

НЕДАВНО в «Жэньминь жибао» за подписью группы хунвэйбинов появилась статья, резко критиковавшая некий драматический театр, который, как утверждалось в этой статье, «...шел по пути капитализма, обслуживая помещиков, кулаков, контрреволюционеров, подонков и правых...».

В каком уголке Китая обнаружил бравые «охранники» ужасный вертеп? Это было, очевидно, нелегко — «злойское» учреждение, надо полагать, тщательно маскировало свою подрывную деятельность? Ничего подобного. Пекинский народный художественный театр находился на улице Ванфу в Пекине, а его спектакли несколько лет назад широко рекламировались в «Жэньминь жибао». Трагедия известного театрального коллектива, теперь лишенного возможности выступать перед публикой, — один из эпизодов маоцзэдуновской «культурной революции».

Злобные нападки хунвэйбинов и их вдохновителей на этот и другие театры продиктованы ненавистью ко всем явлениям человеческой культуры, которые не укладываются в прокрустово ложе вулгаризаторско-утилитарных «эстетических» концепций Мао Цзэ-дуна. Нападки эти связаны со стремлением опорочить подлинно социалистическую культуру, ее революционные, гуманистические и интернационалистские традиции, которые до недавнего времени определяли формирование прогрессивного драматического театра в Китае.

Музыкальный театр в Китае имеет многовековую историю. Так называемая «разговорная драма» — явление сравнительно молодое. Первые ее спектакли — «Хижина дяди Тома» и «Флория Тоска» — были поставлены не многим более полувека назад.

Каждый взлет революционной волны неизменно приводил к подъему драматического театра, к укреплению его связей с народом. В начале 30-х годов театры, объединившиеся в «Лигу левых деятелей драмы», вели под руководством Коммунистической партии мужественную борьбу против гоминдановской реакции. Наряду с произведениями зару-

бежной, в том числе и советской, революционной драматургии в репертуаре большого места занимали социально насыщенные, глубоко человеческие пьесы Хун Шэня, Тянь Ханя, Ся Яня, Цао Юя. Не случайно сегодня маоисты всячески дискредитируют прогрессивную литературу и искусство 30-х годов, видя в них вызов собственным примитивным «эстетическим» установкам.

После вторжения японских милитаристов в Китай большинство актеров и режиссеров «разговорной драмы» покинуло города, они отправились на фронт и в глубин-

ных районах страны, неся слово правды. Когда усилившийся гнет оккупантов сделал невозможным обращение к злободневным темам, театры переключились на историко-патриотические сюжеты и мировую классику.

К 1959 году театр поставил около ста пьес, большей частью посвященных современной действительности Китая. Ставил он и произведения прогрессивных драматургов, написанные до освобождения. Театр стремился сочетать пафос гражданственности с углубленным постижением жизни. Достаточно назвать талантливые интерпретации «Чайной» и «Рякши» Лао Шэ, «Восхода солнца» и «Пекинца» Цао Юя, «Испытания» Ся Яня.

СЕЙЧАС «Жэньминь жибао» пишет, будто «постановки театра были тщательно скоординированы с контрреволюционными выступлениями». Утверждается, что специально для противодействия социалистическим преобразованиям в промышленности и торговле театр поставил пьесу, где «приукрашивается буржуазия и проповедуется классовое примирение». Пьеса газетой не названа, но ясно, что речь

идет об «Урагане» Цао Юя (она шла в наших театрах, и зрители наизусть помнят, как страстно обличается в ней капиталист Чжоу Пу-юань). Досталось и заурядной пьеске «Братья по шахте»: раз в ней критикуется бесхозяйственность — значит, нападки на «большой скачок»...

ПНХТ ставил пьесы советской и мировой классики, среди них — «Егор Булычов», «Человек с ружьем», мольеровский «Скупой». Героев этих пьес имеет в виду «Жэньминь жибао», когда кричит об «иностранных», якобы заполнивших сцену.

меры, взятое наугад «извне» шение», распространявшееся хунвэйбинами:

«Сегодня в здании Пекинской выставки состоится митинг борьбы против главаря черной банды Линь Мо-хэня, туда же будут отправлены члены черной банды Тянь Хань и Ян Хань-шэн как второстепенные объекты борьбы. Поэтому они не могут быть выставлены на позор в Ассоциации работников литературы и искусства. (Вход по билетам.)»

Это означает, что пожилые, измученные преследованиями люди (первый — известный литературный критик, второй и третий — не менее известные драматурги; все они руководили различными участками культуры), обвиняемые в «опозиции к идеям Мао Цзэ-дуна», не будут в этот день стоять с досками на груди где-нибудь в коридоре, под градом оскорблений, плавков и тычков. Их поставят на колени со склоненными головами в длинных колпаках перед многотысячной толпой, которая будет до изнеможения орать, требуя «признаний». А на дверях их домов, как это уже не раз бывало, вывешат таблички: «Здесь собачья конура такого-то. Он отпускается домой по субботам и воскресеньям. Революционные массы могут приходить бороться с ним». И одурчаемые пропагандой, направляемые группой Мао подростки, кощунственно именуемые «революционными массами», будут врывать к ним днем и ночью, глумиться над беззащитными людьми, отбирать вещи и книги.

ВОТ уже больше года не поднимается занавес Народного художественного театра. Да если бы и поднялся — что играть? Классика под запретом, все созданное до «культурной революции» — под подозрением. Сегодня в Китае можно разве что инсценировать статьи Мао — по примеру композиторов, вынужденных перекладывать на музыку его цитаты.

Но мы верим: как бы ни были тяжелы потери социалистического искусства Китая в этот тяжелейший для страны период, оно будет жить. И настанет день, когда вновь так же ярко, как прежде, загорятся огни рампы в театре, что на улице Ванфу в Пекине.

В. ВОЛЖАНИН

ТРАГЕДИЯ КИТАЙСКОГО ТЕАТРА

«Культурная революция» превратилась в крестовый поход против культуры.

ные районы страны, неся слово правды. Когда усилившийся гнет оккупантов сделал невозможным обращение к злободневным темам, театры переключились на историко-патриотические сюжеты и мировую классику.

В дни тяжелых схваток с чанкайшистами артисты драматических театров вместе с народной армией сражались за свободу. Обычно они входили в комплексные «отряды культуры». В условиях войны это было оправдано. Все понимали, что после победы революции надо было повышать исполнительское мастерство, художественный уровень постановок. Это, естественно, привело к созданию — точнее, воссозданию на новой основе — профессионального театра «разговорной драмы». Тогда-то и был создан Пекинский народный художественный театр (ПНХТ). Теперь же хунвэйбины объявили, что возникновение этого и других театров — следствие

К 1959 году театр поставил около ста пьес, большей частью посвященных современной действительности Китая. Ставил он и произведения прогрессивных драматургов, написанные до освобождения. Театр стремился сочетать пафос гражданственности с углубленным постижением жизни. Достаточно назвать талантливые интерпретации «Чайной» и «Рякши» Лао Шэ, «Восхода солнца» и «Пекинца» Цао Юя, «Испытания» Ся Яня.

СЕЙЧАС «Жэньминь жибао» пишет, будто «постановки театра были тщательно скоординированы с контрреволюционными выступлениями». Утверждается, что специально для противодействия социалистическим преобразованиям в промышленности и торговле театр поставил пьесу, где «приукрашивается буржуазия и проповедуется классовое примирение». Пьеса газетой не названа, но ясно, что речь

Для содействия профессиональному росту коллектива приглашались известные советские педагоги. В 1959 году журнал «Сицзюй бао» от имени театра выразил им «огромную благодарность за вдохновенные наставления и практическую помощь», писал о важности овладения методом Станиславского. А в 1967 году недоучки позволяют себе называть классическую книгу Станиславского «Работа актера над собой» «эстетическим опимом»...

Хунвэйбиновская «критика» строится на клевете, передержках и грубой брани. Она сопровождается беспрецедентными надругательствами над честными художниками. В их числе — ведущие режиссеры, актеры и драматурги. О терроре против китайской интеллигенции сказано немало, и все же, узнавая новые факты, каждый раз испытываешь глубокое возмущение. Вот, к при-