позволяет нам говорить о том, что автор прибегает к использованию говорящих фамилий. Ма – одна из самых распространенных китайских фамилий, то есть в данном случае, скорее, подчеркивается типичность персонажа. Остальные персонажи ни именем, ни фамилией не обладают. Более того, среди образов есть герой, который за всё время не произносит ни одной реплики, – Молчаливый человек. Эти приемы создают эффект отчужденности и отстраненности.

Пожалуй, одним из самых абсурдных поворотов сюжета является известие о том, что персонажи ждут автобус в течение года. Этот факт обескураживает как героев произведения, так и читателей и зрителей. Таким образом, хронотоп произведения также алогичен.

Мотив бессмысленного ожидания, к которому обращается Гао Синцзянь, отсылая к беккетовскому шедевр «В ожидании Годо», также демонстрирует большое влияние западной драматургии на творчество автора. Тем не менее по степени популярности среди китайской публики с «Автобусной остановкой» не сравнится ни одна западная пьеса [Кузнецова 2011: 407]. Добиться любви читателя и зрителя автору удастся как за счет прорисовки китайских реалий, так и благодаря лучу надежды, которым он освещает финал произведения.

В более поздней пьесе «Я люблю цветы персика» (2003 г.) представлена история персонажа по имени Фэн Янь, у которого роман с женой друга Чжан Ина. Однажды ночью Чжан Ин, будучи пьяным, приходит домой раньше, чем ожидалось, Фэн Янь, не имея возможности сбежать, прячется в сундуке. Но в спешке Фэн оставляет свою шапку на кровати, на которой по иронии судьбы засыпает пьяный Чжан Ин. Фэн подает знак жене Чжан Ина, чтобы она отдала ему компрометирующую шапку, но она неправильно понимает его и вместо шапки подает любовнику меч мужа, думая, что Фэн Янь хочет убить соперника во имя любви. Но на самом деле единственное желание Фэн Яня – поскорее покинуть чужой дом. Когда его возлюбленная отдает ему меч, он выражает крайнее возмущение и убивает ее.

Именно эта сцена начинает серию драматических поворотов. Актеры, играющие Фэн Яня, Чжан Ина и его жену показывают ряд альтернативных сюжетных линий, основанных на теме супружеской измены. В заключительной части пьесы четвертая стена рушится и оказывается, что актеры, играющие любовников, являются супругами, между которы-

ми наметился разлад. Фэн Янь хочет получить развод от жены и уйти к любовнице, но она сообщает ему о том, что беременна. Этим ошеломляющим известием завершается сюжет пьесы.

В абсурдистской драме Цзоу Цзинчжи «Я люблю цветы персика» (2003 г.) более отчетливо прослеживается влияние сицуй (китайской классической драмы). Уже само заглавие является отсылкой к традиционной китайской драме, для которой характерны названия в виде законченных высказываний, а также символика, заключенная в образах природы.

При знакомстве со списком действующих лиц обращает на себя внимание факт отсутствия какой-либо авторской характеристики героев, что сближает их с амплуа в традиционном китайском театре. Вступительная ремарка дает понять, что события происходят не в наши дни. Кровать с пологом, сундук для риса, бамбуковое решетчатое кресло – все эти детали уносят читателей и зрителей во времена эпохи Тан, и дальше у читателя есть возможность еще раз убедиться в этом, прочитав стихотворные вставки, которые опять же характерной чертой композиции традиционного китайского театра:

Избавь от расспросов,
Не спрашивай.
Вопросы лишь множат досаду.
Осенние воды наполнили пруд.
Милуются утки мандаринки.
Всю ночь проливной лил дождь,
А перед рассветом похолодало.
А я все думаю о дорогом супруге,
Как расстались – так в сердце родилась досада...
[Цзоу Цзинчжи 2022:316-317].

Все герои погружены в болото бессмысленных споров, попыток что-то доказать, утвердить свою правду относительно того, как нужно правильно сыграть пьесу или в целом – как следует жить и любить. В череде пустых фраз, они обращаются и к невербальному способу выражения, например, танцуют. Вероятно, это можно считать апогеем абсурдности слов, диалогов, которые происходят между людьми; предел невозможности договориться и услышать друг друга.

Хотя действие пьесы изначально происходит в древние времена, оно всё же в итоге очень гармонично встраивается в наши дни. Пик дра-

матичности достигается именно в современную эпоху. Режиссер Жэнь Мин, ставивший пьесу на сцене в 2003 г. отмечал, что история, произошедшая в эпоху Тан, имеет большое значение для зрителей, живущих в XXI в. [Drama of Love...2003 URL]. Это и подвигло режиссера выбрать для постановки именно это произведение Цзоу Цзинчжи. Людей во все времена волновала тема чувств, особенно любви, будь то любовь между мужем и женой или любовниками. Но как становится ясно, пьеса всё же сконцентрирована не на любви как таковой, а на трудностях, с которыми могут столкнуться влюбленные люди, а именно – на неумении и нежелании слышать и слушать друг друга. Такие проблемы в результате могут привести к трагедии – к неудавшейся жизни или даже гибели. Хотя автор оставляет открытым вопрос, что из этого страшнее.

Пьеса «Я люблю цветы персика» очаровывает наличием выбора, тем, что читатель и зритель имеют возможность вместе с актерами решать, как пьеса завершится. Более того, перед сторонними наблюдателями будто приоткрывается завеса тайны, и он видит то, чего, вроде бы, не должен был видеть, – личный конфликт актеров. Драматург очень откровенен с теми, для кого он пишет, и это, безусловно, подкупает. Несмотря на витиеватость сюжета, мы понимаем, что на сцене изображена жизнь такая, какая она есть, – с множеством выборов на пути и немалым количеством вариантов разрешения сложившейся ситуации.

Если в «Автобусной остановке» демонстрируется неумение слышать друг друга внутри общества, то в пьесе «Я люблю цветы персика» показан разлад между супругами, любовниками, неумение слушать и слышать в самой маленькой единице общества – в отношениях двух людей, которых однажды свела судьба. В пьесе древность и современность благодаря репликам и ремаркам тесно переплетаются, как и человеческие отношения. Точно как в жизни, в произведении Цзоу Цзинчжи всё спутано и взаимосвязано. Автор, обращаясь к танскому времени, демонстрирует, что в человеческих межличностных отношениях ничего не изменилось. Время не властно над проблемами такого рода, они всегда будут волновать публику.

Можно сказать, что творчество Гао Синцзяня, возвращенное на основе западных течений, – это хрестоматийный пример абсурдистской драматургии. Пьесу «Автобусная остановка» можно принять за произведение западного драматурга. Цзоу Цзинчжи же делает акцент на национальных особенностях китайской драмы. Если обратить внимание на время создания пьес, то «Автобусная остановка» занимает место у истоков экспе-

риментальной драматургии в Китае, тогда как «Я люблю цвета персика» представляет собой более зрелый этап ее развития. Таким образом, можно предположить, что в начале пути китайские драматурги в большей степени опирались на западную традицию. Вслед за ростом популярности китайская абсурдистская драма становилась более экспериментальной, вбирая в себя всё больше черт китайского традиционного театра.

Библиографический список

Гао Синцзянь. Автобусная остановка (пер. А.В. Лукина) // Российское китаеведение. – М.: ИКСА РАН, 2023. № 1(2). С. 204–240.

Кузнецова Ю.А. Экспериментальный театр в Китае в первой половине 1980-х гг. // Общество и государство в Китае: XLI научная конференция. – М.: Вост. лит., 2011. С. 406–412.

Цзоу Цзинчжи. Я люблю цветы персика (пер. М.Я. Пономарёвой) // Красавицы: антология современной китайской драмы / сост., отв. ред. Д.И. Маяцкий. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2022. С. 310–357.

Шулунова Е.К. История современного китайского театра. URL: https://lk.iccaras.ru/assets/components/dsgfileupload/files/Shulunova_History_modern_chinese_theater_Lecture_07.pdf (дата обращения: 7.02.2025).

China Daily. Drama of Love, Betrayal and Murder // China Daily. March 25, 2003. URL: <http://www.china.org.cn/english/culture/59578.html> (дата обращения: 01.05.2024).

Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture / Ed. Edward L. Davis. – London: Routledge, 2004. P. 30–37.

Entell B. Post-Tian'anmen: a new era in Chinese theatre. Experimentation during the 1990s at Beijing's China National experimental theatre. – Hawaii: The University of Hawaii, 2002.

Ferrari R. Notes on the (Pop) Avant-Garde in China // Berfrois. URL: <http://www.berfrois.com/2013/09/notes-on-pop-avant-garde-china-rossella-ferrari/> (дата обращения: 11.02.2025).

Liang Fei. Meng Jinghui, Pioneer of Experimental Theatre in China // Canadian Social Science. – Quebec: CAOOC, 2006. Vol. 2. № 3. P. 96–99.

高行健: 沒有主義 [Гао Синцзянь. Без «измов»]. – 臺北: 聯經, 2001年.

杨宗镜: 剧院的实验 [Ян Цзунцзин. Эксперименты в театре]. – 北京: CNET, 1993年.

References

Drama of Love, Betrayal and Murder (March 25, 2003). *China Daily*. URL: <http://www.china.org.cn/english/culture/59578.html> (accessed: 01.05.2024).

Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture / Ed. Edward L. Davis (2004). London: Routledge. 2004: 30–37.

Entell B. (2002). Post-Tian'anmen: A New Era in Chinese Theatre. Experimentation During the 1990s at Beijing's China National Experimental Theatre. Hawaii: The University of Hawaii.

Ferrari R. (2012). Notes on the (Pop) Avant-Garde in China. URL: <http://www.berfrois.com/2013/09/notes-on-pop-avant-garde-china-rossella-ferrari/> (accessed: 11.02.2025).

Gao Xingjian (2023). Avtobusnaya ostanovka (per. A. V. Lukina) [Bus Stop], *Rossiyskoe kitaevedenie [Russian Sinology]*. No 1(2): 204–240. (In Russian)

Kuznetsova Yu.A. (2011). Eksperimental'nyy teatr v Kitae v pervoy polovine 1980-kh gg. [Experimental Theater in China in the First Half of the 1980s], *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: XLI nauchnaya konferentsiya [Society and State in China: XLI Scientific Conference]*. 2011: 406–412. (In Russian)

Liang Fei (2006). Meng Jinghui, *Pioneer of Experimental Theatre in China*. Vol. 2, No 3: 96–99.

Shulunova E.K. (2018). Istoriya sovremennogo kitayskogo teatra [History of Modern Chinese Theater]. URL: https://lk.iccaras.ru/assets/components/dsgfileupload/files/Shulunova_History_modern_chinese_theater_Lecture_07.pdf (accessed: 7.02.2025). (In Russian)

Zou Jingzhi (2022). Ya lyublyu tsvety persika (per. M.Ya. Ponomarevoy) [I Love Peach Blossoms], *Krasavitsy: antologiya sovremennoy kitayskoy dramy [Beauties: Anthology of Modern Chinese Drama]*: 326–327. (In Russian)

高行健 (2001). 沒有主義 [Gao Xingjian. Without Isms]. (In Chinese)

杨宗镜 (1993). 剧院的实验 [Yang Zongjing. Experiments in Theater]. (In Chinese)