

СХІДНИЙ РОМАНТИЗМ ТА ЗАХІДНИЙ РЕАЛІЗМ У КИТАЙСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

Двадцяте століття обернулося для китайської драматургії великою кількістю змін, руйнацією усталених законів та принципів. Цьому сприяли соціально-політична ситуація в країні: падіння Імперії стало причиною для сильного впливу європейських держав, що не могло не позначитися на мистецтві; японсько-китайська війна 1937–1945 років та боротьба за владу між Комуністичною партією та Гомінданом руйнували країну. Саме в таких умовах і зароджувався новий вид китайського мистецтва – розмовна драма.

Спочатку китайські драматурги намагалися повністю перейняти західну реалістичну драму. У 1917–1918 роки Чень Ду Сю 陈独秀, Ху Ко Чжи 胡适之, Цянь Сюань Тун 钱玄同, Лю Бань Нун 刘半农, Фу Си Нянь 傅斯年 та інші молоді літератори боролися за розвиток нової літератури (в тому числі і драматургії). Так, їхній запеклий наступ проти старої драматургії (акцент робився на пекінській опері) відображено в статтях революційного журналу “Нова молодь”. Вони хотіли повністю відкинути всі принципи китайського традиційного театру і перейняти методи західних драматургів в нових постановках.

Але на захист класичного китайського театру встали такі відомі літературознавці, як Чжан Хоу Цзай 张厚载, Сун Чунь Фан 宋春舫, Ці Жу Шань 齐如山, Ма Ер 马二 та ін. Так, Чжан Хоу Цзай 张厚载 протягом всього свого життя рішуче відстоював засади класичного китайського театру, у своїй роботі “Мій погляд на китайську музичну драму” він написав: “Однією з переваг китайської музичної драми є те, що всі речі показуються абстрактно. Якщо говорити про абстрактний та конкретний методи постановки вистави, то китайська музична драма завжди використовувала лише абстрактний. В китайській ієрогліфіці є шість категорій ієрогліфів¹, одна з яких – “це тип зображення з активним образно-

¹ Шість категорій ієрогліфів (六书 лю шу) – піктограми, символи, ідеограми, фонограми, запозичення, варіанти.

символічним підтекстом”². Китайська класична драма використовувала саме такий спосіб для зображення подій та речей на сцені. Наприклад, якщо актор бере в руки батога, широко розставляє ноги, то це буде символізувати, що він сідає на коня. Саме в цьому іноземці і вбачають недолік китайської музичної драми, проте варто зазначити, що це є також її перевагою. Використовувати цей метод дуже зручно. На сьогоднішній день в Шанхайському драматичному театрі часто-густо використовують справжні списи, пістолети, возики, малюють гори, виводять на сцену коней і т. ін. Та треба зрозуміти, що в світі є багато речей, які можна винести на сцени, проте постає питання: навіщо це робити, якщо можна чудово обійтися й без бутафорії?” [5, 69–70].

Китайська традиційна драматургія до ХХ століття не знала таких термінів, як “романтизм”, “реалізм” або “наатуралізм”. Познайомившись з п’єсами китайських драматургів, європейці визначили традиційну китайську драму, власне, як романтичну. В першу чергу, для класичної китайської драми притаманні були героїчні (або героїчно-історичні) і романтичні міфи та сюжети, форма яких вирізнялася традиційністю і вишуканістю. Але не можна проводити чітку паралель між західною романтичною драмою та китайською класичною. Що ж змусило західних літературознавців зробити такий висновок? Китайська традиційна драма виводить на сцену не індивідуальності, а твердо усталені типи, яким присвоюється відповідний костюм, грим або маска, рухи тіла, манера говоріння та співу. В європейській романтичній драмі акцент робився на соціальних конфліктах та створенні соціально-типових образів. Так, головний герой у романтичній європейській драмі – це самотній, чутливий, гірко розчарований персонаж. Китайська класична драма переповнена умовностями, варто актору зробити один єдиний рух, як уява глядача намалює решту – це так званий ефект “спільного творіння з аудиторією”. Китайська драма в своїй основі музична, проте містить діалоги, монологи, акробатику та танці. Сюжет п’єси передається в діалогах, а переживання героїв – в аріях. Романтична європейська драма, в свою чергу, вирізняється емоційною експре-

² Мається на увазі ідеограма – нефонетичний писемний знак, що передає, на відміну від букви, не звук певної мови, а ціле слово. Ідеограмами також вважають образотворчі композиції, в яких ціле або окремі елементи несуть виражений у знаках поняттєвий зміст.

сією головних героїв, домінантою в сценічному мистецтві вважається людина та її духовний світ [1].

Отже, європейські драматурги визначили такі основні характеристики, які єднають китайську традиційну драму та європейську класичну драму першої половини ХІХ століття:

- 1). тематика тяжіє до фольклору, історії, міфології;
- 2). акцент робиться на створенні типового героя;
- 3). увага приділяється переживанням та внутрішньому світу героя.

Незважаючи на значні відмінності, саме ці основні спільні риси визначили китайську традиційну драму як романтичну.

Однак, китайські драматурги, познайомившись з європейськими літературознавчими студіями, починають досліджувати китайське традиційне театральне мистецтво.

Ідейну складову п'єси, так само як і пісенно-танцювальну, почали глибоко досліджувати у Китаї лише в ХХ столітті. Чжан Хоу Цзай 张厚载 сформував основний погляд стосовно цього питання ще на початку ХХ століття у своїй праці “Розуміння викривленого образу”. Пізніше цей погляд був детальніше обґрунтований та повністю сформований в 20-ті роки ХХ століття Юй Шан Юанем 余上沅.

Юй Шан Юань 余上沅 порівняв китайське драматичне мистецтво з вільним стилем китайського живопису. У 1929 році він закінчив книгу “Оцінка музичної китайської драми”, де дав пояснення ідейній складовій китайської драми: “Мистецтво нової доби як європейське, так і китайське кардинально змінилося – воно тепер поєднує в собі риси як західного, так і східного. Якщо говорити загалом про західне мистецтво, то воно вважається реалістичним, а китайське – романтичним”. Дослідник вважав, що китайська класична драма – це “справжнє, чисте мистецтво, без будь-яких впливів з боку інших мистецтв”:

“Якщо Ви взялися досліджувати один з видів мистецтв, то не можна ігнорувати інші; особливо тоді, коли Ви досліджуєте драматичне мистецтво. В Китаї найбільш розвиненими видами мистецтв, які вважаються власне китайськими, є каліграфія та китайський живопис. В інших видах мистецтв, таких як поезія, драма, застосовуються такі ж засоби, як і в каліграфії, що, в свою чергу, веде до чистого, справжнього мистецтва, не змішаного з будь-яким

іншим. <...> На сцені китайського театру не лише сідлання коня, наприклад, але й всі інші дії сповнені мистецьким перетворенням, яке забарвлює повсякденне життя та реальність. Варте уваги й те, що це не можна назвати просто рухами, це танок, що і робить китайську драму чистим мистецтвом” [5, 70–71].

Юй Шан Юань 余上沅 намагався знайти та обґрунтувати основу ідейної складової китайської драми. Так, до 30-х років ХХ ст. поняття про ідейну складову китайської національної драми стало зрозумілим майже для всіх китайців. Це, в першу чергу, було зроблено завдяки корифею пекінської опери Чен Ян Цю 程砚秋³. В січні 1932 року Чен Ян Цю 程砚秋 разом із заступником директора Нанкінського науково-дослідного інституту китайської драми відвідали Радянській Союз, Німеччину, Францію та інші європейські країни з метою глибше дослідити питання драматичного мистецтва. За рік пошуків та досліджень побачила світ книга під назвою “Письмовий звіт про поїздку до Європи з метою дослідження драми та її музичного супроводу”. В цій роботі він висвітлює думку одного французького драматурга про те, що китайська традиційна драма: “напрочуд цінне, сповнене ідеалістичних ідей, мистецтво гри на сцені” [6, 208]. Так, завдяки європейським драматургам китайське традиційне театральне мистецтво, яке представляли Мей Лань Фань, Чен Ян Цю та інші, стали вважати романтичним.

П’єси Мей Лань Фаня 梅兰芳 та його послідовників відносяться власне до романтичної драматургії [4]. 12 серпня 1981 року на двадцятій пам’ятній річниці, присвяченій Мей Лань Фаню 梅兰芳, Хуан Цзо Лінь 黄佐临 в газеті “Жень Мін Жі Бао” опублікував статтю “Порівняння театральних систем Станіславського, Брехта та Мей Лань Фаня”, де ще раз чітко вказав на те, що китайська національна драма – це, в першу чергу, романтична драма:

³ Чен Ян Цю 程砚秋 (01.01.1904 – 09.03.1958), народився в Пекіні. В ХХ столітті було чотири найвідоміших виконавця ролі дан в пекінській опері: Мей Лань Фань, Шан Сяо Юн, Сюнь Хуей Шен та Чен Ян Цю. Чен Ян Цю також був автором декількох традиційних пекінських опер, які написав у 20–30-ті роки ХХ століття. Під час Другої китайсько-японської війни він, на знак протесту, не виступав на сцені, а працював фермером у Пекіні. Після війни його було призначено замісником директора Академії китайської традиційної опери. 9 березня 1958 року помер від серцевого нападу в Пекіні.

“Загалом, за 2500 років в традиційному театральному мистецтві Китаю було винайдено безліч форм зображення дійсності, однак узагальнюючи, можна виділити два основні погляди: п’єси, в яких створюється ілюзія людського життя, та п’єси, в яких ця ілюзія ламається, інакше кажучи, це романтична драма та реалістична. Окрім того, існує ще так званий змішаний тип, де поєднується реалізм з романтизмом. П’єси чистого реалізму з’явилися порівняно недавно – 94 роки тому⁴, однак зародження натуралістичної драми, завдяки реалістичній (натуралізм – один з різновидів реалізму), можна сказати, завершило історичну місію останньої. Варто зазначити, що китайські драматурги розмовних п’єс також потрапили під вплив цієї течії” [4].

Також треба сказати, що в своїй статті Хуан Цзуо Лінь 黄佐临, головним чином, говорить про розмовну драму та звертається до її авторів, він сподівається, що ті звернуться до національної китайської драми та багато почерпнуть від неї, зруйнують обмеження реалізму, які сковують сучасну китайську розмовну драматургію. В той же час, позитивне ставлення до національного театального мистецтва та його піднесення було охоче прийнято китайськими драматургами. Після опублікування статті Хуан Цзо Лінь 黄佐临 “Порівняння театральних систем Станіславського, Брехта та Мей Лань Фаня”, якщо йшла мова про особливості китайського традиційного театру, то завжди можна було почути словосполучення “романтична драма”.

Проте логічна, систематизована теорія китайської національної драми та обґрунтування її ідеалістичності з’явилися лише у 60-х роках ХХ століття. У 1962 році відомий режисер Хуан Цзо

⁴ 30 березня 1887 року Андре Антуан – відомий французький режисер театру та кіно, засновник “театального натуралізму”, та його “Вільний театр” дали першу виставу в маленькому залі, який було розраховано лише на 400 місць. В репертуарі було тільки чотири одноактні п’єси, написані драматургами-натуралістами. Андре Антуан хотів, щоб персонажі були у всій своїй життєвій достовірності, а сцена була б максимально реалістичною, якою її можна зробити без мальованих декорацій, проте з міцними трьохвимірними меблями. В той же самий час вперше був вжитий театральний термін “четверта стіна”, який означає, що на краю сцени існує невидима стіна, яка умовно відділяє зал глядачів від сцени, публіку – від акторів. “Четверта стіна” сприяє досягненню повної психологічної достовірності акторських робіт.

Лінь 黃佐临 став організатором конференції “Розмовна драма, опера та дитячі вистави в Китаї”; після чого у його статті “Огляд китайської драми” *вперше* вказується на три форми зображення в китайській драмі:

- 1) романтична;
- 2) реалістична;
- 3) романтично-реалістична.

Романтичною вважалася, як ми вже вище розглянули, китайська традиційна драма. Реалістична драма – це повністю перейнята, західна драма реалістичного напрямку, основними рисами якої були:

- 1) відтворення цілісної картини життя на сцені;
- 2) історична достовірність обставин, характерів та героїв;
- 3) акцент на сучасності (більшою мірою на злободенності).

Саме твори Ібсена, Чехова, Стріндберга були дуже популярними і в Китаї. Наприклад, п’єси Ібсена перекладали на китайську мову, ставили на сцені, молоде покоління драматургів брало приклад з героїв цих п’єс. Так, зокрема, видатний драматург ХХ століття Цао Юй ще у дев’ятнадцять років прочитав всі драматичні твори Ібсена, брав участь у постановках його п’єс в Китаї для того, щоб ознайомити китайського глядача з видатними творами норвезького драматурга [2].

Але в чистому виді розмовна реалістична драма була дуже далека від китайського глядача, так само як і традиційна китайська романтична драма, яка через складність мови була важкозрозумілою. Тому, на перехресті китайського романтизму та західного реалізму виникає нова форма драматичного мистецтва – китайська розмовна драма. Це, можна сказати, було перетворення старої драматургії в рамках нового літературного руху ХХ століття. Розмовна китайська драма, основана на реалістичній європейській драмі, але містить в собі елементи романтичного традиційного театру. Це можна побачити на прикладі драматичних творів Лао Ше “Чайна”, “Вус дракона”, “Перлина Фан”, в трилогії Цао Юя “Гроза”, “Світанок”, “Дике поле”, а також в історичних п’єсах Тянь Ханя. Так, Тянь Хань часто звертається до історичної тематики в своїх розмовних драмах, яка характерна, в першу чергу, для п’єс традиційного китайського театру. Лао Ше, наприклад, до своєї п’єси на три акти “Чайна” написав три довгі монологи, в яких звучали такі захопливі пісні, як “Логоси опадають” (її також інколи називають “Рахую

свій прибуток”) – це були частівки, які виконувалися експромтом вуличним співцем-жебраком під акомпанемент кастаньєт. Загалом же, такі пісні були характерні для північної частини Китаю. Жартівливі пісні не мали нічого спільного з сюжетною лінією п’єси, наприклад, пісня жebraка “Дурень Ян”, яку співали перед початком кожної дії. Такий спосіб проведення вистави бере свій початок у китайському традиційному народному театральному мистецтві малих форм, і, в свою чергу, така жвава активність на сцені надає п’єсі на три дії відчуття часово-просторової єдності.

Як ми бачимо, під впливом західного театального мистецтва китайська драматургія у ХХ столітті почала кардинально змінюватися. Але, звичайно, повністю замінити китайську традиційну драму європейською було неможливо, тому в середині двадцятого сторіччя відбувається синтез китайського та західного театрів. Європейська реалістична драма, потрапивши на терени Китаю на початку ХХ століття, була адаптована для китайського глядача. Ця адаптація тривала декілька десятків років і завершилася поєднанням китайського романтизму і західного реалізму, але на основі європейського реалізму. Китайські драматурги звернулися до національного театру з метою набуття західним реалізмом рис східного романтизму і, таким чином, стали більш зрозумілими та близькими для китайського глядача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Театр в епоху романтизму.
<http://www.publiclibrary.ru/readers/beauty/teatr-v-epohu-romantizma.htm>
2. A root of modernism in China: Ibsen – Asia – Pacific – International Herald Tribune
<http://www.nytimes.com/2006/09/15/world/asia/15iht-ibsen.2822242.html>
3. 黄佐临 «漫谈戏剧观», «人民日报» 1962年4月25日.
4. 黄佐临 «梅兰芳、斯坦尼拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较», «人民日报» 1981年8月12日.
5. 张进 «20 世纪中国戏剧学史研究», 中华书局, 2006 年. – 265 页.
6. 张庆善 《程砚秋文集》 文化艺术出版社, 2003 年. – 381 页.