

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
**АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**  
(ФГБОУ ВО «АмГУ»)

Факультет международных отношений  
Кафедра китаеведения  
Направление подготовки 41.03.01 – Зарубежное регионоведение  
Направленность (профиль) образовательной программы: «Азиатские исследования»

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ  
Зав. кафедрой  
\_\_\_\_\_ А.В. Шатравка  
«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

**БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**

на тему: Место драматургии в творчестве современного китайского писателя  
Лао Шэ

Исполнитель  
студент группы 331об2 \_\_\_\_\_ Т.Д. Давыдова  
(подпись, дата)

Руководитель  
доц., к.фил.н \_\_\_\_\_ Ю.Г. Лемешко  
(подпись, дата)

Нормоконтроль  
инженер \_\_\_\_\_ Е.В. Кравченко  
(подпись, дата)

## РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа содержит 74 с., 25 источников.

ДРАМА, ПЬЕСА, ХУАЦЗЮЙ, СИЦЮЙ, КУНЬЦЮЙ, ЦЗА-ЦЗЮЙ, ЧУ-АНЬЦИ, СИНГЭКИ, СИМПА, ЦАНЬЦЗЮНЬ СИ, ХУАЦЗИ, ЧУНЬЛЮШЕ, ВЕСЕННЯЯ ИВА, ТЯНЬ ХАНЬ, ЛАО ШЭ, ШУ ЦИНЧУНЬ, ШУ ШЭЮЙ, ЛУНСЮЙГОУ, ФАН ЧЖЕНЬЧЖУН, ЧАЙНАЯ

Целью исследования является анализ драматического наследия Лао Шэ.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и литературы, а также приложения. Во введении указаны актуальность, объект, предмет, цели и задачи выполнения бакалаврской работы. В первой главе описывается развитие и становление разговорной драмы в XX в., во второй главе будут раскрыты особенности драматургии Лао Шэ, в третьей главе будет представлен анализ драмы «Чагуань» («Чайная»), созданная Лао Шэ в 1957 г.

В Приложении предложен список драматических произведений Лао Шэ.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
1 Развитие и становление китайской разговорной драмы в конце XIX – начале XX вв	10
2 Жизнь и творчество Лао Шэ	39
3 Анализ драматических произведений Лао Шэ (на примере драмы «Чайная»)	58
Заключение	68
Список использованных источников и литературы	70
Приложение А Список драм современного китайского писателя Лао Шэ до 1949 г.	73
Приложение Б Список драм современного китайского писателя Лао Шэ после 1949 г.	74

## ВВЕДЕНИЕ

История современного театра драмы начинается с конца XIX – начала XX вв., до этого времени драматургия в западном понимании не была знакома китайцам. В стране были популярны только китайские традиционные драмы, которые относятся скорее к музыкальным, нежели разговорным видам искусства, но это не опера в западном представлении, развитие музыкальной драмы всегда шло в русле эволюции национальной музыки. Составными элементами классической китайской драмы в равной степени являются танец, диалог, пение и инструментальная музыка. Язык традиционного китайского театра представляет собой сочетание стихов и прозы, литературного и разговорного стиля, причем за каждым компонентом закреплена определенная функция. Содержание пьес составляют, как правило, темы и сюжеты, заимствованные из легенд и исторических хроник. Изображение происходящего далеко от реализма: декорации, за исключением заднего плана, отсутствуют, реквизит сведен к минимуму, время и место действия трактуются произвольно.

Рождение и развитие новой драматургии проходило на пересечении театра с литературой и подчинялось общим закономерностям литературного процесса, который в начале века складывался под влиянием реформаторского движения. Уже вторая половина XIX в. внесла существенную поправку в статус жанров, приблизив повествовательную прозу *сяошо* и драму к высоким жанрам поэзии и лирико-философской прозы. Современная китайская драма, появившаяся в начале XX в., органично и легко вобрала элементы условности западного модернистского театра, оживив константы собственной культуры.

Одним из создателей знаменитых произведений разговорной драмы является китайский прозаик, драматург, публицист – Шу Цинчунь, более известный как Лао Шэ. В истории литературы нового Китая найдется немного имен писателей, которые по своему таланту, многогранности деятельности и оставленному наследию сопоставимы с ним. Он не только великий прозаик, мастер юмористического рассказа, государственный руководитель и общественный

деятель, историк, коллекционер, Лао Шэ является собой уникальное явление китайской культуры. Драматургия Лао Шэ осмыслена сегодня как часть ценнейшего наследия культуры нового Китая.

Драматическое мастерство, простой, своеобразный, красивый язык позволили ему создать серию правдивых картин ушедшей эпохи и задать курс для развития и процветания страны. Его лучшее драматическое произведение – «Чайная», ярко и образно отобразившее исторические события, выдвинуло новые темы, стало новаторским произведением, дальнейшим ориентиром для последующих драматургов КНР.

Анализ драматического наследия Лао Шэ в тематическом и жанровом аспекте до сих пор не был предметом отдельного исследования.

Актуальность бакалаврской работы заключается в том, что китайская разговорная драма, будучи феноменом китайской культуры, с момента своего формирования до настоящего времени претерпела ряд трансформаций, которые требуют изучения. Кроме того, актуальность работы заключается в необходимости систематизации драматических произведений Лао Шэ, иногда названия его драм переводят по-разному, что вызывает определенные трудности для исследователей и читателей.

Объектом исследования является процесс развития китайской разговорной драмы в начале – середине XX в.

Предметом исследования являются драматические произведения Лао Шэ, созданные в период антияпонского сопротивления и после образования КНР.

Целью исследования является анализ драматического наследия Лао Шэ.

Цель потребовала решения следующих задач:

- 1) показать условия зарождения и формирования разговорной драмы в позднecinском Китае, раскрыть ее основные темы и проблемы;
- 2) раскрыть своеобразие разговорной драмы в связи с историческими условиями;
- 3) проанализировать специфику драмы Лао Шэ «Чайная»;
- 4) оценить место драматургии в творчестве Лао Шэ.

На протяжении последних лет наследие Лао Шэ вызывает неизменный интерес китайских литературоведов, написано немало научных работ и статей, посвященных изучению различных аспектов, посвященных выдающемуся писателю. Интерес к личности и произведениям Лао Шэ в Китае не ослабевает, доказательством тому является выход в свет в 2013 г. «Полного собрания сочинений Лао Шэ» в 19 томах<sup>1</sup>.

Биография и творчество Лао Шэ были рассмотрены в работах отечественных китаеведов: В. Н. Рогова, В. И. Семанова, Н. А. Спешнева, А. А. Антиповского, И. Г. Баранова, О. П. Болотиной, Д. Н. Воскресенского, А. Н. Желовцева, В. В. Петрова, В. Ф. Сорокина, Н. Т. Федоренко, М. Е. Шнейдера, Л. З. Эйдлина.

В 1964 г. А. А. Антиповский опубликовал книгу «Раннее творчество Лао Шэ. Темы, герои, образы»<sup>2</sup>. В данной книге описан ранний период творческой деятельности писателя, его биография, а также и история написания некоторых произведений.

В 1978 г. вышла монография О. П. Болотиной «Лао Шэ. Творчество военных лет. 1937 – 1949»<sup>3</sup>, в которой описана литературная деятельность писателя в сложный исторический период, а именно в период национально – освободительной и народно – освободительной войн (антияпонского сопротивления). В книге большое внимание уделяется характеристике литературного процесса тех лет, деятельности руководимой Лао Шэ прогрессивной, патриотической организации писателей.

В 2006 г. была опубликована монография А. А. Родионова «Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX в.»<sup>4</sup>. Данная книга посвящена творческому пути писателя. Кроме того, в книге уделяется особое внимание анализу проблемы национального характера в творчестве Лао

---

<sup>1</sup> Лао Шэ. Лао Шэ цюаньцзи (Полное собрание сочинений Лао Шэ). Пекин, 2013.

<sup>2</sup> Антиповский А. А. Раннее творчество Лао Шэ. Темы, герои, образы. М., 1967. 188 с.

<sup>3</sup> Болотина О. П. Лао Шэ. Творчество военных лет. 1937 – 1949. М., 1983. 232 с.

<sup>4</sup> Родионова А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века. СПб., 2006. 263 с.

Шэ в контексте исторических событий и ситуации на литературной арене. Автор книги воссоздает панораму духовных исканий китайской интеллигенции в XX в.

Творчеством Лао Шэ и переводами его произведений занимался В. Ф. Сорокин. В 1983 г. опубликовал библиографический указатель по произведениям Лао Шэ<sup>5</sup>, в него были включены статьи, предисловия, обзоры, воспоминания, рецензии, книги, специально посвященные творчеству писателя. Также, был опубликован ряд статей посвященных театру В. Ф. Сорокина в Духовной культуре Китая<sup>6</sup>.

К настоящему времени опубликованы основные произведения писателя на русском языке, в свое время переводы были выполнены А. А. Антиповским, Д. Н. Воскресенским, Н. В. Захаровой, Е. И. Молчанова-Рожественской, Л. Д. Позднеевой, А. П. Рогачевым, А. А. Родионовым, А. А. Тишковым, В. И. Семановым, В. Ф. Сорокиным, Н. А. Спешневым, В. Т. Сухоруковым, Г. А. Ткаченко, Г. И. Тороповым, Т. К. Цветковой, М. Е. Шнейдером. Кроме того, произведения Лао Шэ переведены на все европейские языки и языки других народов мира.

Для написания первой главы работы были привлечены отдельные главы монографии «История китайской разговорной драмы в иллюстрациях» («Чату Чжунго хуацзюй ши», «插图中国话剧史»), автором которой является профессор Гу Фуминь<sup>7</sup>. Он предлагает обзор периодов становления китайской разговорной драмы с конца XIX в. до рубежа XX в.

Для написания второй главы работы были изучена глава из книги «Известные произведения современной китайской разговорной драмы» («Чжунго

---

<sup>5</sup> Глаголева И. К. Лао Шэ: библиографический указатель. М., 1983. 120 с.

<sup>6</sup> Сорокин В. Ф. Классическая драматургия // Духовная культура Китая. М., 2008. Т. 3: Литература. Язык и письменность. С. 120 – 131.

<sup>7</sup> Гу Фуминь. Чату Чжунго хуацзюй ши (История китайской разговорной драмы в иллюстрациях). Цзинань, 2003. 109 с.

сяньдай хуацзюй минцзо даоду», «中国现代话剧名作导读»), посвященная драматургии Лао Шэ<sup>8</sup>.

Практическое значение полученных результатов заключается в том, что они могут быть использованы при преподавании лекционного курса «Современная литература Китая».

Работа состоит из введения, трех глав и заключения. В первой главе описывается развитие и становление разговорной драмы в XX в., во второй главе будут раскрыты особенности драматургии Лао Шэ, в третьей главе будет представлен анализ драмы «Чагуань» («Чайная»), созданная Лао Шэ в 1957 г.

В Приложении предложен список драматических произведений Лао Шэ.

---

<sup>8</sup> Чэнь Гоэнь. Чжунго сяньдай хуацзюй минцзо даоду (Известные произведения современной китайской разговорной драмы). Ухань. 2004. 459 с.

## 1 РАЗВИТИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ КИТАЙСКОЙ РАЗГОВОРНОЙ ДРАМЫ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВВ.

Одной из составляющих китайской литературы является драма, Китай подарил миру уникальные проявления драматического искусства, которые вплоть до настоящего времени вызывают восторг у широкой публики. «Драматургия как полноправный жанр литературы возникла в Китае сравнительно поздно – на целые тысячелетия позже поэзии и прозы и позже эпохи расцвета театрально-драматического искусства в других древних центрах цивилизации – Греции и Индии. Первые сохранившиеся китайские пьесы датируются XIII в.

Между тем известно, что сравнительно простые виды театральных представлений существовали в Китае по меньшей мере с VII в. Для некоторых из них, по-видимому, составлялись либретто, однако они не сохранились, известны лишь названия около тысячи представлений, позволяющие сделать вывод, что они носили в основном фарсовый характер и что героями их были выходцы из самых разных слоев общества. Особое распространение получили они в процветающих городах и монастырях эпохи Северная Сун (X – XII вв.) и назывались «смешанные представления» (*цзацзюй*)<sup>9</sup>.

Одновременно все более популярными становились различные виды сказов, песенной лирики и танцевальных сюит с пением. Во всех этих жанрах большую роль играло музыкальное сопровождение, во многих сочетались проза и стихи – черты, свойственные китайскому традиционному театру в любой его разновидности. Так создавался зрелый, синтетический вид театральных представлений, включавших в себя прозаические диалоги, поэтические арии и пантомиму.

Развитие драмы происходило в течении 500 лет, были сформированы основные темы и сюжеты. Острые коллизии окружающей действительности, события далекого и близкого прошлого, даосские и буддийские легенды, народные предания оживали в ярких образах на многочисленных театральных под-

---

<sup>9</sup> Сорокин В. Ф. Классическая драматургия. С. 120.

мостках в городах и на сценических площадках при сельских храмах. Исторические сочинения, сборники литературных новелл и простонародных повестей, философские притчи, поэмы знаменитых стихотворцев – все служило исходным материалом для творческого воображения драматургов, сплошь и рядом становясь затем источником новых произведений в других жанрах.

Из родов китайской классической литературы драма обладает наиболее сложной, много-составной художественной структурой, наибольшим разнообразием форм, стилей, языковых средств. Традиционная китайская драматургия, за которой закрепилось название *сицзюй*, представляет собой чередование прозаических и поэтических фрагмент<sup>10</sup>. Прозаические монологи, диалоги, обмен репликами – обычно написаны на весьма близком к разговорному языке, хотя в отдельные периоды у отдельных авторов ощутимо влияние старого литературного языка. Проза перемежается с поэтическими частями, представленными прежде всего ариями – *цзюй*. Это один из трех важнейших жанров классической поэзии, его строфика и метрика определяются мелодией, на которую написана та или иная ария. Сами мелодии впоследствии были утрачены, но сохранились их краткие названия и ритмические схемы, которые и служили руководством для драматургов при сочинении текстов арий<sup>11</sup>.

В XVIII в. и особенно в XIX в. традиционная драматургия испытывает застой. Между тем театр в это время переживает пору расцвета: возникают все новые его местные разновидности, совершенствуется техника исполнения.

Но репертуар его составляют главным образом переложения ранее созданных драм и отрывков из популярных романов и повестей. Переложения эти делались безвестными ремесленниками или самими актерами и в литературном отношении, как правило, заметно уступали первоначальным версиям.

В свою очередь, постепенно появлялся новый жанр драматургии – современная китайская драма. Китайской разговорной драме для окончательного

---

<sup>10</sup> Гу Фуминь. Чату Чжунго хуацзюй ши (История китайской разговорной драмы в иллюстрациях). С. 11.

<sup>11</sup> Сорокин В. Ф. Классическая драматургия. С. 121.

становления потребовалось немало времени. Весь период можно поделить на 3 этапа: первый (XIX в. – 1919 г.), второй (1919 г. – середина XX в.), третий (Тяньханевский период), (середина XX в. – 1937 г.). Она рождалась в эпоху движения «4 мая» 1919 г., когда духовная диктатура конфуцианства была свергнута, и в обществе оформилось сознание того. Что литература играет просветительскую роль, рождалась в атмосфере пересмотра и отрицания традиционных взглядов на литературу и искусство.

Идеи буржуазного реформаторства, получившие распространение в Китае в конце XIX в. все больше овладевали умами людей. Как и в политике новые концепции с разной степенью глубины поднимали национальные проблемы, колеблясь от последовательно демократических «трех народных принципов» Сунь Ятсена до половинчатого реформаторства Кан Ювэя, так и в публицистике новые идеи отстояли довольно далеко друг от друга, но новое направление мыслей ясно ощущалось повсюду, будучи тесно связанным с нарастающим общедемократическим революционным движением в стране.

Рождение и развитие новой драматургии проходило на пересечении театра с литературой и подчинялось общим закономерностям литературного процесса, который в начале века складывался под сильным влиянием реформаторского движения. Уже вторая половина XIX в. внесла существенную поправку в статус жанров, приблизив повествовательную прозу *сяошо* и драму к высоким жанрам поэзии и лирико-философской прозы. Новое время пошло еще дальше, перевернув все представления и сделав верх низом. Просветители начала века поставили драму на первое место иерархии жанров. Идеологи реформаторского движения были убеждены, что в стране, где число грамотных едва достигает одного человека на тысячу, распространение образования и улучшение общественных нравов зависят от реформы театра. Один из лидеров реформаторства, Лян Цичао (梁启超, 1873 – 1929 гг.), первым в Китае указал на действенную, преобразующую роль литературы и театра в обществе. Он ссылаясь на возвышение Японии после революции Мэйдзи (1867 – 1868 гг.), во многом связанное, по его словам, с литературой и театром, – пример тем более поразительный, что

Китай, едва оправившийся после позора поражения в войне с Японией в 1895 г., невольно обратил свои взоры к опыту соседней страны. Экспериментальная драма Лян Цичао «Новый Рим», написанная в жанре *куньцюй*, перенасыщенная риторикой и длинными монологами, годная для чтения, но не для сценического воплощения, была типичным образом просветительской драмы, приравнявшей театр к общественной трибуне<sup>12</sup>.

В 1904 г. первый театральный журнал «Сцена XX века», основанный актером Ван Сяонуном, реформаторами Чэнь Пэйжэнем, Лю Яцзы и другими, перед реформированным театром выдвинул задачи почти глобального масштаба: «изменить дурные нравы, развивать народное самосознание, выработать концепцию нации и государства», что было созвучно призывам известной антиманьчжурской газеты Цай Юаньпэя «Набатный колокол».

Под воздействием реформаторско-просветительских идей появились новые редакции юаньских *цза-цзюй* и минских *чуаньци*, в которых современные политические события проецировались в прошлое. Авторами этих пьес были публицисты и идеологи нового движения, такие, как Лян Цичао, и актеры старого театра, в недрах которого пускала корни новая драма. Их деятельность меняла не только общественный статус театра, но и сам театр, его литературную основу.

Первые попытки обновления китайского театра принадлежат Ван Сяону (Дэ Кэнцзинь), (汪笑侗, 1858 – 1918 гг.), потомственному актеру классического театра, известному драматургу, автору более 30 пьес, написанных в жанре пекинской музыкальной драмы. Он пишет сценарии для реформированного театра, заимствуя сюжеты из классики и вставляя в них сценки с сатирой на маньчжурское правительство. Человек передовых, оппозиционных взглядов, покинувший в знак несогласия с политикой цинского двора должность начальника уезда, он ищет в драматургии и театре средства усовершенствования общества. Исторические пьесы по мотивам «Троецарствия», цикл «Три прокля-

---

<sup>12</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. М., 1993. С. 9.

тия», пьесы «Покушение в Болянша», лучшие в литературном наследии Ван Сяонун, были нетрадиционны по своей идейной направленности. Вместе с актерами Пекинской музыкальной драмы братьями Ся (Ся Юэжунем и Ся Юэшанем) он ставит экспериментальные спектакли «новых пьес в современных костюмах, где, впервые нарушив запрет говорить со сцены о политике, затрагивает злободневные социальные проблемы. Отказавшись от условного костюма в пьесах на современную тему и значительно сократив арии за счет увеличения прозаических диалогов, Ван Сяонун в то же время сохранил в своем реформированном театре деления на амплуа, оркестровое сопровождение, состоящее из барабана, хуцина и медных тарелок, старую манеру артикуляции звуков, рецитацию монологов и т. д. В целом оставаясь, по словам драматурга Ху Шэня, «в рамках традиционной эстетики средневековой культуры», Ван Сяонун еще принадлежал старому театру<sup>13</sup>.

Впервые с европейским драматическим театром китайцы познакомились в миссионерских школах, открытых после «опиумных войн» в конце XIX в., где давались рождественские религиозные представления, а также в международных клубах шанхайских селтльментов, ставивших западные пьесы на языке оригинала.

В 1899 г. в шанхайском колледже Сен-Джона была поставлена первая китайская пьеса на западный манер – «Скандалная история в чиновничьем мире». Это была забавная комедия, в которой остроумно высмеивались претензии разбогатевшего деревенского выскочки, китайского «мещанина во дворянстве», вознамерившегося прославиться на судейском поприще. Новизна спектакля с прозаическими диалогами, потеснившими арии, и близкими к бытовым сценическими жестами поразила зрителей, среди которых был будущий драматический актер Ван Юю (Ван Чжунсянь). В следующем году он пробует свои силы в необычном жанре разговорной драмы, поставив ко дню рождения Конфуция три любительских студенческих спектакля, посвященных недавним политическим событиям – «боксерскому» восстанию и вступлению объединенной армии

---

<sup>13</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 10.

восьми держав в Пекин. Вскоре традиция театральных представлений перекинулась на учебные заведения, где по случаю празднеств несколько раз в году стали давать спектакли. Впервые вместо хэнаньского произношения с особой искусственной модуляцией слога о сцены зазвучала живая, понятная на слух речь.

В начале XX в. в Китае при учебных заведениях и миссионерских школах существовало уже шесть или семь театральных кружков, воспитавших талантливых актеров, таких как Ли Сишуань (Ли Шутун), Сюй Баньмэй, Чжу Шуанъюнь, Ван Юй и др. В 1905 г. они объединили свои усилия, создав театральное общество «Вэньюхуэй» («Общество друзей словесности»), а в 1907 г. на его основе организовали «Каймин» («Просвещение»), подчеркнув в самом названии просветительскую функцию нового театра. Реформированный театр первого десятилетия нашего века часто так и называли: *каймин си* – «просветительский». Выйдя за порог учебных заведений, школьная драма сделала первый пробный шаг для завоевания общественного признания. Спектакли «Каймин», составившие цикл «Шесть больших реформ», где речь шла о реформе морали, образования, семьи, армии, общественных институтов и политики, отмечены духом времени – жаждой обновления и перемен, идеями спасения родины и просвещения народа. В художественной манере нетрудно проследить преемственность школьной драмы с позднецинским движением за реформу классического театра, с «новым театром в современных костюмах» Ван Сяонуна<sup>14</sup>.

Возросший интерес к реформированному театру, отразив ощущение истерпанности старых форм жизни, имел свои социально-исторические предпосылки. Антиимпериалическое восстание «боксеров», военное вторжение западных держав в Китай, капитулянтская политика цинского двора ускорили революционный процесс, укрепили антиманьчжурский лагерь, в который влились патриотически настроенные буржуазия и разночинная интеллигенция. В обстановке неприятия старых институтов власти и отрицания старой культуры, разрыва с исторически сложившейся замкнутостью китайской традиции и приоб-

---

<sup>14</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 12.

щения к мировой культуре была подготовлена почва для смены литературных эпох, для создания культуры национального возрождения, важнейшей составной частью которой стал драматический театр. Он получил название *хуацзюй* – разговорной драмы, этим термином, появившимся позднее, в двадцатые годы, стало принято обозначать европеизированную драму и театр, где первоэлементом был диалог на живом разговорном языке в отличие от традиционной классической китайской оперы *сицзюй*, веками сплавленного синтеза вокала, мелодекламации, танца, мимики, акробатики.

Вопрос о западном генезисе *хуацзюй*, очевидный для старых историков театра Оуян Юйцяня, Сюй Баньмэя, Хун Шэня, полагавших, что она является продуктом подражания и сделана по матрице европейского театра и японской *симпа*, в последнее время в Китае подвергается пересмотру и уточнению. Увлечшись «поиском национальных корней», современные китайские ученые склонны видеть в *хуацзюй* результат трансформации традиции. Таково мнение видного историка и теоретика театра Чжан Гэна, который подчеркивает невычлененность, преемственность ранних форм просветительского и цивилизованного театра с традиционным.

Исследователь Дин Лонань обособляет два этапа в развитии разговорной драмы, считая, что они имеют разное происхождение: ранняя *хуацзюй* десятых годов идет от реформированного традиционного театра, а *хуацзюй* периода «4 мая» – от западного.

Другие авторы находят элементы драматического театра в средневековых танских *цаньцзюнь си* – комических сценках-диалогах, в которых высмеивался военный советник – *цаньцзюнь*, утверждая, что исчезнув как самостоятельный жанр, эти короткие фарсы возродились в интермедиях.

Некоторые исследователи прослеживают линию преемственности от позднецинских форм народного сказительства – сказов дворцовой хроники, исполнявшихся рассказчиками новостей (*шо синьвэнь*), к цивилизованному театру, а также от фарсов (*хуацзи*), шуток-каламбуров, сатирических куплетов, ко-

торыми прославился к примеру, известный ханчжоуский рассказчик новостей Ду Баолинь, к существующей поныне форме буффонад (*хуацзи си*).

При всех расхождениях ученые, однако, едины в мнении, что развитие разговорного театра и драматургии, двух взаимопроникающих видов искусства, исторически тесно связанных друг с другом, происходили не синхронно. Театр опередил появление сценической драматургии более чем на десятилетие и является как бы ее предысторией. Он родился в Японии в 1906 г. С создания в Токио общества «Чунъюшэ» («Весенняя ива») начинается история современного драматического театра Китая<sup>15</sup>.

В спектре влияния иноземной культуры на развитие китайского театра драмы Япония занимает особое место. Ей было суждено сыграть двоякую роль в процессе модернизации китайской культуры: наставника и посредника, проводника западной культуры. Отсталость полуфеодального, полукOLONиального Китая заставило его с особым пристрастием оценить успехи Японии после буржуазно-демократической революции Мэйдзи. В 1896 г. первая группа китайских студентов отправилась на учебу в Японию, а в 1937 г. число обучавшихся там китайцев приблизилось к ста тысячам. Во внушительном списке видных деятелей новой культуры, получивших образование в Японии, более ста имен. Они оказались главной силой на литературной арене Китая, составили основу таких ведущих театральных объединений как «Творчество», «Словесная нить», «Солнце». Из их среды вышли и основоположники новой драмы и театра: Оуян Юйцян, Тянь Хань, Го Можо.

Не смотря на то что насильственно открытый после «опиумных войн» Китай раньше, чем Япония, вступил в прямые контакты с европейскими странами, его отношения с западной цивилизацией в силу ряда причин складывались по-иному, чем у Японии. Адаптационная, восприимчивая культура Японии быстро переориентировалась на Запад, дав пример интеграции, наложения традиции на модернизацию. Она стала в глазах китайских реформаторов центром модернизации и современной культуры дальневосточного региона, взяв-

---

<sup>15</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 13.

шей из западных учений всю суть. Кроме того, Япония, давшая убежище политическим эмигрантам, была средоточием антиманьчжурской оппозиции.

Когда Китайские студенты, обучавшиеся в Токио, Цзэн Сяогу, Ли Сишун, Как Кэнь, Сунь Цзுவэнь и присоединившийся к ним после первой постановки «Весенней ивы» Оуян Юйцянь, Лу Цзинжо, У Воцзунь, Се Канбай и другие приступили в 1906 г. к своим театральным экспериментам, в Японии началась «ибсеновская горячка». Их захватила реформа японского театра, за осуществление которой взялся, возвратившись из Европы, литератор Симамура Хогэцу и суть которой состояла в перестройке японского театра по европейскому образцу. Вместе с Цубоути Сёё он создал литературно-театральное общество, главная цель которого была ознакомить японцев с лучшими образцами европейской драматургии. На сцене студии, открытой при этом обществе, были поставлены сцены Шекспира, Ибсена, Шоу, вместе с которыми в Японию пришло и новое сценическое искусство. Постановки ибсеновских пьес «Йун Габриэль Боркман» (в переводе Мори Огай) и других, осуществленные актером Итикава Саданцзи-младшим и писателем Осанаи Каору в 1909 г. на сцене Свободного театра, возвестили появление новой драмы – *сингэки*. Однако опыт этого нового театра, освоившего драматургию Ибсена, Гауптмана, Стриндберга, Зудермана, Чехова, не пригодился создателям «Весенней ивы». Время этих писателей для Китая еще не наступило<sup>16</sup>.

Энтузиасты китайского драматического театра взяли за образец не *сингэки*, а представления «политических энтузиастов», «театра отважных, театра борцов», как иногда называли *симпа* – «новую школу» в стиле реформированного Кабуки<sup>17</sup>. Повинуясь внутреннему естественному ритму и закономерностям имманентного развития собственной культуры, китайцы продолжали линию предшествующего периода, сохраняя направление движения, заданного позднецинским развитием реформированного классического театра. Спектакли *симпа*, которые привлекли китайцев открытой постановкой проблем современ-

---

<sup>16</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 15.

<sup>17</sup> Там же. С. 15.

ности, провозглашением идей свободы и демократии, явились той переходной сценической формой, которая сохранила важные элементы классического театра: амплуа героев, систему *оннагата* – исполнение женских ролей мужчинами, музыкальный аккомпанемент, монологи в стиле ораторского искусства старого театра. В постановках «Весенней ивы» мы обнаружим те же пережитки традиционного стиля и эклектику изобразительных средств, наложение, интеграцию, вживление новых элементов в старую структуру театра: новые героини современных пьес подгонялись под выверенный рисунок устойчивых типов амплуа классического театра. Между актами, заменившими дробное композиционное членение старой драмы, шли интермедии, не связанные с сюжетом вставные вокально-танцевальные и батальные сценки. При наличии прозаических диалогов, оттеснивших арии на второстепенное место, сохранялось музыкальное сопровождение.

Либретто постановок «Весенней ивы» не сохранились, часто не легко восстановить имена авторов, названия и содержание спектаклей. В повинно и пренебрежение литературной составляющей театра, которая играла незаметную роль в театральном искусстве. В репертуаре общества преобладали зарубежные пьесы, которые за редким исключением, были заимствованием и подражанием *симпа*.

Для любителей и энтузиастов театра, китайских студентов, приехавших в Японию изучать современные науки, живопись, музыку, литературу, а иногда, такие как Оуян Юйцянь, занятый торговым делом, или вовсе в далекие от искусства сферы, «Весенняя ива» стала школой нового актерского мастерства.

Они внесли в него много элементов традиционного театра. Выходцы из привилегированных слоев общества, они имели основательные познания в китайской классике и хранили неистребимую привязанность к традиционному театру. Один из лидеров общества, Оуян Юйцянь, стал затем выдающимся актером классической оперы, соперничая по популярности с Мэй Ланьфаном.

В декабре 1906 г. инициаторы «Весенней ивы» Ли Сишуан и Цзэн Сяогу, студенты Токийского художественного училища, с помощью японского актера

Фудзисава Асадзиро поставили два акта «Дамы с камелиями» в переводе Линь Шу, включив их в программу благотворительного вечера в помощь пострадавшим от наводнения в провинции Цзянсу в Китае. Зрители из китайского землячества, учащаяся молодежь и политэмигранты благосклонно встречали дебютантов<sup>18</sup>.

Воодушевленные успехом, пополнив к тому же свои ряды, члены «Весенней ивы» приступают к репетиции спектакля «Черный раб взывает к небу», по роману Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», которые в вольном переложении Линь Шу и Вэй И назывался «Жизнь подневольного человека». В начале 1907 г. на токийской сцене состоялась премьера с талантливым Се Какнбаем в главной роли. Она имела оглушительный успех.

Закончив учебу в 1909 г. многие участники «Весенней ивы» вернулись на родину и отошли от театра.

Оживление театральной деятельности китайских студентов в Токио насторожило ведомство по учебным делам, им пригрозили лишением стипендии. После этого, лишь немногие продолжали выступать на сцене. К началу Синьхайской революции 1911 г. все члены «Весенней ивы» вернулись домой в Китай. Деятельность членов этого общества возобновилась в Шанхае. Им предстояло заново познакомиться со своей родиной, претворить в жизнь мечты о переустройстве общества. Они исходили из концепции театра как орудия воспитания общества, училища нравов, средства патриотической пропаганды и обличения пороков. Театр стал делом их жизни.

Театральное поприще было в то время незавидным, предубеждение к нему питалось многовековой традицией, вошедшей в бытовое сознание убеждением, что актерство есть низкое, презренное занятие. Поэтому выбор этого пути часто сопровождался разрывом с семьей, с привычным кругом людей, общественным положением. Это были люди нового склада, открытой судьбы, которых общественное мнение сразу отнесло к шанхайской богеме. Они проявили большую изобретательность и энергию, меняя сложившееся отношение к теат-

---

<sup>18</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 17.

ру и актеру, утверждая новый тип человека, перенося в повседневность «игровое» начал<sup>19</sup>. В жизни многие из них любили театральное, необычное, даже своей манерой одеваться привлекали к себе внимание.

Деятели нового театра, вдохновляясь высоким статусом европейского актера, выступили не только идеологами, но и «разнорабочими» разговорной драмы, они были одновременно сценаристами и постановщиками, актерами и декораторами, осветителями и гримерами. Они бескорыстно любили искусство, играли на сцене без вознаграждения. Организовав товарищества-коммуны, труппы в несколько десятков человек, молодые актеры арендовали помещение и жили все вместе, кровать к кровати. Там же они писали сценарии, конструировали декорации, шили театральные костюмы. Переименованная в 1912 г. «Весенняя ива» так и называлась – «Товарищество новой драмы» (Синьцзюй тунчжихуэй).

«Весенняя ива» ставила пьесы преимущественно исторической и семейно-бытовой тематики, в целом оставаясь в рамках жанровых и сюжетных стереотипов традиционной драмы. Это были главным образом мелодрамы с привычно четкой и однозначно выраженной авторской позицией, в которой страдание к герою сочеталось с критикой отдельных сторон феодального общества. На сцене «Весенней ивы» пьес на современные политические события ставилось немного, Лу Цзинжо и его коллеги были увлечены искусством нового театра в гораздо большей степени, чем политикой. Среди этих немногих можно выделить «Движущую силу», написанную Оуян Юйцянем. Кроме того на сцене поднималась тема любви, наибольшее воплощение данная тема получила в пьесе «Лучше вернуться» (по мотивам романа Токутоми Рока «Лучше не жить»). Другая не менее популярная в репертуаре «Весенней ивы» пьеса «Храмовый колокол», тоже переработана по японскому источнику, в первооснове которого лежат «Отверженные» Гюго<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 20.

<sup>20</sup> Там же. С. 21.

Спектакли «Весенней ивы» в Китае дают представление о самом высоком художественном уровне, достигнутом искусством драматического театра Китая в первое десятилетие своего существования. Благодаря спектаклям «Весенней ивы», а позднее и «Новой сцены» («Синь утай») на китайской сцене получили широкое распространение западные театральные декорации. Объемно-живописные декорации, состоящие из жестких пластин на заднике и мягких рисованных холстов, стали не только необходимой составной частью театра, но и элементом, привлекавшим зрителей в театр. Художественное оформление сцены при всем его не историческом облике и несовершенстве было важным новшеством, наряду со световыми и звуковыми эффектами оно обогащало визуально-звуковой ряд, приучало зрителей к реалистическому изображению.

Театральная жизнь Шанхая, который стал колыбелью *хуацзюй*, передает особую атмосферу интенсивности духовных исканий, обостренного чувства нового, желания переделать жизнь на новый лад, растущую тенденцию большого города к вестернизации<sup>21</sup>.

На протяжении 1911 г., когда Цинская династия была повержена, спектакли о жизни «запретного города», о деспотичной регентше Цы Си, об интригах и провалах маньчжурской династии вызывали особое любопытство.

Все эти годы театр, чтобы не потерять зрителей, должен был каждую неделю обновлять репертуар. Написанного законченного текста как правило не было, большинство спектаклей носили полуимпровизационный характер, такие спектакли получили название *мубяо си*.

В театральном мире царила большая, чем в публицистике, свобода, и люди шли в театр не только посмотреть пьесу, но и познакомиться с новыми идеями, новым взглядом на события. Спектакли нового, реформированного театра становились своего рода живой газетой, вливаясь в общее русло демократического движения за новую культуру. Новый театр, обязанный популярностью и размахом революционному подъему в стране, со своей стороны активизировал и усугублял это движение.

---

<sup>21</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 23.

Деятели театра были не только пропагандистами революции, некоторые из них стали ее непосредственными участниками. Одним из них был Ван Чжуншэн, учитель хунаньской школы, получивший образование за границей. Кроме того, Жэнь Тяньчжи, руководитель театральной труппы «Прогресс», пользовавшийся огромной популярностью, был рьяным республиканцем, превратившим театральную трибуну в трибуну пропаганды своих революционных взглядов. К тому же, у «Прогресса» был довольно широкий социальный адресат, они с одинаковым успехом выступали как в приморских крупных городах перед европеизированной публикой, так и во внутренних сельских районах и маленьких провинциальных городах. «Театр Тяньчжи» был наиболее влиятельным после «Весенней ивы» труппой, в которой воплотились характерные черты ранней драмы. Его сильной стороной была актуальность постановки политических проблем, просветительский характер спектаклей.

«Цивилизованная драма» в своих лучших образах – «Весенней иве» и «Прогрессе» - продемонстрировала переходную драматическую форму, которая рождалась эмпирически в театральной практике, не опираясь на серьезные художественные новации и теоретическое осмысление, и представляла собой довольно грубую эклектику двух художественных систем: средневековой китайской и современной западной, а также японской<sup>22</sup>.

Позднее, после поражения в Синьхайской революции, наступление юаньшикаевской реакции, при которой даже намек на политический произвол в стране мог повлечь закрытие общества, запрет спектаклей, постепенно привели движение за новый театр к упадку. Общественный интерес, сосредоточенный раньше на вопросах политики, экономики, демократии, сместился к частным проблемам. 1914 г. обозначал переход от любительского к коммерческому театру, что не замедлило сказаться на резком повороте тематики от политической к социально-бытовой.

Отсутствие профессиональных драматических актеров и драматургии как литературной основы нового театра привело к тому, что в условиях спада рево-

---

<sup>22</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 31.

люционной волны театр захватили бизнесмены, озабоченные кассовым успехом, а не искусством. Они низвели его до вульгарных комедий и дешевых мелодрам. На место прежних энтузиастов театра – начинающих литераторов, студентов, учителей, образованной, передовой молодежи, преданно служившей искусству, – в театр пришли неудавшиеся актеры с низким культурным уровнем и дурными привычками шанхайской богемы.

Подводя итоги первого десятилетия борьбы за разговорную драму, можно сказать, что она проходила в атмосфере жажды нового, осознания необходимости перемен. *Хуацзюй* была порождением антитрадиционалистских прозападных тенденций в искусстве, прообразом совершенно нового жанра современной драмы, первой попыткой синтеза двух театральных традиций, гибридной переходной сценической формой, которая облегчила европеизацию драмы в период литературной революции двадцатых годов. *Хуацзюй* обозначило пути обновления и демократизации театрального искусства, подтолкнуло реформу традиционного театра, заставив его повернуться лицом к современности и изменив тем самым картину театральной жизни в целом. Однако реформа театра проходила в стороне от литературного движения, не имея под собой твердой почвы – современной национальной драматургии. В этом главная причина неудачи первого периода<sup>23</sup>.

И только в следующее десятилетие стало возможно говорить о рождении китайской драматургии, что совпадает в общих чертах с основным направлением развития литературы. Многие литературные деятели этого периода были яркими сторонниками обновления и модернизации. Пропаганде «нового идола» – западной драматургии были отданы все силы и энергия. Безусловно, на становление китайского драматического театра *хуацзюй* оказали влияние как западная, так и русская драматургия.

Вместе с этим, происходившие в Китае социально-политические перемены повлекли за собой обращение к русской и советской драматургии. Это время, по мнению китайских литературоведов, характеризуется становлением реа-

---

<sup>23</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 40.

листического метода в литературах стран Востока, складыванием в них новых прозаических и поэтических жанров. С именами А. П. Чехова, А. Н. Островского, А. М. Горького связано становление современного театра Китая.

Сценическая жизнь чеховских пьес в Китае имеет богатую историю и представляет значительный интерес. Прежде всего необходимо отметить, что, в отличие от некоторых пьес А. Н. Островского и А. М. Горького, ставившихся в китайских театрах в переработанном, адаптированном виде, драматические произведения А. П. Чехова шли на китайской сцене строго по авторскому тексту, переведенному на китайский язык. Все действующие лица в пьесах оставались без изменений, а роли игрались в национальных костюмах.

Самым первым чеховским произведением, сыгранным на подмостках китайского театра в 1930 г., была пьеса «Дядя Ваня». Поставила ее как одну из «обличительных пьес» популярная в то время шанхайская труппа «*Синью цзюйшэ*» («Движение «4 мая»), активная участница «движения за обличительные пьесы». Режиссером спектакля был Чжу Жанчэн, который перевел на китайский язык и издал пьесу. Советский критик и театровед П. А. Марков полагает, что это был хотя и не совсем верный, но все же первый подступ деятелей китайского театра к истолкованию драматургии А. П. Чехова.

«Три сестры» были впервые поставлены в Китае в 1936 г. шанхайской труппой «*Нюй шэн шэ*» («Женские голоса»), в 1941 г. экспериментальная труппа Академии литературы и искусства имени Лу Синя в Яньане осуществила постановку «Предложения», «Юбилея» и «Медведя». По свидетельству Го Можо, большой популярностью среди китайских зрителей в годы антияпонской войны пользовалась также пьеса «Вишневый сад».

По мнению китайского исследователя Гэ Ихуна, влияние Чехова на развитие театрального движения в Китае огромно. Его драматургия обогатила китайский театральный репертуар и способствовала появлению китайских спектаклей о событиях прошлого. В немалой степени этому способствовали высокое художественное мастерство Чехова-драматурга, выдающийся талант создателя незабываемых образов.

Но основательно чеховская драматургия утвердилась в репертуаре театров Китая после образования КНР.

Темы чеховского воздействия на развитие китайской литературы новейшего времени в целом и на отдельных ее мастеров с различной степенью доказательности касались в своих работах китайские писатели и ученые, а также исследователи из Советского Союза и других стран. В большинстве работ основное внимание уделено влиянию Чехова на Лу Синя, в остальных – на Цао Юя, Мао Дуня, Е Шэнтао, Ба Цзиня, Дин Лин, Чжан Тяньи, Ся Яня и других китайских прозаиков и драматургов.

В самом факте отбора для перевода на китайский язык произведений зарубежных писателей крылось определенное отношение к их творчеству. Это в полной мере относится и к чеховскому наследию.

Постепенно переводы пьес А. Н. Островского стали появляться в Китае вслед за произведениями И. А. Крылова, Л. Н. Толстого, А. С. Пушкина, А. М. Горького, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского и других писателей. Самым первым его произведением, переведенным и изданным в Китае в 1921 г., была «Гроза» в переводе Гэн Цзичжи, сразу же обратившая на себя внимание. Уже на следующий год драма вышла вновь в «Сборнике русской драматургии». В общем с 1921 по 1959 гг. из 48 творений драматурга вначале с английского, а затем непосредственно с языка оригинала на китайский язык было переведено пятнадцать пьес А. Н. Островского.

Причины пристального интереса к наследию русского драматурга объясняются прежде всего тем, что пропагандисты творчества А. Н. Островского стояли на просветительских позициях. «В его «пьесах жизни», в которых он, по его же словам, стремился «объяснить законы жизни», деятели китайской культуры видели воплощение своих собственных идеалов – демократическое переустройство общества, раскрепощение личности посредством введения всеобщего

го образования»<sup>24</sup>. Иными словами, молодые китайские литераторы почувствовали в драматургии А. Н. Островского «великий заряд демократической энергии». Существенную особенность творчества русского драматурга подметил Цюй Цюбо. Он писал: «Русские писатели всегда выступали против мещанства, но самым отважным и неутомимым из них был Островский»<sup>25</sup>.

В Китае отмечались все юбилейные даты жизни и творчества русского драматурга – 100-летие и 125-летие со дня его рождения, 70-летие со дня смерти и, наконец, 100-летие первой в России постановки «Грозы». К этим датам публиковалось немало переводных (главным образом с русского языка) оригинальных работ о творчестве художника.

Особого упоминания заслуживает сборник «Изучение Островского» (Шанхай, 1948 г.), составленный из статей русских, советских и китайских авторов и богато иллюстрированный. В предисловии от редакторов сборника подчеркивалось международное значение творчества русского драматурга.

Социальный театр А. Н. Островского пришел на китайскую сцену в 1930-е гг., и именно он наряду с драматургией А. П. Чехова и А. М. Горького оказал наиболее глубокое влияние на новое китайское драматическое искусство, на таких его представителей, как Ся Янь, Тянь Хань, Чэнь Байчэнь и других. «Бедность не порок» была первой в Китае пьесой А. Н. Островского, поставленной в апреле 1936 г. в одном из шанхайских театров режиссером Чэнь Нинцю. Успех спектакля во многом предопределил дальнейшую судьбу произведений русского драматурга в Китае. Однако наибольший триумф в Китае выпал на долю «Грозы». Как отмечается в сборнике «Изучение Островского», она «стала самой любимой пьесой китайских зрителей из всех зарубежных пьес». Поставленная впервые Шанхайским обществом актеров-любителей в январе 1937 г. «Гроза» не сходила с китайской сцены вплоть до конца 1950 гг. В отличие от многих других зарубежных пьес драма шла в Китае без всяких перерабо-

---

<sup>24</sup> Шнейдер М. Е. Пьесы А. Н. Островского в Китае (к вопросу о национальной адаптации). М., 1972. С. 325.

<sup>25</sup> Там же. С. 328.

ток, и артисты играли ее в русских костюмах. В течение двадцати с лишним лет «Гроза» входила в репертуар театральных коллективов Шанхая, Пекина, Нанкина, Чэнду, Чунцина, Куньмина, Гуйлина, Чанша и других городов. Шли в китайском театре также спектакли по пьесам «Грех да беда на кого не живет», «Бесприданница» и «Без вины виноватые», но перед постановкой все они подверглись национальной адаптации. «Грех да беда на кого не живет» впервые была переведена в Китае в 1922 г. Кэ Ицзэнем с английского языка. А в 1937 г. Цянь Ин и Чжан Гэн переработали пьесу и под названием «Любовь и ненависть» издали в шанхайском журнальном издательстве отдельной книжкой. Пьеса по точному переводу в Китае не ставилась. По переработке же шанхайская труппа «Муравей» сыграла в июле 1937 г. всего два спектакля. В пьесе были произведены коренные изменения. Прежде всего, китайские драматурги сняли основной драматический конфликт пьесы А. Н. Островского – столкновение «двух общественных полюсов». Действий в переработанном варианте не четыре, как у Островского, а три. Основной конфликт пьесы «Любовь и ненависть» был приспособлен к условиям начавшейся войны против вторжения в Китай японских агрессоров. «Бесприданница» переводилась с русского языка и издавалась в Китае в 1946 и в 1948 гг. В 1947 г. драматург Чэнь Байчэнь переработал пьесу и под названием «Любовь над обрывом» выпустил ее отдельной книгой. Пьеса ставилась в Китае только по этой переработке, но под другим названием – «Делец». Поставил спектакль видный китайский драматург и режиссер Хун Шэнь, (洪深 1894 – 1955) с труппой «Новый Китай». Сюжет пьесы Островского и фабула не изменены, в обрисовке действующих лиц тоже мало изменений. Правда, они стали китайцами.

Пьеса «Без вины виноватые» была переведена с русского и переработана Гэн Цзичжи. Под названием «Материнское сердце» она была напечатана в журнале «Вэньи чуньцю» в 1945 г. Но переработка Гэн Цзичжи не получила сценического воплощения. Линь Лии называет эту пьесу «Материнские слезы», Чэнь Пин, также переводивший с русского совместно с Цзо Линем переработал пьесу и назвал ее «Царица сцены». Впоследствии пьеса перерабатывалась еще

не менее шести раз. В 1945 г. незадолго до победы над Японией пьеса была поставлена на подмостках парижской Гранд Опера шанхайской драматической труппой «Тяжкий труд» под руководством режиссера Цзо Линя. Авторы переработки, как обычно, стремились приблизить развитие сюжета пьесы к условиям китайской жизни. Изменены были лишь имена, место действия и некоторые сюжетные ходы.

В 1947 г. Ли Пинцянь переработал пьесу «Без вины виноватые» для кино под названием «Мать и сын». Фильм был снят на студии «Вэньхуа». По сюжету и действующим лицам киносценарий в основном почти совпадает с пьесой «Царица сцены».

Еще в начале пятидесятых годов академик В. М. Алексеев говорил о широком распространении в Китае театра А. М. Горького как о специальном предмете исследования<sup>26</sup>. Первой горьковской пьесой, переведенной на китайский язык, была «На дне». В переводе Ван Даоюаня под названием «Ночлежка» она печаталась на страницах журнала «Дачжун вэньи» за 1930 г.<sup>27</sup>. Впоследствии пьеса выдержала в Китае еще около двадцати изданий. Горьковская пьеса переводилась в Китае и под подлинным названием<sup>28</sup>. Вскоре после выхода в свет перевода «На дне» появилась еще одна пьеса А. М. Горького<sup>29</sup>, «Егор Булычов и другие», в переводе Гэн Цзичжи. Под названием «Булычов» пьеса печаталась с продолжением в журнале «Вэньсюэ» за 1933 г., то есть на следующий год после создания А. М. Горьким этого произведения. Впоследствии перевод Гэн Цзичжи был включен в книгу «Избранное». В 1941 г. переводчик Лоу Ши впервые в Китае перевел с японского языка пьесу «Враги». В предисловии он отмечал, что пьеса написанная в том же году, что и роман «Мать», является важным произведением драматурга. В зависимости от того, кого изображает А. М. Горький в своих произведениях, Лоу Ши делит все творчество писателя на

---

<sup>26</sup> Шнейдер М. Е. Русская классика в Китае. Переводы. Оценки. Творческое освоение. М., 1977. С. 221.

<sup>27</sup> Там же. С. 222.

<sup>28</sup> Там же. С. 222.

<sup>29</sup> Современная китайская драма. Сборник. М., 1990. С. 434.

три периода: когда он писал о босяках, об интеллигенции и о рабочем классе. В последующие годы пьесу «Враги» в Китае издавали неоднократно<sup>30</sup>.

Пьесы А. М. Горького в Китае издавались также в виде специальных сборников, включались они и в сборники избранных произведений писателя.

Известный в свое время драматург Сун Чуньфан одним из первых начал знакомить китайскую общественность с пьесами выдающихся русских и советских драматургов, с деятелями театра. В статьях, опубликованных до и после движения «4мая» 1919 г., он писал о Л. Н. Толстом, А. П. Чехове, Л. Н. Андрееве, А. М. Горьком и К. С. Станиславском, выражая особое восхищение «Властью тьмы», «Дядей Ваней», «На дне»<sup>31</sup>.

Несколько позже, в начале 1930 гг., стали появляться статьи, специально посвященные драматургии А. М. Горького. Они еще не имели исследовательского характера и, как правило, содержали общие сведения по указанной теме. Одной из первых работ, по мнению ряда исследователей, следует считать опубликованную в 1931 г. в двух номерах еженедельника «Вэньи синьвэнь» заметку Кэ Эрда «Горький – драматург».

Наблюдения над переработкой пьес русских драматургов китайскими переводчиками и драматургами позволяют нам сделать следующий вывод. В рамках национальной адаптации возможна коренная переделка основного замысла драматурга – автора оригинала, точно так же, как и простая замена условий, обстоятельств, имен действующих лиц на все китайское, национальное.

Использование иностранных сюжетов в китайской литературе, как в свое время и в других литературах мира, было явлением вполне закономерным. В период зарождения и развития новой литературы и драматургии переделки часто становились фактом национальной культуры. Благодаря им китайские писатели, их авторы, накапливали творческий опыт. Но главное – национальная адаптация служила одним из средств привлечения внимания китайских читате-

---

<sup>30</sup> Шнейдер М. Е. Русская классика в Китае. Переводы. Оценки. Творческое освоение. С. 228.

<sup>31</sup> Там же. С. 230.

лей и зрителей к важным общечеловеческим проблемам, уже нашедшим свое воплощение в мировом искусстве.

Однако наличие многочисленных переделок в Китае той поры вовсе не означает, что все без исключения пьесы иностранных драматургов подвергались тогда национальной адаптации. Исследование переделок произведений русских писателей, становившимися в зависимости от степени адаптации явлениями китайской национальной литературы, позволяет сделать вывод, что в рамках национальной адаптации возможна не только частичная, но и коренная переделка основного замысла драматурга.

Как указано ранее, на становление китайского драматического театра *хуацзюй* оказали влияние не только русская, но и западная драматургия. В журнале «Синь циньянь» 新青年 («Новая молодёжь») печатали произведения многих зарубежных авторов: А. Дюма, Б. Шоу, В. Шекспира, Г. Ибсена, и т. п. Сильное воздействие на становление драматического театра *хуацзюй* оказали произведения Г. Ибсена «Привидения», «Кукольный дом» и др. Произведения норвежского драматурга были не просто известны в театральном мире Китая, ими восхищались, ставили на всех театральных подмостках страны.

Большая заслуга в деле пропаганды западной драмы принадлежит обществу «Народный театр» («Миньчжун сицзюйшэ», основанным в 1921 г.). Это была первая научная организация, представившая новый театр, созданная после движения «4 мая». Члены общества разработали концепцию современной драмы: выступая за «народный театр», они придавали особое значение его общественно-воспитательным функциям, социальной ответственности драматурга. «Переводы иностранных пьес послужили стимулом для преобразователей литературы и театра, которые активно включились в процесс создания новых произведений»<sup>32</sup>.

В первых же китайских драмах театра *хуацзюй* были сделаны попытки поднять злободневные, острые общественные вопросы. Большинство первых

---

<sup>32</sup> Цзо Лай. Разговорная драма периода антияпонской и освободительной войн. М., 1993. С.69.

китайских пьес было посвящено борьбе с феодальной системой брака и брачных отношений. Можно назвать «Дело всей жизни» (Ху Ши), «Ведьму» (Оуян Юйцян), «Чжо Вэньцзюнь» (Го Можо), «Ночь в кафе» (Тянь Хань), «Осу» (Дин Силинь) и др. Постепенно узость тематики, которой страдала новая китайская драматургия в первые годы своего существования, стала преодолеваться. Драматурги в своем творчестве стали ставить более широкие общественные вопросы. Драматург Тянь Хань выступил с пьесой «Дьявол Чжао», которая была направлена «против милитаристских гражданских войн в Китае»<sup>33</sup>. С критикой пороков китайского общества выступил писатель и драматург Ху Епинь (пьесы «Семья гончара» и «Гостеприимство шэнши»). Во время усиления в Китае антиимпериалистического движения в китайскую драматургию проникает и занимает в ней место новая, часто антиимпериалистическая тематика, прославление патриотических идей: пьесы – Го Можо «Не Ин», Тянь Ханя «Смерть Гу Чжэнхуна», «Ночь поимки тигра», Чжэнь Боци «Борьба сопротивления», «Кризис», «Жертва» и др. По мере развития революционного движения сближалась с революционной тематикой и новая китайская драматургия. В истории нового китайского театра и его драматургии немаловажную роль сыграло созданное в 1930 г. под руководством Лиги Левых писателей Шэнь Дуаньсянем (Ся Янем), Чжэнь Бюци и другими драматургами «Шанхайское общество художественной драматургии». Общество организовало выступления передвижного театра специально для трудящихся, пьесы писались с учетом требований революционной ситуации.

Другим влиятельным обществом, которое предпочитало ставить переводные пьесы из классического западного репертуара, была Театральная ассоциация. Молодые китайские литераторы, открывшие для себя драматургию Ибсена и Шоу, Шекспира и Толстого, Сарду и Стриндберга, спешили донести все прелести западной драматургии до своего народа. Стремясь передать суть, про-

---

<sup>33</sup> Литература Востока в новое время. М., 1975. С. 380.

никнуть в святая святых западной драматургии, китайские литераторы убирая лишнее, отбирали самое сокровенное из художественных творений<sup>34</sup>.

Почти одновременно с приходом из профессионального театра в *хуацзюй* таких новаторов, как Чэнь Дабэй и Ван Чжусянь, драматургию пополнили молодое поколение талантливых литераторов – Тянь Хань, Оуян Юйцян, Хун Шэнь, Го Можо, Дин Силинь, Чэн Фанью, Сюн Фуси, Е Шаоцзюнь и др.<sup>35</sup>.

Наиболее видным из выше перечисленных литераторов и драматургов Китая является Тянь Хань. Он же – великий китайский драматург, является главным прородителем и распространителем такого направления как китайская разговорная драма, которая актуальна в настоящее время.

Именно с творчества Тянь Ханя и начинается третий (Тяньханевский) период развития китайской разговорной драмы.

Приведем некоторые сведения из биографии знаменитого драматурга. Тянь Хань (Тянь Шоучан), (田汉, 1898 – 1968 гг.), родился в двадцатый день второго месяца по лунному календарю (12 марта) 1898 г., в год вошедший в историю Китая как «сто дней реформ». Родина Тянь Ханя – деревня Маопин уезда Чанша провинции Хунань. Своего отца, Тянь Юйцина, который часто уезжал из дома на заработки, нанимаясь поваром, и рано умер от чахотки, он помнил плохо. Семья матери, И Кэцин, славилась образованностью, ее отец открыл частную начальную школу, в которой учился Тянь Хань, а ее младший брат, И Сян (И Мэйчэнь), личность во многих отношениях выдающаяся, стал для рано осиротевшего Тянь Ханя духовным наставником. И Сян принадлежал к людям нового мировоззрения. Имея прекрасное образование и выдержав экзамен в провинциальном центре, он отказался от карьеры чиновника, вступил в «Южное общество», стал горячим сторонником революционно-демократических идей Сунь Ятсена. Он был литературно одарен, писал стихи, публицистику. Талант И Сяня унаследовал и Тянь Хань<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 42.

<sup>35</sup> Там же. С. 46.

<sup>36</sup> Там же. С. 47.

Научившись с шести лет грамоте в сельской школе у своего деда, Тянь Хань вскоре перешел в заморскую школу под название «Хижина чистого источника», где кроме канонической литературы на старописьменном языке преподавали новые дисциплины: историю, географию, математику. Он много читал, особенно пристрастился к поэзии, также имел странную для подростка склонность к даосским книгам.

Самые яркие впечатления детства Тянь Ханя связаны с театром, которым славилась Хунань, где в древности было расположено царство Чу, родина театрального искусства. Традиционная сцена отворила перед Тянь Ханем мир безудержной фантазии и вымысла.

В те годы в деревнях по случаю традиционных праздников или семейных торжеств обычно устраивали представления театра кукол и теней, подмостками для которых становились храмы и монастыри, а артистами – сами крестьяне. Тянь Хань любил эти домашние, самодеятельные представления, в которых участвовал его дед и дядя, искренне восхищался ими и подражал им.

В 1910 г. Тянь Хань в числе лучших учеников был рекомендован в педагогическое училище в провинциальном центре Чанша. Именно здесь Тянь Хань впервые опробовал его рано проснувшийся поэтический талант.

Во времена революций и войн, массовых антифеодальных и антиимпериалистических выступлений 1919 гг., начинается путь творческой деятельности Тянь Ханя. Его статья «Экономические проблемы русской революции», напечатанная в Китае, привлекла внимание лидера китайских марксистов Ли Дачжао, представлявшего наиболее радикальное крыло движения «4 мая». Статья открыла Тянь Ханю путь в основанное Ли Дачжао общество «Молодой Китай», на страницах которого увидели свет его первые переводы, стихотворения, статьи<sup>37</sup>.

В основном интерес молодого писателя был заострен на вопросах литературы. Его статьи о европейской поэзии XX в. отразили просветительский этап

---

<sup>37</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 52.

рождавшейся новой культуры, этап усвоения и адаптации мирового культурного опыта.

В новой драматургии пьесы сентиментально-романтического направления заняли ведущее место. Разговорная драма *хуацзюй* рождалась под воздействием западной литературы, при этом если иностранное влияние на формулирование китайской реалистической драмы может быть исчерпано одним понятием «ибсенизм», то разобраться в сочетании эстетических идей и течений, которые вобрал в себя китайский романтизм, довольно сложно. Тянь Хань находился во власти противоречивых влияний. Пришедшие из разных эпох и национальных культур японский неоромантизм и поэзия Гете, культ сильной личности Ницше и мистицизм Метерлинка, социальные обличения Ибсена и эстетство Уайльда не уложились в историческую перспективу, а смешались в художественном сознании, создав лишенную внутреннего единства и последовательности картину. Именно статьи и эссе Тянь Ханя дают возможность в той или иной мере проследить каналы влияния и механизм воздействия западной культуры. Они увидели свет на страницах «Молодого Китая», трибуны идей романтизма, где Тянь Хань стал ведущей фигурой<sup>38</sup>.

В 1920 – 1924 гг. Тянь Хань написал несколько пьес романтической направленности, такие как «Ночь в кафе», «Ночь поимки тигра». В этих пьесах драматург утверждал право на свободу чувств вопреки феодальной морали.

В 1928 – 1930 гг. драматург руководил прогрессивным театральным обществом «Наньго», издавал одноименный театральный журнал. В этот период драматургия Тянь Ханя приобретает социальную направленность. Он пишет пьесы: «Воля к жизни» (1928 г.), «Деревня у реки» (1928 г.), «Трагедия на озере» (1929 г.), «Возвращение на юг» (1929 г.).

В начале 1930-х гг. Тянь Хань участвовал в Лиге левых деятелей театра, подвергался репрессиям гоминьдановцев. В эти годы писал пьесы, посвященные современной жизни Китая, например: «Лунная соната» (1932 г.), «Семь

---

<sup>38</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 53.

женщин в грозу и бурю» (1932 г.), «Песнь возвращающейся весны» (1935 г.), «Потоп» (1936 г.)<sup>39</sup>.

В годы войны с Японией (1937 – 1945 гг.) Тянь Хань переделывал пьесы традиционного репертуара и написал патриотические пьесы: «Отстоим Лугоуцяо» (1937 г.), «Голос осени» (1943 г.) и другие. Известность получила социальная драма «Красавицы» (1947 г.)<sup>40</sup>.

С 1949 г. Тянь Хань является председателем Союза работников театра<sup>41</sup>, а с 1954 г. становится депутатом Собрания народных представителей. Драматург является автором многочисленных работ по театру, а также переводов произведений Шекспира («Гамлет»), О. Уайльда («Саломея») и других драматургов.

Таким образом, Тянь Хань является главным прородителем и распространителем такого направления как китайская разговорная драма, которая актуальна в настоящее время. «Современникам Тянь Хань открывается разными гранями своего большого человеческого и писательского таланта: автор эстетских, элитарных пьес, романтик и «шиллерианец», он вошел в историю драматургии как лидер движения за массовое революционное искусство театра; человек крепкой крестьянской кости, упрямый «хунаньский вол», он отличался необыкновенной впечатлительностью, приверженностью к утонченной поэзии конца века; свободный художник, склонный к романтической богеме и анархическому бунту, уживался в нем с революционным деятелем, умевшим подчиняться партийным лозунгам, и новатор театра – с почитателем и ценителем классической традиционной музыкальной драмы. Эпоха оставила свой трагический отпечаток на творческом и жизненном пути писателя, который прошел через две национальные революции, самоистребление народа в трех братоубийственных гражданских войнах, жестокую антияпонскую войну Сопротивления. Не все можно объяснить воздействием эпохи, но и в отрыве от нее нельзя понять противоречивое единство личности и творчества Тянь Ханя, оценить по

---

<sup>39</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 134.

<sup>40</sup> Там же. С. 181.

<sup>41</sup> Там же. С. 209.

достоинству его усилия сохранить независимость суждений, встать выше века и быть свободным»<sup>42</sup>.

Итак, китайская разговорная драма, прежде чем сформироваться как отдельный жанр прошла длительный путь развития. Оригинальность древней китайской культуры, общество, возросшее на патриархате, духовная жизнь, построенная на эстетическом конфуцианском мировоззрении, создали своеобразные условия, в которых развивался театр.

Истоки зарождения *хуацзюй* исходят от слияния классической китайской оперы и заимствования идей европейского драматического искусства. Благодаря студентам, вернувшимся из Японии, которые ставили новую драму в театрах Шанхая, а также китайским драматургам, работавшим в жанре классической драмы, но уже осознавшим необходимость перехода к новому театру, постепенно формировалось новое направление – *хуацзюй*. Задавшись целью распространять передовые идеи, они остановили свой выбор на этой театральной форме как на наиболее подходящей для изображения современной жизни. Разговорная драма получила весьма быстрое распространение в наиболее крупных городах Китая. Постепенно укоренившись в Китае, она превратилась в китайскую национальную форму искусства. Несмотря на внешнее влияние в процессе эволюции китайская разговорная драма не стала копией европейской драмы, а полностью сохранила свою индивидуальность.

Весь период развития новой драмы можно поделить на 3 этапа: первый (конец XIX в. – 1919 г.), второй (1919 г. – середина 20-х гг. XX в.), третий («Тяньханевский период»), (середина 20-х гг. XX в. – 1937 г.).

Более полувека движение за новую литературу и искусство в Китае тесно переплетается с китайским революционным движением. Движение за разговорную драму отличала глубокая идейность. Центральная тема движения менялась, однако, воспитательная роль разговорной драмы оставалась неизменной.

В 20-е гг. XX в. основатели китайской разговорной драмы призывали к свержению цинского господства. После движения 1919 г. ее содержанием стала

---

<sup>42</sup> Аджимамудова В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. С. 47.

пропаганда науки и демократии. В 1930-е гг., вследствие агрессии японского империализма, центральной темой стали патриотизм и война Сопrotивления. Стоит отметить, что в исследуемый нами период существовал и коммерческий драматический театр, преследовавший развлекательные цели, использовавший в качестве средства выражения и разговорную драму.

После Второй мировой войны разговорная драма переключается на борьбу за создание нового народного Китая, с образованием КНР ее главной темой становятся патриотизм и социализм. Исходя из вышеуказанного, становится ясно, что китайская разговорная драма всегда была социо-направленной формой театра.

## 2 ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ЛАО ШЭ

Лао Шэ (老舍) – один из крупнейших писателей современного Китая. Лао Шэ – литературный псевдоним. Настоящее имя писателя – Шу Шэюй (舒舍予), другое имя – Шу Цинчунь (舒庆春). Шу Цинчунь родился 3 февраля 1899 г., в Пекине. Он был выходцем из маньчжурской семьи. Отец Шу Цинчуна – Шу Юншоу, был простым маньчжурским солдатом, охранявшем запретный город. Изначально, до рождения Лао Шэ, материальное положение его семьи было сносным. Однако после смерти отца, погибшего Пекина Объединенной армией восьми государств, семья Лао Шэ значительно обеднела.

Детские и юношеские годы будущего писателя проходили в период, когда просветительские идеи оказывали значительное влияние на умы китайской молодежи. Народ вставал на борьбу, пробуждался от вековой спячки. Уже тогда зарождался будущий фронт борьбы против феодализма и империализма. В данный период росла ненависть к иностранным захватчикам. С самого детства Лао Шэ слушал рассказы матери о страшной правде нынешней жизни и о горьких судьбах членов его семьи. «Все, что рассказывала мне мать, глубоко запечатлелось в моем сердце и никогда не изгладится из памяти»<sup>43</sup>.

Из-за бедности мать не имела возможности дать Лао Шэ образование, мать не собиралась отдавать его в школу. Однако в начале 1905 г., к ним в гости зашел старый друг семьи Лю Шоумянь, филантроп и очень богатый человек, который, узнав, что мальчик не начал учиться, пообещал за свой счет определить его в благотворительную начальную школу.

Когда Лао Шэ исполнилось семь лет, по рекомендации Лю Шоумяня Лао Шэ отдала учиться в эту самую частную школу, где преподавание велось в духе старокитайской конфуцианской традиции. Учащиеся должны были наизусть зазубривать каноны мудрецов. Лао Шэ учился очень хорошо, особенно ему уда-

---

<sup>43</sup> Антиповский А. А. Раннее творчество Лао Шэ. Темы, герои, образы. С. 5.

вались сочинения, он также много занимался дополнительно – после уроков оставался в школе и читал «Шицзин» и «Гувэньгуаньчжи».

Окончив школу, Шу Шэюй не имел средств продолжать образование. К этому времени Лю Шоумянь уже растратил свои средства на благотворительность и не был в состоянии помочь Лао Шэ с продолжением учебы. Родственники уговаривали Лао Шэ бросить учебу и пойти работать. Но юноше удалось тайком сдать экзамены и поступить в июле 1913 г. в Пекинское педагогическое училище, где обучение было бесплатным. Именно в училище у юноши появился глубокий интерес к литературе.

«Большое влияние на формирование литературных привязанностей и вкусов Лао Шэ оказал директор училища Фан Вэйи, имевший степень цзиньши. Фан Вэйи был блестящим каллиграфом и знатоком классической литературы, под его личным руководством будущий писатель учился писать стихи старых форм, сочинения в прозаопэтическом жанре *фу*, штудировал поэзию Лу Ю, У Вэйэ и эссе Тунчэнской школы»<sup>44</sup>.

В 1918 г. Лао Шэ закончил учительскую семинарию и стал работать директором начальной школы. С этого времени он обретает финансовую самостоятельность и сам начинает содержать мать, а преподавание вплоть до 1936 г. становится его основным занятием.

В январе 1920 г. Лао Шэ на конкурсной основе избирается членом комиссии по начальному образованию при Пекинском комитете преподавателей, а в сентябре того же года назначается в отдел просвещения инспектором по северным пригородам Пекина. Последняя должность, с одной стороны дала финансовое благополучие Лао Шэ, а с другой стороны требовала большой ответственности.

«Излишки денег и свободного времени, а также располагающая к социальным контактам должность привели к тому, что Лао Шэ в это время пристрастился ко многим вредным привычкам – вину, картам, мацзяну, сигаретам. То-

---

<sup>44</sup> Родионов А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века. С. 32.

гда Лао Шэ сильно увлекся оперой и стал учиться петь арии. При этом не столько он сам искал увеселений, сколько не мог отказать вовлекшим его в загул знакомым. Такой образ жизни сильно подорвал здоровье писателя»<sup>45</sup>.

Поправив здоровье и придя в себя в монастыре Вофосы неподалеку от Пекина, Лао Шэ произвел переоценку ценностей и пришел к выводу, что с таким образом жизни пора распрощаться. Необходимо по-настоящему отречься от себя и отдать все силы людям и обществу.

«С сентября 1922 по февраль 1923 гг. Лао Шэ отправляется в Тяньцзинь и преподает там китайскую литературу в средней школе при Нанькайском университете. Здесь Лао Шэ и написал свой первый рассказ»<sup>46</sup>.

Огромное влияние на мировоззрение Лао Шэ оказали антиимпериалистическое и антифеодальное движение 4-го мая 1919 г. Хотя Лао Шэ, будучи директором школы, не принимал никакого участия в студенческих демонстрациях и не публиковал в журналах статей по животрепещущим проблемам обновления общества и культуры, тем не менее, он активно впитывал новые идеи, постоянно покупая книги и журналы.

«Движение 4-го мая» сыграло ключевую роль и в становлении Лао Шэ как мастера современной литературы. Оно не только дало ему новый язык – байхуа, но и открыло перед ним новые темы и сюжеты. Однако следует отметить, что Лао Шэ не принимал непосредственного участия в событиях.

В 1924 г., благодаря знакомствам среди миссионеров, Лао Шэ отправился в Англию в качестве преподавателя китайского языка в школе Востоковедения при Лондонском университете.

Знание английского языка дало возможность Лао Шэ познакомиться с английской литературой. Диккенс, Теккерей, Свифт стали любимыми его писателями. В переводах на английский язык Лао Шэ познакомился с французской и русской литературами. Его поразили глубокая человечность и реализм клас-

---

<sup>45</sup> Родионов А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века. С. 34.

<sup>46</sup> Антиповский А. А. Раннее творчество Лао Шэ. Темы, герои, образы. С. 6.

сической русской литературы, он восхищался произведениями Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького, Ф. М. Достоевского.

Живя в Англии, в стране развитых капиталистических отношений, наблюдая контрасты крупного города, Лао Шэ по-иному стал смотреть на исторические перемены, происходившие в Китае начиная с конца XIX в.

Таким образом, знакомство с зарубежной литературой явилось своего рода катализатором, ускорившим развитие внутренних процессов, происходящих в сознании Лао Шэ.

Горячая любовь к родине, мучительная боль за ее страдания, стремление помочь своим соотечественникам избежать многих пороков, которые несет с собой капитализм, заставили его высказать свои мысли на бумаге.

Во время пребывания в Лондоне Лао Шэ написал ряд известных романов, таких как: «Философия Чжана», «Двое Ма», «Чжао Цзыюэ».

Мировоззрение Лао Шэ формировалось под непосредственным влиянием произведений периода движения «4 мая». В них обличалась и критиковалась действительность Китая, но для ее улучшения предлагалось лишь просвещение народа и проведение реформ. Идеи либерализма вообще были еще широко распространены в Китае, хотя в стране и произошли две революции. Их идеи появлялись в новейшей китайской литературе и искусстве. Влияние это испытывали и многие другие писатели, такие как Жоу Ши, Е Шэнтао, Сюй Дишань, Юй Дафу и др.<sup>47</sup>

В октябре 1929 г. Лао Шэ прибывает из Марселя в Сингапур. Сингапур резко отличался от Китая или Англии и произвел на Лао Шэ очень сильное впечатление. Лао Шэ увидел в Сингапуре и сингапурских китайцах воплощение своей мечты о способности китайцев быть не хуже европейцев. Их успех свидетельствовал о наличии в характере китайцев качеств, позволивших им вопреки всему добиться процветания. Процветание Китайцев в Сингапуре вызвало у Лао Шэ, как он выразился, «преклонение перед собственной нацией». Все это

---

<sup>47</sup> Антиповский А. А. Раннее творчество Лао Шэ. Темы, герои, образы. С. 10.

сопровождалось некоторым пренебрежением к другим народам<sup>48</sup>. Там он написал одно из своих произведений под названием «День рождения Сяопо».

При всем восхищении успехами китайцев в Сингапуре Лао Шэ все же не потерял способности видеть их проблемы и недостатки. Он отмечал разобщенность китайского общества в Сингапуре, оно делилось на непроницаемые группировки составленные по региональному признаку. Писатель заметил, что поскольку в местном обществе царил деловой дух, там оставалось очень мало места для культурной жизни, люди писали стихи и покупали книги гораздо меньше, чем в Пекине или Шанхае. Кроме того, другие культурные развлечения отсутствовали. Когда через три месяца Лао Шэ привык к такому колориту, ему уже стала надоедать такая атмосфера. Кроме того, он полагал, что недостаток культуры в жизни сингапурцев избавил их от многих «культурных болезней».

Лао Шэ был готов задержаться еще на некоторое время в Сингапуре, однако в конце февраля 1930 г. он прибыл на родину в Шанхай. Он был поражен тем, что увидел. Специфика социально-экономических условий Китая, где наряду с прочно утверждающимися буржуазными отношениями важную роль продолжали играть отношения феодальные, еще более усугубляла тяжелую жизнь народа. Социалистические идеи овладевали умами не только интеллигенции, но и широких народных масс. Еще в период революции 1924 – 1927 гг., когда национальная буржуазия изменила революционному делу и стала переходить в лагерь реакции, многомиллионные массы рабочих и крестьян все стремительнее стали втягиваться в революционный водоворот. Это ускорило развитие революции, начался поворот от революции общенационального объединенного фронта к революции многомиллионных масс рабочих и крестьян. Буржуазия предприняла ответные меры и перешла в решительное наступление на все демократические организации. В стране начался террор.

---

<sup>48</sup> Родионов А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века. С. 81.

Обстановка в стране была настолько сложной, что даже многие представители передовой интеллигенции, включая писателей левого крыла, не могли разобраться в ней. Некоторые, предав интересы революции, стали служить реакции, другие – переживали период колебаний и разочарований.

За границей Лао Шэ не имел возможности непосредственно наблюдать за ростом революционного сознания китайского народа, был оторван от китайской действительности. Вернувшись домой и своими глазами увидев, что происходит на родине, писатель окончательно убедился в том, что путем просвещения и реформ исправить общество невозможно.

Лао Шэ с его обостренным чувством патриотизма не мог остаться безучастным к горькой судьбе страны и многие его произведения были связаны именно с тем, что происходило в стране в данный период. Тем более, что происходящие события затронули и его лично – при бомбежке японцами Шанхая в здании издательства «Шаньбу» сгорела рукопись его романа «Озеро Даминху» и уже набранная к книжному изданию повесть «День рождения Сяопо».

Именно в данный период Лао Шэ написал множество очерков, отражающих жизнь простого народа. К тому же, в данный период появляются такие известные произведения как «Рикша», «Записки о кошачьем городе». При анализе и сравнении этих произведений с более ранними можно заметить резкое изменение взглядов писателя на жизнь. На смену сатиры пришел едкий сарказм.

Со временем Лао Шэ стал изучать жизнь, суровые нравы людей из низших сословий, так называемых «изведенных на дно» и вынужденных зарабатывать себе на жизнь невероятно унижительным трудом. Для этого он общался с людьми, находившимися подчас на самых низших ступенях общественной иерархии. И хотя по роду своей профессии ему приходилось постоянно находиться в кругу людей образованных, тем не менее друзьями Лао Шэ были не только профессора и учащиеся, но и бродячие певцы, рикши и многие другие люди.

Лао Шэ всегда считал необходимым хорошо знать предмет, о котором пишет. Он был убежден, что серьезный писатель должен сам прочувствовать, пережить события, о которых намеревается рассказать.

Уже в середине 30-х гг. Лао Шэ довольно четко понимал высокую роль человека и, в частности, человека труда в жизни и искусстве. Демократические тенденции в мировоззрении в творчестве Лао Шэ особенно ярко проявились в период антияпонской войны, когда угроза национальному существованию способствовала объединению всех разрозненных прогрессивных сил, всех передовых мыслителей и художников Китая.

Перед работниками литературы и искусства стояла задача проникать все глубже в тяготы и проблемы нынешней, реальной жизни, с тем чтобы сделать свое творчество еще более активным и мобилизовать народ всей страны на отпор врагу. В этих условиях в феврале 1938 г. в г. Ханькоу собралась группа писателей, чтобы обсудить вопрос о создании своей организации. На этом совещании был избран подготовительный комитет, который должен был подготовить общее собрание или конференцию писателей. Лао Шэ принял активное участие в этой работе, ему было поручено составить текст воззвания.

Через месяц состоялся съезд китайских писателей, на котором присутствовало около трехсот делегатов. На съезде была создана «Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства по отпору врагу» (中國文學藝術界聯合會). В состав правления вошел и Лао Шэ, который затем был избран председателем Ассоциации.

«В Ассоциацию входили представители различных политических убеждений. Ассоциация имела филиалы в восьми крупнейших городах Китая. Члены правления Ассоциации принимали активное участие в «Центральном объединении по шефской работе», которая находилась под контролем Ассоциации. Многие писатели выезжали на фронт, в действующую армию. Цель их работы состояла, по определению Лао Шэ, в том, чтобы «с непреклонной решимостью

бороться за национальную свободу и независимость. Литература и искусство должны слиться с народом»<sup>49</sup>.

«Работа в Ассоциации – время расцвета политической активности Лао Шэ. Не было дела, в котором писатель не принял бы самого живого участия. Неизменно он выступал с отчетными докладами на собраниях Ассоциации и в прессе, организовывал встречи с различными литературно-художественными объединениями и населением, где рассказывал о текущих делах и задачах, читал лекции о современной литературе. Редактирование официального органа Ассоциации – «Канчжаньвэньи», подготовка вместе с Му Мутянем, Ван Япином, Оуян Юйцянем, Лю Цяном серии «Библиотечка войны сопротивления», поездка в составе шефской бригады на фронт, выступления на совещаниях исследовательского и издательского отделов по проблемам литературы и искусства – все это далеко не исчерпывало повседневные работы Лао Шэ»<sup>50</sup>.

«Ассоциация деятелей литературы и искусства» явилась большой практической школой для Лао Шэ. Наряду с общественной работой он много писал, проявляя свой талант в различных жанрах. В военное время, когда надо было быстро мобилизовать народ на отпор врагу, на первое место выдвигаются очерк, рассказ. Многие писатели поняли, что рассказ – наиболее действенный и оперативный жанр художественной прозы. Лао Шэ тоже стал уделять значительное внимание новелле. Помимо ранее вышедших сборников рассказов «Иньхайцзи» («Вишневое море»), «Гэ цзаоцзи» («Устрицы и водоросли») появились его рассказы, объединенные в сборниках «Хочэцзи» («Паровоз»), «Пиньсюэцзи» («Малокровие»).

Однако в эти годы он создавал произведения и других жанров, например роман «Сожжение» («Хоцзан»), а также начал писать трилогию «Четыре поколения под одной крышей» («Сы ши тун тан»), в которой показал жизнь Пекина в период японской оккупации.

---

<sup>49</sup> Антиповский А. А. Раннее творчество Лао Шэ. Темы, герои, образы. С. 14.

<sup>50</sup> Болотина О. П. Лао Шэ. Творчество военных лет. 1937 – 1949. С. 22.

Лао Шэ поддерживал тесную связь с массами, разъезжал по стране, вел агитационную работу. В 1940 г., после поездки по Сычуани, Шэньси и Хэнани, он создал поэму «К северу от заставы «Цзяньмыньгуань», где размышлял над судьбой своей родины<sup>51</sup>.

Решив обратить свое творчество на службу войне сопротивления, Лао Шэ столкнулся с проблемой формы. В стране, где подавляющая часть населения была неграмотна, современная проза имела мало шансов охватить широкую аудиторию и, в особенности, затронуть крестьян и солдат. Это обстоятельство направило творческую энергию Лао Шэ в русло песенно-повествовательной литературы.

В годы антияпонской войны Лао Шэ обратился к новому для него жанру – драматургии. «Еще в сентябре 1937 г. Лао Шэ начал изучать у цзинаньских сказителей Бай Юньпэна и Чжан Сяосюаня искусство создания знакомых ему с детства сказов под барабан. Позже в Ухани и Чунцине Лао Шэ продолжил эти занятия с Фу Шаофаном. В Ухани он стал учиться писать тексты хэнаньских *чжуйцзы* у одной сельской труппы, которую приютил у себя Фэн Юйсян. Важным выводом для писателя стало то, что простонародная литература, чтобы не утратить живость и силу воздействия, должна сохранять местный колорит, поэтому патриотические идеи следует выражать с помощью соответствующих литературному жанру лексических средств. За годы войны с Японией им было написано не менее одиннадцати патриотических сказов под барабан из них восемь в 1937 – 1939 гг., один текст хэнаньского *чжуйцзы*, один *сяшэн* и четыре пекинские музыкальные драмы. Уже начиная с 1939 г. роль традиционных жанров в творчестве Лао Шэ стремительно снижается. 9 мая 1940 г. Лао Шэ писал в письме к Тао Кандэ о том, что в Чунцине наблюдается театральный бум. В течение только апреля 1940 г. на сцену вышли пьесы Цао Юя, Ян Ханьшэна, Чжан Миня, Юй Шаньюаня, Гу Ицяо, а также пьеса самого Лао Шэ «Государство превыше всего», написанная в соавторстве с Сун Чжиди. Популярность разговорной драмы связывалась Лао Шэ с ее оперативностью и широтой ауди-

---

<sup>51</sup> Антиповский А. А. Раннее творчество Лао Шэ. Темы, герои, образы. С. 15.

тории в условиях, когда пьесы несли пропагандистскую нагрузку. В то же время упадок романа он объяснил не только сравнительной узостью читательской аудитории, но с тем, что бедствующие писатели не имели возможности уделять созданию произведения сколько-нибудь длительное время»<sup>52</sup>.

Драматические произведения Лао Шэ по дате написания можно разделить на два периода. Первый период – произведения написанные в период антияпонской войны 1937 – 1945 гг. Второй период – произведения написанный после образования КНР (после 1949 г.).

В 1939 – 1940 гг. им было опубликовано девять пьес разговорной драмы, три из которых написаны с участием одного, двух соавторов – Сун Чжиди, Чжао Цингэ и Сяо Иу. В 1938 г. написана еще одна пьеса Лао Шэ – «Всеобщая мобилизация». Однако, пьеса так и не была опубликована. За годы войны Лао Шэ написал восемнадцать стихотворений, более тридцати классических стихов и одну современную поэму. Большинство произведений было создано в 1938 – 1942 гг. Кроме того, за восемь лет войны им было написано четыре романа и тринадцать рассказов. Из них один роман и восемь рассказов были написаны в 1937 – 1938 гг., а остальные приходятся на период после 1942 г. К творчеству военного периода можно отнести и роман «Сказители», написанный в 1938 г. Во время пребывания в Нью – Йорке. Таким образом, в 1939 – 1942 гг. в связи с экспериментами писателя в области художественной формы Лао Шэ – прозаик полностью уступил место Лао Шэ – драматургу, поэту, публицисту<sup>53</sup>.

Именно антияпонская война заставила писателя изменить свой писательский репертуар. Как известно, война повлияла не только на содержание работ Лао Шэ, но и на содержание произведений других литераторов этого времени. Лао Шэ, как и многие, понимал, что литература должна отражать актуальные проблемы и служить интересам родины. В пьесах Лао Шэ – «Генерал Чжан Цзычжун» и романе «Огненное погребение» были наиболее развернуто нарисо-

---

<sup>52</sup> Родионов А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века. С. 138.

<sup>53</sup> Там же. С. 139.

ваны военные действия. Лао Шэ в первую очередь привлекают психологические проблемы, возникшие с началом войны и связанные с идеями патриотизма. Во-первых, это столкновение традиционных ценностей с гражданским долгом. Во-вторых, нравственные истоки героизма. В-третьих психология предательства и капитулянства. В-четвертых, моральное разложение правящих кругов в условиях усугубленного войной кризиса власти. Как видно из перечисленных выше тем, затронутых Лао Шэ, первые три перекликаются с проблемой национального характера. Лао Шэ в произведениях военных лет не ограничивается индивидуальной психологией, многие его герои типизированы и более символичны. Более того, автор постоянно делает обобщения и выводы относительно национального характера китайцев<sup>54</sup>. Если ранее Лао Шэ не затрагивал политические темы, то именно в период антияпонского восстания они стали одними из главных. Остро звучат в адрес гоминьдановских властей те строки из произведений Лао Шэ, где говорится о безнаказанности предателей и о том, что они совершенно не боятся органов власти. Например, в пьесе «Остатки тумана», написанного в 1938 г., перед лицом высоких покровителей сыщики не осмеливаются задержать японскую шпионку Сюй Фанми.

На протяжении войны в произведениях Лао Шэ все сильнее проявляется его критика морального разложения органов власти и утраты ими дееспособности вследствие коррупции<sup>55</sup>. Являясь фактическим руководителем ассоциации деятелей литературы и искусства по отпору врагу, Лао Шэ вновь столкнулся с властными структурами, которые без жалости в начале 1920-х гг. покинул он сам. Явный контраст между патриотической риторикой и предательскими действиями власть имущих породил такие произведения как сатирические пьесы «Остатки тумана» (1939 г.) и «Вопросы репутации» (1941 г.). В пределы внимания писателя в этих работах попали такие важнейшие категории и инструменты социального общения китайцев как этика лица и неформальность межличност-

---

<sup>54</sup> Родионов А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века. С. 140.

<sup>55</sup> Там же. С. 150.

ных отношений. Лао Шэ показывает, как, трансформируясь они становятся удобным занавесом для предательства, тщеславия и корысти.

Пьеса «Остатки тумана» стала первым шагом в разработке выше указанных вопросов. Главный акцент в ней сделан еще на предательстве и коррупции, но внимание к этике лица и принципам неформальности в межличностных отношениях просматриваются вполне отчетливо. Необходимо отметить, что некоторые положительные образы из «Остатков тумана» перешли под новыми именами и в пьесу «Вопросы репутации». «Таковы например, супруги Ян, имеющие своих двойников в лице другой жуликоватой парочки Фан Синьчжэна и Шань Минцинь. Суть жизненной философии господина Яна, мелкого чиновника, в том, что все ложно и иллюзорно кроме денег, еды и одежды. Он, ничуть не смущаясь, говорит своему более высокопоставленному коллеге, что если тот не найдет ему место получше, то он вернется в оккупированные японцами районы. И начальник управления Си, сам сделавший себе карьеру и изрядно набивший карманы на войне с Японией, соглашается с ним. Казалось бы, с такими хищническими взглядами на жизнь нельзя достичь успеха в обществе, но когда это нужно супруги Ян умело маскируются с помощью таких традиционных инструментов как лицо и неформальность отношений. Все это заставляет вспомнить злодеев и невольных пособников зла из довоенных произведений Лао Шэ, например, Чжана и тетушку Чжао из «Философии Чжана». Во всех этих случаях происходило выхолаживание нравственной составляющей из традиционных стереотипов, а их оболочка использовалась паразитирующими элементами для подчинения своим интересам окружающих»<sup>56</sup>.

В другой пьесе «Вопросы репутации» Лао Шэ делает этику лица достоинством исключительно чиновничества, чьи эгоизм интриганство и внутренняя пустота противопоставлены патриотизму, простоте и бескорыстию героев романа: доктора Цинь Цзяньчао и медсестры Оуян Сюэ. Кроме того, автор показывает как пораженные нравственными недугами чиновники пытаются пере-

---

<sup>56</sup> Родионов А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века. С. 152.

дать свои качества окружающим героям романа – Чжоу Минъюаню и случайно попавшему в их круг общения крестьянину Чжао Циню. В пьесе посредством действий Чжао Циня, а именно его меньшей восприимчивостью к этике лица, подчеркивается нравственная чистота и превосходство простого люда над элитой. Именно эта черта прослеживается во многих произведениях Лао Шэ с самого начала войны<sup>57</sup>.

И стремление к неформальности, и этика лица, уходящие своими корнями вглубь истории страны к конфуцианским ценностям, являются порождением традиционной культуры Китая. Критика последствий их чрезмерности являются частью размышлений Лао Шэ о путях и перспективах трансформации китайской культуры под воздействием войны с Японией. Очевидна его обеспокоенность тем, что в условиях разложения власти и возрастающей коррумпированности общества отдельные элементы национальной культуры зачастую теряют свое нравственное содержание и используются нечистоплотными личностями для достижения корыстных и непатриотичных целей, а иногда даже становятся прикрытием для предательства.

Именно в военный период наряду с критикой отрицательных проявлений ряда ценностных установок китайской культуры в своих произведениях Лао Шэ также утверждал традиционные ценности. Наиболее ярко это проявилось в пьесе «Дракон и змея на великой земле», написанной в 1941 г., и романе «Четыре поколения под одной крышей», созданный в период с 1944 – 1948 гг. Лао Шэ писал о том, что во время войны сопротивления мы узнали сильные, а также слабые места китайской культуры. Пьеса и роман были написаны в тот период, когда запал первых военных лет уже прошел, а писатель имел возможность привести в некую систему свои размышления о воздействии войны на традиционную культуру и психологию китайцев. Более того, в пьесе «Дракон и змея на великой земле» Лао Шэ попытался нарисовать свое видение того, каким должен стать Китай после окончания войны, и эта картина имеет много общего с

---

<sup>57</sup> Родионов А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века. С. 155.

общественной атмосферой КНР первой половины 1950-х гг. Это свидетельствует о наличии уже в 1940-х гг. серьезных предпосылок для занятия Лао Шэ после образования КНР именно той гражданской позиции, которая была им в последствии избрана. Кроме того, нельзя не заметить, что если пьеса «Дракон и змея на великой земле» оптимистична, эмоциональна и несет на себе заметный след поучительности, то в романе «Четыре поколения под одной крышей» присутствуют более взвешенный и разносторонний подход, что объясняется разным временем написания произведений, а также их жанровой природой. Помимо этого, если герои пьесы живут в свободных районах Китая, то действие романа происходит на оккупированных территориях. В романе взгляд автора в большей степени прикован к пекинской культуре, а в пьесе сделан акцент на восточной культуре в целом. Однако главная идея их едина – духовные ценности традиционной культуры, пройдя через изменения в ходе войны, очищаются и модернизируются, сохраняя при этом свое неповторимое национальное своеобразие<sup>58</sup>.

В пьесе «Дракон и змея на великой земле» и романе «Четыре поколения под одной крышей» взгляд на войну преобразование культуры дается в значительной степени через призму семейных отношений. Это не случайно, ведь в силу особенностей конфуцианской цивилизации семейные ценности составляют ядро традиционной культуры Китая, а их изменение влечет за собой широкие социальные последствия.

Кроме того, при характеристике китайцев в выше перечисленных пьесе и романе, одной из важнейших черт является миролюбие. Очевидно, что в тот момент, когда Китай подвергался агрессии, ориентация на пассивное сопротивление или непротивление злу не могла вызвать одобрения у выступавшего за активный отпор Лао Шэ. Соответственно, на страницах обсуждаемых произведений пассивное миролюбие неизменно осуждается, иногда даже резко. Например, в романе можно увидеть, что беспощадность и вездесущность вой-

---

<sup>58</sup> Родионов А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века. С. 160.

ны заставляет даже самых миролюбивых героев проявлять твердость и решительность.

Начиная со второго периода, после образования КНР (1949 г.), жизнь и творчество Лао Шэ составляют наиболее трагические страницы его писательской и личной биографии. Лао Шэ в эти годы прошел нелегкий и противоречивый путь от отрицания своих прежних творческих установок до частичного возвращения к ним.

Не смотря на то, что возвращение Лао Шэ из США в Китай было откликом на приглашение Чжоу Эньлая и просьба писателей-коммунистов, тем не менее оно свидетельствует не столько о поклонении писателя в 1949 г. Коммунистическим идеалам, сколько об отвержении им власти гоминьдана. Если для властей КНР его приезд был актом символическим – ведь именно Лао Шэ в годы войны возглавлял Ассоциацию работников литературы и искусства по отпору врагу, то для самого писателя возвращение на родину прежде всего являлось возможностью осуществить давно вынашиваемые творческие планы по написанию трех исторических романов.

Внимание и уважение к Лао Шэ со стороны руководителя КНР и лично Чжоу Эньлая, атмосфера сплочения ради создания нового общества, а также стабилизация ослабленной после воин страны и реальные сдвиги к лучшему в жизни простого народа – все это не могло не тронуть душу писателя. Если раньше власти не уважали писателей, то теперь им оказывался почет, предоставляется помощь в сборе материала, предоставляются нормальные условия для жизни и творчества. Для Лао Шэ последнее обстоятельство имело важное значение, ведь в 1930 – 1940-е гг. он постоянно жаловался на то, что материальная неустойчивость влияет на качество его произведений. Теперь же у него были гарантированные авторские гонорары и хорошие условия жизни. Ради этих почестей, он отказался от первоначальных творческих планов, активно включился в общественную деятельность и подчинил свое перо политической конъюнктуре, которая, как он верил, отвечает интересам народа. Кроме того, чтобы лучше служить народу в новых условиях, Лао Шэ был готов даже отказаться от

самостоятельности в мышлении и сменить свои творческие установки<sup>59</sup>.

Лао Шэ в течении шестнадцати лет жизни в КНР занимал большое число важных постов в творческих организациях и органах власти, а также выполнял огромное количество общественных поручений. Он участвовал в выборных органах власти и творческих организаций, занимался реформированием традиционного театра и жанров повествовательно-песенного искусства, помогал начинающим писателям, способствовал развитию литературы нацменьшинств, боролся за мир и противодействие американскому империализму. Конечно же, общественная работа для Лао Шэ была не легким испытанием<sup>60</sup>.

К моменту возвращения в Китай в 1949 г. Лао Шэ прекрасно понимал, что такое подчинять свое творчество целям пропаганды. В годы войны с Японией перо писателя было поставлено на службу войне сопротивления, и Лао Шэ в то время не считал возможным писать о тех вещах, которые не связаны с войной. Если в годы войны сопротивления (1937 – 1949 гг.) Лао Шэ старался держаться подальше от политики, то после 1949 г. Совмещать творчество и подражание политике стало невозможно. Писатели старшего поколения, не связанные с политикой, вынуждены были либо меньше писать, либо создавать произведения пропагандистского характера. Лао Шэ выбрал второй путь. Успехи Лао Шэ в служении интересам родины были по достоинству оценены. Например, в декабре 1951 г. Правительство Пекина за пьесу «Лунсюйгоу»<sup>61</sup> удостоило его почетного звания народного художника.

После 1949 г. очень важное значение в творчестве Лао Шэ занимает тема национального характера. Изменения в духовном мире китайцев становится ключевой темой эссе и интервью Лао Шэ. Лао Шэ выделял следующие переменные в психологии и ценностях китайцев: во-первых, появление уважительного отношения к труду; во-вторых, изменение отношения к женщинам и их эман-

---

<sup>59</sup> Родионов А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века. С. 170.

<sup>60</sup> Антиповский А. А. Раннее творчество Лао Шэ. Темы, герои, образы. С. 16.

<sup>61</sup> Там же. С. 15.

сипации; в-третьих, ослабление набожности и суеверий; в-четвертых, освобождение отношений между людьми от лицемерия и надуманных ритуалов; в-пятых, ориентация на справедливость, а не удовлетворение эгоистических интересов; в-шестых, увеличение самостоятельности и равноправия внутри семьи. Все эти изменения в психологии китайцев нашли свое отражение в пьесах Лао Шэ. Вместе с этим, Лао Шэ привлекало изображение не столько результата перемен, сколько самого процесса изменения сознания, сравнение того, что было раньше, с тем, что имеется теперь. К пьесам разговорной драмы, посвященным современной действительности и воспевающим нравственный облик гражданина нового Китая, относятся «Драконов ус» («Лунсюйгоу»), созданная в 1950 г., «Фан Чжэньчжу» (1950 г.), «Семья депутатов» (1951 г.), «День рождения» (1952 г.), «Весенние цветы, осенние плоды» (1953 г.), «Ударный молодежный отряд» (1955 г.), «Образцовый двор» (1959 г.), «Продавщицы» (1959 г.), «Счастье всей семьи» (1959 г.). В творчестве Лао Шэ в то же время прослеживается и другая линия в обращении к национальному характеру китайцев. В пьесах «Чайная» (1957 г.) и «Священный кулак» (1961 – 1963 гг.), а также в романе «Под пурпурными стягами» еще и рассматривает исторические причины, обусловившие появление недостатков в национальном характере китайцев. Главными особенностями пьесы «Чайная» и романа «Под пурпурными стягами» является привлечение в ряды действующих лиц маньчжуров, что стало попыткой выдвижения в люди и реабилитации своего народа в глазах широкой общественности<sup>62</sup>.

В период 1950-х гг. Лао Шэ не был полностью самостоятелен в определении содержательной и художественной составляющих своих пьес. Он часто отдавал написанное своим коллегам для проверки и указания замечаний. Даже общепризнанный шедевр – пьеса «Чайная» была написана Лао Шэ в соответствии с пожеланиями его коллег на основе его же пьесы «Три брата из рода Цинь» (1957 г.). Однако к 1960 гг. у Лао Шэ вновь просыпается стремление к

---

<sup>62</sup> Родионов А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века. С. 175.

самостоятельности в выборе материала. Лао Шэ пишет, что при даже письме для политики писатели должны выбирать знакомый им материал без какого-либо давления сверху. Этим Лао Шэ обуславливает неудачу некоторых его произведений в период 1950-х гг. Стоит отметить, что данный взгляд на взаимоотношение литературы и власти был присущ не только Лао Шэ, но и другим литераторам его поколения. Такие пьесы Лао Шэ как «Чайная», «Священный кулак», «Роман под пурпурными стягами» гармонично влились в поток таких произведений на историческую тему, как пьесы Тянь Ханя «Принцесса Вэньчэн», и «Се Яохуань», пьеса Цао Юя «Желчь и меч», пьеса У Ханя «Разжалование Хай Жуя», пьесы Го Можо «Цай Вэньцзи» и «У Цзятянь». Однако в то же время является отличием тот факт, что герои и коллизии пьес Лао Шэ вымышлены, а исторические даты, имена и события используются для создания фона и характеристики персонажей<sup>63</sup>.

Лао Шэ в начале 1950-х гг. вновь обращается к песенно-повествовательным жанрам, музыкальной и разговорной драме. Переход к данным жанрам воспроизводится с необходимостью охвата широкой и прежде всего малограмотной аудитории. Отправной точкой пропаганды стали достижения новой власти, новые ценностные установки, предлагаемые коммунистической идеологией, а также различного рода агитационные кампании.

Однако, в 1960-х гг. в связи с ужесточением политики в области литературы, а также и других сопутствующих обстоятельств, вновь на первый план у Лао Шэ вышла установка писать о достижениях Китая после 1949 г. Трагедия Лао Шэ как творческой личности заключалась не в том, что он не мог писать, а в том, что его взгляды и мастерство противоречило партийным установкам в области литературы и искусства.

Итак, Лао Шэ – один из крупнейших писателей современного Китая. Его произведения завоевали заслуженное признание не только на родине, но и далеко за ее пределами. Его произведения переведены на многие языки мира:

---

<sup>63</sup> Родионов А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века. С. 176.

английский, русский, японский, итальянский, чешский, польский и др. Творчество Лао Шэ, впитав народные традиции китайской культуры, привлекает к себе сердца читателей мягким юмором, острой сатирой, в которой видна неприимимость писателя к пошлости и мешанству. Сам факт рождения Лао Шэ в бедной семье имел немалое значение в его дальнейшей творческой жизни. Писатель неизменно изображает в своих произведениях людей труда, неимущих и обездоленных. Художественные произведения Лао Шэ исполнены глубокого сочувствия к горькой судьбе бедняков, к тяжелой жизни униженных и оскорбленных, проникнуты подлинным гуманизмом, человечностью.

Родиной Лао Шэ является город Пекин. Писатель очень любил свой родной город и не мог не затронуть тему Пекина в своих произведениях. В романах и пьесах Лао Шэ зачастую подробно описывает, так хорошо ему знакомую, жизнь простого пекинского населения и атмосферу своего родного города. Именно Пекину посвящены наиболее сильные в художественном отношении книги писателя.

За все годы творчества Лао Шэ прибегал ко многим литературным жанрам. Он писал прозаические, поэтические, а также драматические произведения. Одно из важных мест среди всех жанров занимает разговорная китайская драма. Данное направление стало самым актуальным в годы расцвета творческой деятельности писателя. Именно драма наиболее популярной и доступной для всех слоев китайского общества. Склонность писателя к написанию драматических произведений обусловлена больше не желанием, а внешними факторами. На протяжении всего творческого пути на взгляды и жанровые направления писателя влияли исторические события, а именно политические события: антияпонская война 1937 – 1945 гг., установление нового политического строя после 1949 г. Кроме того, преобладание неграмотного населения заставило Лао Шэ прибегнуть к такому жанру как разговорная драма. Лао Шэ сделал немало для реформирования традиционных жанров и приспособления их к новым условиям.

### 3 АНАЛИЗ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛАО ШЭ (НА ПРИМЕРЕ ДРАМЫ «ЧАЙНАЯ»)

После возвращения из США в 1949 г. и последующие 16 лет Лао Шэ пишет немного прозаических произведений, уделяя большее внимание созданию пьес. Период с 1949 по 1966 гг. в творчестве писателя и драматурга не зря получил свое название – «драматургический»: за эти годы Лао Шэ создает 26 пьес. Среди них: «Чайная» («茶馆»), «Лунсюйгоу» («龙须沟»), «Фан Чжэньчжу» («方珍珠»), «Весенние цветы, осенние плоды» («春华秋实») и другие<sup>64</sup>. Однако «Чайная» заметно выделяется на фоне остальных пьес сюжетными, идейными и стилистическими особенностями: это произведение заставляет зрителя и читателя оглянуться назад, на жизнь и нравы старокитайского общества<sup>65</sup>.

Изначальная задумка автора в новой пьесе заключалась в некоторой политической пропаганде. Лао Шэ решает создать произведение, которое раскроет все трудности, с которыми пришлось столкнуться стране, на пути к новым порядкам, созидательную пьесу для молодого поколения. В 1956 г. Лао Шэ приступает к созданию пьесы в 3 действиях с множеством действующих лиц и тремя главными героями. Лао Шэ заканчивает работу над пьесой в 1957 г., а в 1958 г. режиссерами Цзяо Юйинь и Ся Чжунь «Чайная» была поставлена в Пекинском народном театре искусств. Роли исполнили актеры первого состава труппы театра. Эта пьеса принадлежит к числу классических пьес в репертуаре пекинских театров, ежегодно во всех столичных театрах ставят эту пьесу. Впоследствии «Чайная» была экранизирована в одноименный фильм, а также телесериал.

«Чайная» Лао Шэ по праву считается литературным достоянием Китая в XX в., стала одной из самых часто исполняемых пьес в пекинском народном художественном театре и первой китайской пьесой в репертуаре за рубежом. В 1980 – 1983 гг. «Чайная» была поставлена в ФРГ, Франции, Швейцарии и Япо-

---

<sup>64</sup> Овчинников В. В. Театральная жизнь Пекина // Огонек. М., 1954. С. 26.

<sup>65</sup> Лао Шэ. Избранные произведения. М., 1991. С. 16.

нии, где получила положительные отзывы и одобрение зрителей. В 1984 г. после успешной постановки в Гонконге, пьеса удостоилась чести представлять Китай на международном фестивале драмы в Канаде. Так, благодаря Лао Шэ, китайская драма стала известна международной сцене<sup>66</sup>.

Сегодня в КНР очень популярны чайные дома, так называемые *ча лоу* (茶楼). Одним из самых популярных чайных заведений является чайная Лао Шэ, расположенная около площади Тяньаньмэнь. Как правило, у входа в чайную всегда работает зазывала, он вежливо приглашает зайти. Молодой человек одет в национальную пекинскую одежду. Во времена правления династий Мин и Цин зазывалы выполняли еще и обязанности официантов, подливали чай, приносили угощения.

Чайная «Лао Шэ» была открыта в Пекине в 1988 г. предпринимателем Инь Шэньсинем (尹盛喜). Чайное заведение назвали в честь знаменитого писателя Лао Шэ, знатока и ценителя традиций старого Пекина, завзятого любителя народных чайных. Вначале бизнес чайного домика развивался непросто, чтобы привлечь посетителей, хозяин сам угощал небогатых гостей недорогим чаем. Знаменитый «чай за два *фэня* (分)» Инь Шэньсинь начал продавать в июне 1979 г.. За 10 лет ему удалось скопить некую сумму, он взял кредит и переоборудовал помещение. Постепенно чайный дом «Лао Шэ» стал признанным брендом Пекина, местом паломничества не только горожан, но и гостей китайской столицы. В чайной «Лао Шэ» царит атмосфера человеческого и демократичного старого Пекина. Вся современная сутолока остается за стенами этого заведения. Три этажа чайной не похожи друг на друга. Все здесь подобрано и сделано со вкусом и любовью: резная лестница, декоративные фонари, напольные вазы. Стены украшены каллиграфией, вышитыми шелком картинами и фотографиями знаменитостей, побывавших здесь. В чайную «Лао Шэ» навещался Джордж Буш-старший, были здесь Генри Киссенджер, Джеки Чан, экс-премьер России Евгений Примаков. Здесь принимали 100 глав зарубежных государств, в

---

<sup>66</sup> Ахметшин Н. Х. Врата Шамбалы. М., 2007. С. 38.

«Лао Шэ» побывало более 3 млн. китайских и зарубежных туристов. Примечательно, что недалеко от входа в чайную «Лао Шэ» припарковываются не только дорогие автомобили или огромные туристические автобусы, больше всего на стоянке обычных велосипедов. А все потому, что в этом заведении хорошо всем, независимо от должности и кошелька<sup>67</sup>.

Сейчас директор чайного дома «Лао Шэ» – госпожа Инь Чжицзюнь, младшая дочь господина Инь Шэньсиня. По профессии она дегустатор чая высшей категории, работает в чайной почти 20 лет, она успешно продолжает бизнес своего отца. Госпожа Инь считает, что развитие чайной обеспечено верностью традициям. Так, чтобы воссоздать обстановку пекинской чайной, пришлось привлечь опытных специалистов, знающих историю старого Пекина, и самых лучших дизайнеров. Обдумывались и тщательно подбирались все детали, цвет обоев, стиль мебели, рисунок на чайных чашечках. Каждый вечер, около восьми часов, в чайную стекается народ, все хотят насладиться прекрасным чаем и посмотреть уникальные выступления артистов. Зал для концертов и чаепития расположен на 3-м этаже, он рассчитан на 330 мест. Билеты на вечерние представления, совмещенные с чайной церемонией, продаются в течение дня. Не спеша, попивая чай из *гайвани* (盖碗) (стаканчик с крышкой), посетители получают массу удовольствия от концерта, который состоит в основном из номеров традиционных видов китайского искусства. «Гвоздь программы» – номер «Смена масок» из сычуаньской оперы, когда актер меняет маски за доли секунды. Это уникальное зрелище, каждый раз поражаешься филигранной актерской технике. Программа представлений периодически меняется, как и в зависимости от сезона предлагаемый гостям чай. Так, зимой это красный (черный) чай, весной – жасминовый, летом – зеленый, а осенью – улунский. Если вам представится возможность приехать в Китай, обязательно посетите одну из многочисленных чайных Поднебесной, сейчас их в Китае уже более 50 тысяч<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Сябренко М. Ф. Чай за два фэня // Российская газета. Дыхание Китая. М., 2012. № 12. С. 13

<sup>68</sup> Там же. С. 13.

Основное действие пьесы Лао Шэ «Чайная» происходит в одной из Пекинских чайных, которая называется Юйтай («裕泰»), каждый день люди приходят и уходят, в одном помещении собираются самые разные люди, представители всех слоев общества. Внутри чайной будто образуется свое общество.

В одном этом заведении концентрируется сразу 57 образов: главных героев и тех, кто появляется в пьесе единожды. Время действия растягивается на полвека: от «Ста дней реформ», потерпевших поражение в 1898 г. проходя через период власти северных милитаристов в 1910 – 20-е гг. и до окончания гоминьдановского режима в 1937 г. Через эти периоды автор пронес острые противоречия и конфликты всех слоев Китайского общества. Раскрыл историческую судьбу полуколониального и полуфеодального Китая. Шедевр драматургии Лао Шэ «Чайная» воссоздает на крошечном пространстве пекинской чайной три переломных этапа в истории китайского общества.

Первыми действующими лицами пьесы выступают три приятеля: Ван Лифа (王利发), Чан Сые (常四爷) и Сун Эрье (松二爷)<sup>69</sup>.

Главный герой, присутствующий на протяжении всех 3 действий пьесы – Ван Лифа, хозяин чайной. Его отец рано ушел из жизни и молодому человеку пришлось взять в свои руки управление отцовской чайной, вместе с самим заведением герой унаследовал жизненный уклад и образ мыслей, царившей в чайной при его отце. В первом действии ему чуть более 20 лет. В это время его дело процветает, и от посетителей нет отбоя. С разными клиентами Ван Лифа обходится по-разному: от угодничества и лести, великодушия и доброты до безучастности и высокомерия. Он не лишен хитрости и сообразительности, присущей мелким торговцам. Автор не только детально изображает сложный характер героя, но и дает возможность проследить развитие его взглядов. Судьбы героев неразрывны с изменениями в обществе. С провозглашением республики милитаристские междоусобицы сменили феодальный строй в Китае, в это время Ван Лифа достигает уже средних лет. Многие чайные в Пекине уже

---

<sup>69</sup> Лао Шэ. Избранные произведения. С. 623.

закрылись. Чтобы не разориться, герой пытается следовать тенденциям перемен в Китае и старается улучшить чайную, открыв при чайной гостиницу и сделав ремонт:

«Со стен убрали картины с изображением «восьми хмельных даосских святых», исчез не только сам бог богатства Цайшэнь, но и ниша, куда его ставили, его место заняли модные красотки – реклама иностранной табачной фирмы».

Однако его «реформаторство» дает мало толку, более того, чайная изо дня в день приходит все в больший упадок:

«Теперь в чайной не так красиво, как прежде. Вместо плетеных стульев табуретки и длинные скамьи. Только надписи прежние: «Болтать о государственных делах воспрещается!». Правда, теперь они гораздо большего размера и написаны более крупными иероглифами. Рядом висит еще одна надпись: «Плата за чай взимается вперед»»<sup>70</sup>.

С наступлением новых порядков в стране, традиционный «унаследованный» образ мыслей Ван Лифа также показывает свою неэффективность. У него, как и у других мелких торговцев, нет сил справиться с вымогателями. Ван Лифа приходится согласиться с предложением соглядатаев Сунь Эньцзы (宋恩子) и У Сянцзы (吴祥子) выплачивать им каждый месяц определенную сумму.

В третьем акте Ван Лифа около семидесяти лет. Чайная приходит в полное запустение, чтобы прокормиться, Ван Лифа вводит новую «реформу» в чайной: нанимает новую служанку Динбао (丁宝). Несчастный Ван Лифа как будто до сего момента еще не осознает, что его дело погибло. Сяо Лю (小刘) вместе с Динбао, договорившись с начальником управления Шэнем (沈处长), решают переделать чайную в публичный дом, а Ван Лифа, возможно, оставить дворецким.

Чан Сые (常四爷) – маньчжур, при Цинском правлении живет на государственном обеспечении, тем не менее, он недоволен коррумпированностью вла-

---

<sup>70</sup> Лао Шэ. Избранные произведения. С. 651.

сти, а иностранцев ненавидит. Был схвачен и посажен в тюрьму на год за слова «Китаю скоро конец». Выйдя из тюрьмы присоединился к восстанию Ихэтуаней. Позже жил тем, что торговал овощами. Это прямой, добрый и порядочный человек, борец за справедливость. Он прямо заявляет о своем недовольстве и помогает нуждающимся. В конечном итоге он как и Ван Лифа и Цинь Чжуньи (秦仲义) остается загнанным и нищим.

Сун Эрье (松二爷) тоже маньчжур, он добр, но труслив и беспечен. До падения Цинской династии он бездельничает, целый день пьет чай и забавляется с птицами. После революции Сун Эрье как маньчжур лишился своих привилегий и остался совсем не у дел. Однако он продолжает вести привычный образ жизни, не желая жить своим трудом. Он скорее сам готов голодать, чем оставить голодными своих птиц. В конце оказывается, что Сун Эрье действительно умер от голода, и не нашлось средств даже на гроб: «сколотили четыре доски и все».

Другие персонажи также играют важную роль в раскрытии идеи пьесы. Через перемены в судьбах героев автор отражает тенденции в историческом развитии в указанный период. В «Чайной» более 70 персонажей, которые имеют имена, условно их можно разделить на 2 категории<sup>71</sup>: в первую входят все те, кто поддерживает идеи капитализма, империализма и феодального устройства в Китае; во вторую – слой угнетаемых в сложившемся порядке. Первые: Ма Уе (马五爷) помещик-тиран с европейским образованием, разбогатевший прислужник Цыси (慈禧) Пан Тайцзянь (庞太监), военные империалисты, которые всегда на страже закона, а также наемные бандиты под покровительством Го-миньдана: соглядатаи Сун Эньцзы и У Сянцзы, бродяга Хуан Панцзы (黄胖子), боец Эр Дэцзы (二德子), сводник Лю Мацзы (刘麻子), бродячий шарлатан Тан Тецзуй (唐铁嘴) и другие. Во многом гнусные поступки этих людей угнетают слабую часть героев. Их влияние все больше растет и распространяется в беспорядочном обществе.

---

<sup>71</sup> Лао Шэ. Избранные произведения. С. 621.

Образованный по-западному Ма Уе появляется только в первом акте, однако оставляет после себя последователей. Начальник управления штаба жандармерии Шэнь, который говорит по-английски лучше чем по-китайски – его можно назвать верным последователем Ма Уе. Что касается младших Эр Дэцзы, Лю Мацзы, Тан Тецзуя, то они все добиваются успеха еще большего, чем их отцы. Эр Дэцзы и был силачом на службе у помещика, его сын – Эр Дэцзы младший бьет студентов в Институте государства и права по поручению Горкома гоминьдана. Лю Мацзы занимался сводничеством и торговал людьми, а его сын доносит информацию начальнику жандармерии Шэню, он стал «директором» фирмы «Хуахуа», торгующей молодыми девушками. Тан Тецзуй был гадателем по лицу, его сын наследовал это дело и, более того, метит в настоятели даосского храма. Лао Шэ показал, как зло и подлость передается из поколения в поколение и приумножается. Сложившаяся империалистическая система при Цинской династии в Китае и милитаристы все больше притесняют народ. Автор емко и точно изображает старокитайское общество, пороки и недостатки полуфеодального и полуколониального устоя, однако дает надежду на то, что этот ад обязательно будет разрушен.

Язык «Чайной» сильно выделяет пьесу среди других. В ней не звучат политические призывы и лозунги, и нет типичного театрального тона, все герои произведения говорят на Пекинском диалекте байхуа (白话). Язык пьесы прост и лаконичен, однако через него раскрывается весь юмор и сатира произведения. Автор использует живые выражение и фразы, расхожие в разговорной речи. В то же время эта простота таит в себе остроту и выразительность, приводящую зрителей в изумление и восторг. Лао Шэ ни к чему использовать много красок, чтобы изобразить хитрость и лукавство уличного гадала Тан Тецзуя, его бесстыдную рабскую натуру. Тан Тецзуй – заядлый опиемакурильщик. Во втором акте, когда Ван Лифа заговаривает о его пристрастии, тот отвечает:

«А я бросил курить опиум... Я теперь курю героин. Сигареты великой Британской империи, героин – из Японии, две великие могучие державы – и обе у меня на службе! Ну не счастье ли это?»<sup>72</sup>.

Могло показаться, что болтун и шарлатан Тан Тецзуй отказался от вредной привычки. Но на самом деле он заменил ее на другую. Время от времени герои бросают фразы, которые вызывают смех у зрителей и создают юмористический эффект пьесы в целом.

В этой пьесе в необычном для Лао Шэ ракурсе затрагивается проблема патриотизма. В произведениях 1920 – 1930-х гг. писатель постоянно сетовал на отсутствие у сограждан чувства любви к родине и ответственности перед ней. Теперь же Чан Сые, доказавший своим участием в восстании Ихэтуаней готовность отдать жизнь за Китай, риторически восклицает:

«Я люблю нашу страну и боюсь, что ей грозит гибель»<sup>73</sup>.

Тем самым утверждается тщетность патриотических усилий в условиях, когда их плоды крадет преступная верхушка.

Что касается проблемы национального характера, то, несмотря на ее широкую представленность в этой пьесе, она не играет определяющей роли в развитии конфликтов. Одной из черт китайцев, подвергнутых Лао Шэ критике в этой пьесе, является «тирания в отношении слабых и боязнь сильных». Ее наиболее выраженные носители – это мастера кулачных дел Эр Дэцзы и его сын. Эр Дэцзы, затеяв драку с Чан Сые, не слушает увещаний Ван Лифа и Сун Эрье, однако моментально признает свою неправоту и удаляется, стоило его одернуть местному авторитету У Дае. Сын Эр Дэцзы живет тем, что по указке властей за деньги избивает школьников и учителей. Однако, опасаясь получить отпор, он выбирает жертвы послабее. Помимо того, что такой чертой характера наделены отрицательные персонажи, ее проявлений не лишены и герои в целом положительные. Например, если хозяин чайной Ван Лифа с арендодателем Цинь Чжунъи (秦仲义) или шпииками У Сянцзы и Сун Эньцзы ведет себя заис-

---

<sup>72</sup> Лао Шэ. Избранные произведения. С. 639.

<sup>73</sup> Там же. С. 632.

квивающе и услужливо, то с беженцами, нищими или гадалелем он не особенно церемонится и выпроваживает их из чайной.

В драме «Чайная» отражена жизнь простого пекинского народа, его радости и горести, изменение жизни под влиянием политических и исторических событий. В «Чайной» он устанавливает такой исторический фон, что посредством времени и пространства герой появляется последовательно, и событие следует одно за другим. Когда что-то происходит, люди в чайной боятся, что могут наступить перемены, и одновременно в душе надеются, что их жизнь не изменится. Вместе с тем, очевидно, что в жизни людей наступают перемены, и сюжет развивается с учетом изменения времени и пространства.

Кроме того, драма «Чайная» состоит из 3 частей, каждая часть отражает какой-либо период в Китае, и каждый период времени писатель выбирает специально либо после большой революции, либо после другой большой перемены. Писатель делит сюжеты, связывая их с развитием общества, часто проходит много лет между разными этапами. Может показаться, что сюжеты не связаны, но это не так. Их связывает чайная и люди, которые ежегодно пьют чай в ней. История решила их судьбы. Некоторые хотят встречать новые реформы, некоторые хотят остаться в прошлом, хотя мотивы различные, результат одинаковый – никто не может изменить исторический процесс. Их бытовая жизнь отражает общество во всех подробностях.

Помимо структурного построения драма имеет и другой ряд особенностей. «Чайная» обладает своей неповторимой спецификой. Здесь присутствует: легкий разговорный язык, пекинский диалект, пекинский специфический юмор.

Основной идеей произведения является тот факт, что драма «Чайная» отражает переход всего Китая от старого к новому на примере Пекина. Она отражает особенности построения нового Китая после прихода к власти коммунистической партии в 1949 г.

Именно чайная является отражением 2 периода (после 1949 г.), творчества Лао Шэ, когда важное значение в творчестве Лао Шэ занимает тема национального характера.

Помимо шедевра драматургии – пьесы «Чайная», удивительный знаток народного разговорного языка, Лао Шэ создал и другие произведения, которые завоевали широкое признание, такие как «Остатки тумана», «Дракон и змея на Великой земле», «Весенние цветы, осенние плоды», «Лунсюйгоу» и др. Примечательно, что множество сюжетов Лао Шэ вошло в народную память как произведения фольклора. В народе бытует немало острых словечек, пришедших в разговорный язык из книг Лао Шэ:

«При нашем строе большая рыба ест маленьких, маленькая – креветок», «Он глуп, как верблюд», «Своей глупостью он прокладывает путь Умным», «Он, как рыбак, старается поймать попутный ветер». Такое бывает только с произведениями большого мастера слова<sup>74</sup>.

Наиболее сильные в художественном отношении произведения Лао Шэ посвящены Пекину, потому что Пекин был родиной писателя. Лао Шэ продолжал писать о своем родном городе, даже в те времена, когда Пекин стал совершенно не тем Пекином, каким был раньше. Бывшая столица была переименована в Бэйпин и стала резиденцией маньчжурских богдыханов конца XIX – начала XX столетия, именно в данный период времени рождается драматическое произведение знаменитого писателя – «Чайная». Перо зрелого мастера воссоздало далеко ушедшую от нас эпоху, нравы маньчжуров, народа, некогда силой оружия завоевавшего Китай и полностью растворившегося в его человеческом море уже в начале нашего века. Сам по происхождению маньчжур, Лао Шэ схватывает и передает потомкам последние еще сохранившиеся в дни его детства национальные черты маньчжуров, особенности их быта. Лао Шэ прожил свою жизнь, оставив огромное литературное наследие, которое пользуется популярностью и в настоящее время.

---

<sup>74</sup> Лао Шэ. Избранное. Сборник. М., 1982. С. 5.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Китайская разговорная драма, прежде, чем сформироваться как отдельный жанр прошла длительный путь развития. Истоки зарождения хуацзюй исходят от слияния классической китайской оперы и заимствования идей европейского драматического искусства. Весь период развития новой драмы можно поделить на 3 этапа: первый (конец XIX в. – 1919 г.), второй (1919 г. – середина 20-х гг. XX в.), третий (период становление творчества Тянь Ханя), (середина 20-х гг. XX в. – 1937 г.).

В творчестве Лао Шэ драматические произведения занимают особое место. В самые важные для Китая исторические периоды: антияпонское сопротивление, война с японскими захватчиками, гражданская война, строительство КНР, строительство столицы Нового Китая, писатель обращается к драме. Лао Шэ, продолжая славные традиции патриотизма, последовательно транслируемые литературой Китая со времен Цюй Юаня, создал несколько одноактных драм, которые поднимали дух во время войны с японцами, например: «Государство превыше всего», «Страна верных и храбрых», «Генерал Чжан Цзычжун» и др.

Драматические произведения о Новом Китае, рассмотренные в процессе написания работы, характеризуют Лао Шэ как тонкого этнопсихолога, создавшего яркие образцы анализа противоречий психологии человека. По признанию писателя, он не просто описывает Новый Китай, он исследует, проникает в их природу отношения людей, его призвание в том, чтобы постичь новый мир и облагородить его. Во время строительства Нового Китая он пишет пьесы «Молодежная ударная бригада», «Представитель», «Всеобщее обсуждение» и др. После просмотра этих пьес вдохновленные пекинцы с полным энтузиазмом создавали новую столицу.

После 1949 г. Лао Шэ создал несколько драматических произведений, которые являются шедеврами китайской разговорной драматургии, такие как

«Чайная», «Лунсюйгоу», «Фан Чжэньчжу», «Весенние цветы, осенние плоды», «Продавщицы» «Образцовый двор», «Счастье всей семьи» и др.

Патриотически настроенный писатель Лао Шэ прививает людям любовь к новому обществу, учит публику восхищаться новым Китаем. Он глубоко верит в то, что Новый Китай – это страна свободных и счастливых людей. В своих пьесах, Лао Шэ показывает, что новое общество создается руками простого народа, и только от них зависит их счастье и удача. Новое общество, которое они строят, лучше общества старого, оно никогда не искалечит души людей, не подавит их великий дух. Лао Шэ стремился помочь родине устранить деспотические порядки, а заодно и возможность их повторения. Можно сказать, что он отдавал свое творчество родине, а творчеству все свои силы.

Пьеса «Чайная» заметно выделяется на фоне остальных драм сюжетными, идейными и стилистическими особенностями. Произведение заставляет зрителя и читателя оглянуться назад, на жизнь и нравы былого китайского общества. Лао Шэ создал произведение, которое обнажило все трудности, с которыми пришлось столкнуться стране, на пути к новым порядкам. «Чайная» – это созидательная пьеса, предназначенная для молодого поколения.

«Чайная» стала литературным достоянием литературы Китая, одной из самых часто исполняемых пьес в пекинском народном художественном театре и первой китайской пьесой в репертуаре за рубежом.

Для создания шедевральных произведений Лао Шэ приложил много усилий и потратил не малое количество лет. Он оставил огромное литературное наследие, тем самым получил признание не только среди своих современников, но и будущих поколений читателей.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРА

### ИСТОЧНИКИ

#### *На русском языке*

1 Лао Шэ. Избранное. Сборник / пер. с кит. А. А. Файнгара, вступ. статья Н. Т. Федоренко, гл. ред. А. А. Файнгар. – М. : Радуга, 1982. – 512 с.

2 Лао Шэ. Избранные произведения / пер. с кит. Е. И. Рождественской-Молчановой, вступ. статья В. Г. Сорокина, гл. ред. Ю. М. Иляхин, Г. Б. Ярославцев. – М. : Художественная литература, 1991. – 703 с.

#### *На китайском языке*

3 Лао Шэ. Чагуань (Чайная) [Электронный ресурс] // ШибуШи Китайский язык онлайн : офиц. сайт. – Режим доступа : <http://www.shibushi.ru/books/20Chinese.txt>. – 18. 05. 2017. 老舍。茶馆。

4 Лао Шэ. Лао Шэ цюаньци (Полное собрание сочинений Лао Шэ). – Пекин : Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2013. 老舍。老舍全集。 – 北京 : 民文学出版社, 2013。

### ЛИТЕРАТУРА

#### *На русском языке*

5 Аджимамудова, В. С. Тянь Хань: портрет на фоне эпохи. – М. : Наука, 1993. – 239 с.

6 Антиповский, А. А. Раннее творчество Лао Шэ. Темы, герои, образы. – М. : Наука, 1967. – 188 с.

7 Ахметшин, Н. Х. Врата Шамбалы // Тайны древних цивилизаций. – М. : Вече, 2007. – 336 с.

8 Болотина, О. П. Лао Шэ. Творчество военных лет. 1937 – 1949. – М. : Наука, 1983. – 232 с.

9 Глаголева, И. К. Лао Шэ: Библиографический указатель / гл. ред. В. Ф. Сорокин. – М. : Книга. 1983. – 120 с.

10 Желоховцев, А. Н. Записки о Кошачьем городе (Лао Шэ) и официальная печать Китая // Новый мир. – 1971. – № 4. – С. 204 – 207.

11 Литература Востока в новое время : учебное пособие / под ред. И. С. Брагинского, Л. Д. Позднеевой, Е. В. Паевской. – М. : Издательство Московского университета, 1975. – 706 с.

12 Овчинников, В. Театральная жизнь Пекина // Огонек. – М. : Огонек, 1954. – С. 25 – 26.

13 Родионов, А. А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века. – СПб. : Роза мира, 2006. – 263 с.

14 Семанов, В. И. Драматургия ЛаоШэ // Писатели стран народной демократии. – 1960. – Вып. 4. – С. 5 – 76.

15 Современная китайская драма. Сборник / пер. с кит. и сост. В. С. Аджимамудовой, Н. А. Спешнева, гл. ред. Л. Г. Губарева. – М. : Радуга, 1990. – 445 с.

16 Сорокин, В. Ф. Классическая драматургия // Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. – М. : Восточная литература, 2008. – Т. 3 : Литература. Язык и письменность. – С. 120 – 131.

17 Сябрэнко, М. Ф. Чай за два фэня // Российская газета. Дыхание Китая. – М. : Российская газета, 2012. – № 12. – С. 13.

18 Федоренко, Н. Т. Китайское литературное наследие и современность. – М. : Художественная литература, 1981. – 398 с.

19 Цзо Лай. Разговорная драма периода антияпонской и освободительной войн // Китайская культура 20 – 40 годов и современность : сб. статей / пер. с кит. Б. Г. Валентинова. – М. : Наука, 1993. С. 59 – 92.

20 Шнейдер, М. Е. Пьесы А. Н. Островского в Китае (к вопросу о национальной адаптации) // Литература и культура Китая : сб. статей к 90-летию со дня рождения академика В. М. Алексеева / под ред. В. М. Алексеева, Н. Т. Федоренко. – М. : Наука, 1972. С. 324 – 330.

21 Шнейдер, М. Е. Русская классика в Китае. Переводы. Оценки. Творческое освоение / под ред. Л. З. Эйдлина. – М. : Наука, 1977. – 272 с.

22 Шнейдер, М. Е. Драматургия Горького в Китае // Народы Азии и Африки. – 1974. – № 5. – С. 98 – 111.

23 Шнейдер, М. Е. Пьесы А. Н. Островского в Китае // Азия и Африка сегодня. – 1973. – № 4. – С. 121 – 127.

*На китайском языке*

24 Чэнь Гоэнь. Чжунго сяньдай хуацзюй минцзо даоду (Известные произведения современной китайской разговорной драмы). – Ухань : Чанцзян вэньи чубаньшэ, 2004. – 459 с. 陈国恩。中国现代话剧名作导读。 – 武汉 : 长江文艺出版社, 2004. – 459 页。

25 Гу Фуминь. Чату Чжунго хуацзюй ши (История китайской разговорной драмы в иллюстрациях). – Цзинань : Цзинань чубаньшэ, 2003. – 109 с. 郭富民。插图中国话剧史。 – 济南 : 济南出版社, 2003. – 109 页。

ПРИЛОЖЕНИЕ А  
Список драм современного китайского писателя Лао Шэ, созданных до  
1949 г.

Название пьесы	Перевод названия на русский язык	Дата создания
《忠烈国》	«Страна верных и храб- рых»	1938
《残雾》	«Остатки тумана»	1939
《大地龙蛇》	«Дракон и змея на Вели- кой земле»	1941
《张自忠》	«Генерал Чжан Цзыч- жун»	1941
《面子问题》	«Вопросы чести»	1941
《归去来兮》	«Возращение»	1943
《国家至上》	«Государство превыше всего»	1943
《谁先到了重庆》	«Кто первым доберется до Чунцина?»	1943
《桃李春风》	«Весенний ветер в саду»	1943

## ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Список драм современного китайского писателя Лао Шэ, созданных после 1949 г.

《方珍珠》	«Фан Чжэньчжу»	1950
《龙须沟》	Канавы «Драконов ус»	1950
《一家代表》	«Представитель»	1951
《柳树井》	«Колодец под ивой»	1952
《消灭病菌》	«Смерть микробам»	1952
《生日》	«День рождения»	1952
《大家评理》	«Всеобщее обсуждение»	1953
《春华秋实》	«Весенние цветы, осенние плоды»	1953
《青年突击队》	«Молодежная ударная бригада»	1955
《四望长安 》	«Глядим на запад, на Чанъань»	1955
《十五贯 》	«Пятнадцать связок монет»	1956
《茶馆》	«Чайная»	1958
《青霞丹雪 》	«Цинся и Дансюэ»	1959
《红大院》	«Образцовый двор»	1959
《女店员》	«Продавщицы»	1959
《全家福》	«Счастье всей семьи»	1959
《青蛙骑手》	«Верхом на лягушке»	1960
《宝船》	«Волшебная лодка»	1961
《义和团》	«Ихэтуань»	1961