

ГОД 1967 — год шестидесятилетия драматического театра в Китае. Чем ознаменовался он? Проидемя по вечернему Пекину — в недалеком прошлом крупнейшему центру театральной жизни страны. Мрачными, темными окнами и закрытыми подъездами смотрят на людей театры. Пустуют плиты, где раньше висели красочные афиши, даже обычные сообщения о репертуаре театров исчезли со страниц газет. Театры, по существу, не работают. Закрыты периодические театральные издания: центральный театральный журнал «Вестник театра» объявлен «вестником всякой нечисти», другой — «Песнь» — «энциклопедией ядовитых трав», разгромлена и парализована деятельность Всекитайской ассоциации театральных деятелей.

Таково конкретное проявление «блестящих успехов культурной революции», о которых надменно кричит маоцзэдуновская пропаганда. Зато газеты пестрят статьями с резкой критикой театральных коллективов и отдельных крупнейших деятелей китайского драматического искусства — тех, кто был в числе первых создателей драматического театра в КНР, кто, часто рискуя жизнью, руководил работой театральных коллективов в период антияпонской и народно-освободительной войны, тех, чьи произведения и чье мастерство получили широкое признание в Китае и за рубежом. Это, в частности, драматурги Тянь Хань, Мао Дунь, Лао Шэ, Ян Ханьшэнь, крупные актеры и режиссеры — У Сюэ, Цзинь Шань, Цзяо Цзюй-инь, Сунь Вэй-ши, Оуян Шань-цзунь и другие. О тоне и характере «критики» достаточно красноречиво свидетельствуют призывы, которыми переизданы эти статьи: «до конца разгромить», «отрубить собачьи головы», «перебить когти», «бросить на землю и растоптать десятками миллионов ног»... и т. д., и т. п.

ЗА ЧТО ЖЕ так свирепо обрушивается маоцзэдуновская инквизиция на передовых деятелей театра? Обратимся к одному из самых крупных в Китае и наиболее резко критикуемому Китайскому молодежному театру. Этот театр был создан вскоре после образования КНР на базе нескольких художественных ансамблей. Основу его составляет второй художественный ансамбль северо-востока Китая, кроме того, в него волился художественный ансамбль министерства ирригации и народный художественный ансамбль северного Китая. С первых дней перед молодым театром, в труппе которого одно время насчитывалось более 600 человек, встала сложная задача — создать на базе огромного полупрофессионального коллектива серьезный профессиональный театр, способный взять на себя ответственную задачу воспитания китайской молодежи.

Огромный энтузиазм, помноженный на напряженную повседневную учебу актеров и режиссеров (порой приходилось начинать просто с изучения грамоты), творческое содружество с видными китайскими писателями и драматургами Тянь Ханем, Цао Юем, Лао Шэ, Ян Хань-шюном быстро выдвинуло этот театр в число ведущих драматических коллективов страны. Почти всегда переполненный зал, где можно было видеть людей самых разных возрастов и профессий, говорил о его широкой популярности.

В общей массе спектаклей, поставленных театром, главное место занимали пьесы, посвященные современности. Трудно назвать крупное событие или общественное движение на протяжении полутора десятков лет истории КНР, которое не нашло бы отражения на сцене молодежного театра. Наряду с этим театр знакомил зрителя с лучшими произведениями китайских драматургов, созданными до 1949 года, а также с зарубежной, в частности русской и советской драматургией.

Стремясь донести свое искусство до массового зрителя, коллектив театра регулярно выступал с гастрольными на фабриках, заводах, в сельской местности. Из трех трупп театра две попеременно гастроллировали в провинции, а одна играла в Пекине.

Чем же мотивируются нынешние призывы «до конца разгромить прежний молодежный театр»? Что дало основание зачислить в «черную банду контрреволюционеров-ревизионистов» директора театра Цзинь Шань, главного режиссера У Сюэ, режиссеров Сунь Вэй-ши, Цэн Чжи-и (последние двое окончили московский ГИТИС) и многих других видных работников театра?

Общее обвинение сводится к тому, что они выступали против линии Мао Цзэ-дуня в литературе и искусстве. Пытаясь конкретизировать это общее обвинение, авторы статей перечисляют целый список «преступлений», из которых самым крупным является то, что театр широко ставил произведения зарубежной драматургии. Под «ядовитыми травами», якобы отравляющими сознание зрителей, имеются в виду следующие спектакли театра: «Ревизор» Гоголя, «Дядя Ваня», «Предложение», «Медведь» Чехова, «Гроза» Островского, «Коварство и любовь» Шиллера, «Свадьба Фигаро» Бомарше, «Отелло» Шекспира... Кстати сказать, ныне в Китае к «ядовитым травам» относятся также «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Скупой» и «Тартюф» Мольера, «Слуга двух господ» и «Хозяйка гостиницы» Гольдони, «Эзоп» Фигейредо. (Здесь нет названий советских пьес, так как они давно сняты с репертуара). Расценивается как «бесстыдное» предложение Линь Мо-хэя поставить на сцене китайского театра «Гамлет» Шекспира!

Другое крупное «преступление» театра состоит в том, что его руководители обращали серьезное внимание на изучение системы Станиславского, работы которого расцениваются ныне в Китае, как «опиум», отравляющий сознание театральных деятелей.

ЖЕРТВЫ «КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ»

ТЕАТР ВО МГЛЕ

ЭТОТ ВАРВАРСКИЙ нигилизм распространяется в Китае и на отечественную литературу и искусство. Он логически вытекает из тех установок, которые мы находим в майских номерах газеты «Женьминь жибао»: «Превратить фронт литературы и искусства в огромную школу идей Мао Цзэ-дуня в области литературы и искусства». Практически это означает, что право на жизнь и официальное признание имеют только те произведения, которые построены на идеях Мао Цзэ-дуня, цитируют его и прославляют.

Как бы ни старалась сейчас официальная китайская пропаганда оправдать вандализм «культурной революции», действительность разбивает ее шаткие доводы. Взамен всего лучшего, что было создано за историю Китая, включая годы существования КНР, многомиллионному китайскому народу до недавнего времени рекомендовались всемирные (!) «показательные» произведения (среди них 5 спектаклей традиционного театра пекинской музыкальной драмы, 2 балета и одна симфония).

Что касается зарубежной драматургии, то Мао Цзэ-дунь рекомендует поступать с ней по такому рецепту: «Со всем иностранным следует обращаться, как с пищей, которая сначала разжевывается во рту, перерабатывается в желудке и кишечнике, смачивается слюной, желудочным и кишечным соком, а затем разделяется на отбросы, которые устраняются, и на экстракт, который усваивается...».

Такой «физиологический», узкоутилитарный подход к искусству вылился практически в полный запрет зарубежной драматургии. Так театр был превращен в примитивное средство лобовой пропаганды: политических установок нынешнего руководства КПК и идей Мао Цзэ-дуня.

Эта тенденция наметилась в Китае

довольно давно, однако сейчас она превратилась в главное, определяющее требование к деятелям театра. Те, кто не подчинился, были устранены или уничтожены, их театры закрыты. Немногие сумели «перестроиться», они создают и ставят теперь открыто антисоветские, шовинистические фарсы, полные истерического, доходящего до абсурда словословия в адрес Мао Цзэ-дуня.

Несколько таких спектаклей можно было видеть в Пекине весной 1966 года, то есть в период развертывания «культурной революции». Один из них, шедший на сцене Молодежного художественного театра, называется «Рядовой пост» (этот спектакль на смотре драматических театров юго-запада Китая был признан одним из лучших).

Основная тема спектакля — пропаганда известной идеи Мао Цзэ-дуня о служении интеллигенции народу. Раскрывается она на примере движения, объявленного весной 1966 года, за направление учащихся средних школ на работу ассенизаторами.

Фабула проста: группа учащихся в целях идеологического перевоспитания направляется на работу ассенизаторами. Большинство из них сразу же становится активистами-энтузиастами. Но есть среди них юноша, который, учась в школе, мечтал стать инженером. Он тяжело переживает крушение своих надежд и внутренне сопротивляется перспективе всю жизнь быть ассенизатором. Однако в результате работы, которую провела с ним секретарь партийной организации, он полностью преодолел в себе, как сказано в либретто, «буржуазную идеологию и поклялся всю свою жизнь посвятить работе ассенизатора».

Спектакль этот действительно вызывает раздумья. Почему учащиеся Китая не имеют права сами выбирать профессию? Почему не могут учиться дальше даже тогда, когда они этого очень хотят и по уровню своей подготовки могут? Почему в условиях острого недостатка в КНР квалифицированных специалистов по всем отраслям знаний грамотных людей заставляют целый день ходить по домам с деревянным бачком за спиной и собирать нечистоты?

Да потому, что образованность, широкий кругозор, как, в частности, знакомство с зарубежной литературой, расцениваются ныне в Китае как признак «буржуазной идеологии», а само слово интеллигент (к интеллигенции относятся и люди, окончившие среднюю школу) стало фактически бранным словом. Об этом убедительно говорят спектакль одного из шанхайских театров, который примерно в это же время показывался в Пекине, — «Долг врача».

Весь спектакль строится на противопоставлении двух категорий врачей: одни с уважением относятся к зарубежной медицине, тщательно штудируют иностранные учебники и справочники, другие на первое место ставят изучение произведений Мао Цзэ-дуня, в которых они находят ответы на все вопросы и пути к правильным решениям. Конечно же, побеждают последние. Поражает примитивизм, с каким акцентируются в спектакле антииностранные ноты: врач, «зараженный» уважением к зарубежной медицине, выведен карикатурной фигурой: стол его завален иностранными учебниками и справочниками (огромные надписи на них не оставляют сомнений относительно их иностранного происхождения), из-за которых чуть видна его голова. Контрастом является его антипод — главная героиня пьесы, разумеется, правоверная маоцзэдуновка. На столе ее лежат лишь произведения Мао Цзэ-дуня. Каждый раз, встречаясь с трудностями, она берет в руки священный томик и после прочтения соответствующей цитаты с просветленным лицом сообщает о найденном единственно верном решении.

Подняв театр и литературу своим узкополитическим целям, организаторы «культурной революции» превратили их в орудие антисоветской пропаганды. Пример тому — одна из последних постановок Молодежного художественного театра, свидетельствующая о перестройке в духе «культурной революции». Спектакль посвящен освоению нефтяных месторождений в Дачин. Большая тема — трудовой героизм китайского рабочего класса — в спектакле полностью поглощена другой: темой борьбы против... «советских ревизионистов». Спектакль то и дело выливается в форму открытого разжигания в зрительских анτισоветских настроений. Сюжет построен таким образом, что у сидящего в зале зрителя создается впечатление, что в трудностях, которые переживают нефтяники, виноваты советские люди... Знакомство с подобными спектаклями убеждает в том, что антисоветизм возведен в Китае в официальную политику.

Таковы лишь некоторые черты «культурной революции», которая продолжается. Как она будет проявляться дальше в области театра, покажет время. А пока что свой 60-летний юбилей драматические театры Пекина встречают полным молчанием и закрытыми подъездами.

М. ЛЕВАДА.

5 ОКТ 1967

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА
Г. Москва