

УДК 792.03

**Янь Чао,**  
аспірант кафедри театрознавства  
Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко-Карого

## КИТАЙСКИЙ АВАНГАРДНЫЙ ТЕАТР: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ

*Цель исследования* – охарактеризовать особенности китайского театрального авангарда конца 1980-х – начала 1990-х гг. На основании творческих принципов главных представителей китайского театрального авангарда – Линь Чжаохуа (Lin Zhaohua 林兆华, 1936), Моу Сэнь (Mou Sen, 1963), Мэн Цзинхуэй (Meng Jinghu 孟京辉, 1966), их знаковых спектаклей, сравнительной характеристики, соотнести традиционное европейское понятие «авангард» с театральными поисками Китая. *Методология исследования* включает в себя сравнительно-исторический, биографический, историко-типологический методы. *Научная новизна исследования* заключается в том, что впервые в Украине китайский авангардный театр рассматривается через призму европейского понимания этого направления. *Выводы.* Поставлена проблема адаптации европейской терминологии к реалиям китайского театра, предложено рассматривать китайский авангардный театр как проводник и «переводчик» идей европейской театральной культуры для китайского зрителя.

Ключевые слова: авангард, китайский авангардный театр, китайский драматический театр, китайский традиционный театр, китайский экспериментальный театр.

*Чао Янь*, аспірант кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

### Китайський авангардний театр: до визначення поняття

*Мета дослідження* – охарактеризувати особливості китайського театрального авангарду кінця 1980-х – початку 1990-х рр. На основі творчих принципів головних представників китайського театрального авангарду – Лінь Чжаохуа (Lin Zhaohua 林兆华, 1936), Моу Сень (Mou Sen, 1963), Мен Цзінхуей (Meng Jinghu 孟京辉, 1966), їхніх знакових вистав, порівняльної характеристики, співставити традиційне європейське поняття «авангард» з театральними пошуками Китаю. *Методологія дослідження* включає в себе порівняльно-історичний, біографічний, історико-типологічний методи. *Наукова новизна дослідження* полягає в тому, що вперше в Україні китайський авангардний театр розглядається через призму європейського розуміння цього напрямку. *Висновки.* Поставлено проблему адаптації європейської термінології до реалій китайського театру, запропоновано розглядати китайський авангардний театр як провідник і «перекладач» ідей європейської театральної культури для китайського глядача.

Ключові слова: авангард, китайський авангардний театр, китайський драматичний театр, китайський традиційний театр, китайський експериментальний театр.

*Chao Yan, graduate student of Theater Studies Karpenko-Kary Kiev National University of Theater, Film and Television*

**Chinese avant-garde theater: to the definition of the concept**

***Purpose of Article.** The goal of the research is to describe the features of Chinese theatrical avant-garde of the late 1980s — early 1990s; to square the conventional European concept “avant-garde” with the theater searches in China on the basis of creative principles of the major representatives of Chinese theatrical avant-garde, including Lin Zhaohua (林兆华, 1936), Mou Sen (1963), Meng Jinghu (孟京辉, 1966), their landmark performances and comparative analysis. The research **methodology** includes comparative historical, biographical, and historical typological methods. The **scientific novelty** of the research consists in the fact that it is the first attempt in Ukraine to consider Chinese avant-garde theater in terms of European interpretation of this direction. **Conclusions.** The problem of European terminology adaption to the realities of Chinese theater is set up, Chinese avant-garde theater is suggested to be considered as a guide and “interpreter” of the ideas of European theatrical culture for the Chinese audience.*

*Key words: avant-garde, Chinese avant-garde theater, Chinese Drama, traditional Chinese Theater, Chinese experimental theater.*

Актуальность темы исследования. Тысячелетняя история китайского театра насчитывает около трёхсот жанров, среди которых наибольший интерес деятелей европейской театральной культуры вызывали жанры традиционного театра, на протяжении XX века остававшиеся в западном сознании скорее экзотикой, чем объектом глубокого исследования. Такая же традиция сложилась и в советском и постсоветском театроведении, где китайский театр рассматривается или как «народный», «традиционный», «религиозный», или как последовательно осваивающий систему К. Станиславского [13; 14; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 24].

Вместе с тем, с повышением интереса европейского искусства к традиционному театру, с начала XX века прослеживается и процесс проникновения в Китай европейской драмы, что привело к существенному изменению роли и значения именно драматического театра. Пройдя путь от привнесённого извне жанра до мейнстрима, элемента массовой культуры, драматический театр обогатил культуру Китая новыми направлениями, в частности экспериментальными поисками и авангардными формами. Однако, несмотря на то, что традиционный театр Китая (пекинская опера и др.) все чаще становится предметом исследования европейских и американских историков, драматический театр, в особенности его экспериментальные формы, остро нуждается в изучении, что обуславливает актуальность темы данной статьи.

Цель исследования — охарактеризовать особенности китайского театрального авангарда конца 1980-х — начала 1990-х гг. Очертив творческие принципы главных представителей китайского театрального авангарда при помощи анализа их знаковых спектаклей, исследовать понимание современными историками китайского театра терминов «экспериментальный» и «авангардный» театр.

С эстетикой современной западной драмы китайский театр познакомился после культурной революции, когда сценические деятели получили доступ к трудам практиков и теоретиков европейского театра. Влияние радикального европейского искусства способствовало отказу от традиционных форм

построения спектакля, расширению сценографических и постановочных возможностей, изменению способа существования актера на сцене и выстраиванию иного типа отношений со зрителем.

Вместе с тем, «прививка» идей европейского театра сценическому искусству Китая поставила перед деятелями театра новую теоретическую проблему – проблему определения философских, этических и эстетических границ авангарда, разграничения авангардного и экспериментального театра или, быть может, определения степени гибкости этих понятий.

Изложение основного материала. Термин «экспериментальный театр» получил большее распространение в европейских источниках [6], однако четкого разграничения «авангардный», «поставангардный» и «экспериментальный» театр не имеют, и некоторые театроведы, ссылаясь на практику употребления терминов, вполне обосновано отождествляют эти понятия [15, 494-495; 15, 538].

В китайском театроведении также нет единого мнения по вопросу употребления этих терминов (в одних исследованиях понятия употребляются как синонимы, в других – разграничиваются по хронологии: экспериментальный театр – театр 1980-х гг., авангардный – театр 1990-х гг.).

Показательна в этом смысле концепция Лян Фэй (Liang Fei), который связывает нетрадиционные формы театра в Китае с социальными обстоятельствами и экономическими реформами. Относя экспериментальный театр к 1980-м гг., Лян Фэй выделяет такие особенности его развития: знаковые спектакли были осуществлены в государственных театрах; использовались новые способы построения драматургии (к примеру, отсутствовало деления на акты) и пр.; периодом наивысшего развития экспериментального театра Лян Фэй считает 1984-1987 гг. [10, 96].

Спад популярности экспериментального театра Лян Фэй объясняет пресыщением публики, для которой в конце 1980-х новые когда-то методы утратили привлекательность [10, 96]. Другой причиной потери интереса публики к экспериментальному театру китайские исследователи считают снижение финансирования театра государством: если на протяжении 1980-х гг. драматический театр Китая (в отличие, к примеру, от пекинской оперы) щедро финансировался, то экономические программы Дэн Сяопина, значительно снизили в начале 1990-х гг. спрос государства на театральную продукцию, заставив даже востребованных мастеров переосмыслить свою роль в популярной культуре [2, 61]. Мэн Цзинхуэй, один из самых ярких экспериментальных режиссеров Китая, так характеризовал результаты этой политики: «В 1990-х гг. люди в Китае перестали ходить в театр, и большинство театральных артистов сосредоточило внимание на телевизионной драме» [2, 61].

Иной взгляд на особенности развития нетрадиционных театральных форм в Китае предлагает Розелла Ферарри (Rossella Ferrari), преподаватель китайской культуры в Лондонском университете. Не разделяя авангард и экспериментальный театр, она акцентирует внимание на трансмутации и переходе китайского театра от авангарда к поп-авангарду: «Сосредоточившись

на экспериментальной театральной практике в Китайской Народной Республике, <...>, можно проследить эволюцию и трансмутацию авангардной эстетики, дискурса и критики на основополагающих этапах: от “чистого” авангардизма в 1980-х гг. и до проявления практики “поп-авангард”, начиная с середины и до конца 1990-х гг. Изменения были связаны с коммодитизацией и интернационализацией культурной жизни, вызванной экономическими реформами» [5].

Подход Беттины Интель (Bettina S. Entell) к разграничению экспериментального и авангардного искусства в Китае можно охарактеризовать как историко-этимологический. «В течение 1990-х гг., – пишет она, – эпитет “экспериментальный” [в Китае] чаще всего использовался для описания спектаклей, отклоняющихся от нормы реализма. <...> “Экспериментальный” и “авангардный” не были жесткими классификациями, их размытые границы менялись в течение десятилетия. <...> Термин “экспериментальный” использовался в мейнстриме, чтобы сделать постановки коммерчески успешными. Авангард был более противоречивым и новаторским, <...> рассматривал ранее табуированные сексуальные, психологические и политические темы» [1, 299-300].

Дунхуй Хэ (Donghui He), напротив, жестко разграничивая понятия «авангардный» и «экспериментальный» театр, отмечает отличие от европейской традиции употребления терминов и предлагает рассматривать китайский авангард как результат воздействия социалистического прошлого на художников и современников в постсоциалистическую эпоху [2, 61]. «Хотя некоторые критики склонны использовать термин “авангард” наравне с экспериментальным театром, чтобы подчеркнуть преемственность театральных экспериментов с начала 1980-х гг., – пишет Дунхуй Хэ, – театральные артисты в Пекине предпочитают использовать термин “авангард” только для университетского экспериментального театра начала 1990-х гг. <...> Театр начала 1990-х гг. существовал вне государственного театра и коммерческого мейнстрима. Эти молодые художники больше не сопоставляли свою работу с реформистским дискурсом и не предпринимали усилий для институционального одобрения, как это делали их предшественники в 1980-е гг.» [2, 61-62].

Несмотря на то, что вопрос разделения этих двух терминов остается открытым, Розелла Ферарри ставит еще один вопрос: «Могут ли незападные практики, которые в той или иной степени опираются на евро-американский модернизм и экспериментальную театральную эстетику <...> считаться настоящими авангардистами? Зачем использовать термин, столь глубоко укоренившийся в якобы “западном” восприятии и философской традиции, чтобы классифицировать западные события?». На поставленный вопрос Ферарри предлагает свой вариант ответа: «С 1990-х гг., в частности, художники, ученые и критики неоднократно ссылались на авангардную терминологию – независимо от того, принимали ее или отвергали. <...> Возникновение нового художественного или культурного феномена всегда, так или иначе, является моментом “авангарда”» [5].

Исходя из предложенного подхода, творчество знаковых для сценического искусства Китая режиссеров конца 1980-х – начала 1990-х гг. – *Линь Чжаохуа* (Lin Zhaohua 林兆华, 1936), *Моу Сэнь* (Mou Sen, 1963), *Мэн Цзинхуэй* (Meng Jinghu 孟京辉, 1966) – будет анализироваться как искусство авангарда<sup>1</sup>. Для того, чтобы ответить на вопрос к какому направлению в действительности относится практика китайского театра, рассмотрим фундаментальные для творчества спектакли этих режиссеров и соотнесем их с традиционной европейской концепцией авангарда.

Несмотря на то, что *Моу Сэнь*, в отличие от *Линь Чжаохуа* и *Мэн Цзинхуэй*, никогда не работал в государственном театре и его постановки считаются более независимыми [1, 294], в театроведческих текстах этих режиссеров принято называть «тремя мушкетерами авангарда», осуществившими реформу китайского театра. Опираясь на культовые постановки этих режиссеров, сделана попытка сформулировать особенности китайского авангардного театра.

Несмотря на то, что названные режиссеры принадлежат к разным поколениям, исследователи китайского театра выделяют в их творчестве общие черты (что неудивительно, учитывая их творческие связи: Линь Чжаохуа был наставником Моу Сэнь и Мэн Цзинхуэй; Моу Сэнь в 1990 году был актером в «Гамлете» Линь Чжаохуа и т. д. [1, 294]):

– все они ставили переводную или оригинальную драму, структура которой выходила за рамки традиции [9, 118];

– образы и символы мигрировали из спектакля в спектакль, от режиссера к режиссеру («Носорог» (Rhinoceros). Моу был возрожден в «Влюбленном Носороге» (Rhinoceros in Love) Мэна);

– механические гаджеты и стальные стержни из «Пустого архива» Моу Сэнь снова были использованы в спектакле Линя «Идущий человек» (Go Man);

– все трое сотрудничали с постоянными партнерами: так, Линь работал в кооперации со сценографом-новатором Йи Лиминг (Yi Liming), Моу – с поэтом Юй Цзянь (Yu Jian), видеохудожниками У Венгуан (Wu Wenguang) и Цзян Юэ (Jiang Yue), Мэн – со своей женой, драматургом Ляо Йимей (Liao Yimei);

– режиссеры экспериментировали не только в области формы, но и в сфере содержания;

– их спектакли отличались многоуровневостью и политической направленностью (хотя сами они отрицали какие-либо политические цели);

– режиссеры использовали одни и те же антиреалистические приемы (очуждение Брехта, деконструкцию, прямое общение и т. д. [1, 295-296]).

**Лин Чжаохуа.** Окончил актерский факультет Центральной академии драмы в 1961 году. Начав актерскую карьеру в Пекинском народном художественном театре, в 1978 году перешел в режиссуру; поставил более семидесяти пьес [4, 179]. В 1984-1998 гг. был вице-президентом Пекинского народного театра искусств (ВРАТ). В 1989 году основал одну из первых независимых театральных групп, которую в народе называют «Лин Чжаохуа» [3, 469]. В 1982–1985 гг. Лин Чжаохуа осуществил постановки: «Сигнал

*тревоги*» («Absolute Signal»), «Автобусная остановка» («Bus Stop») и «Дикий Человек» («Wild Man») Гао Синцзяня (Gao Xingjian), а также «Нирвана дяди Дуги» («Uncle Doggie's Nirvana») Джин Юня (Jin Yun), которые принесли ему славу [4, 179]. Именно благодаря постановкам 1980-х гг. Лин Чжаохуа стал лидером авангардного театра этого периода [1, 26].

Лин Чжаохуа не связывает свою режиссуру с какой-либо сценической традицией, жанром, стилем или формой: за более чем тридцатилетнюю карьеру он поработал практически в каждом направлении – от натурализма до авангарда. Сам режиссер так комментирует свой режиссерский подход к материалу постановки: «Я никогда не ставил пьесы в соответствии с некими устоявшимися театральными концепциями и системами. Каждый раз, ставя пьесу, я надеялся найти что-то новое, то, что так редко встречается на театральных подмостках. <...> То, что повторялось уже много раз до тебя, и то, что ты повторил сам, все это не имеет перспективы» [16, 278].

Спектакль «Сигнал тревоги» (1982), осуществленный Лин Чжаохуа в репетиционной комнате Пекинского народного театра искусств, разрушил гегемонию «четвертой стены» на сцене китайского театра [8, 51] и положил начало движению «Маленький театр» («Little Theatre»), поскольку это была первая современная драма, созданная для небольшой по размерам сцены. Вскоре постановка стала признанным символом китайского авангардного театра, от которой и ведется летоисчисление направления.

В этом спектакле Лин Чжаохуа отказался от большого пространства и совершил своего рода прорыв, объединив сцену и зрительный зал. Театральный критик Чжан Чжуннянь дал достаточно полную характеристику увиденного спектакля: «Традиционные европейские спектакли не позволяют актерам и зрителям взаимодействовать напрямую, тем самым поддерживая идею “четвертой стены”. “Сигнал тревоги” рушит основную идею сценической иллюзии. <...>. На пустой сцене лишь несколько железных треног, подпирающих стулья. <...> только по действиям персонажей и звуковым эффектам можно догадаться, что сюжет разворачивается в вагоне товарного поезда, но понять, что именно представляет собой это сценическое пространство, которое постоянно превращается то в новую комнату, то даже в горный поток, можно только опираясь на поведение актеров <...>. Основной принцип традиционной китайской оперы “пейзаж следует за человеком” был переинvented и развит режиссером» [23, 243]. Внимание в спектакле было сосредоточено, главным образом, на актере и его технике.

Таким образом, театр стал уделять внимание не только сюжету, но и способам его воплощения, что для постмаоистского театра было внове. Лин Чжаохуа устанавливал созвучную поискам европейских режиссеров отправную точку для новой модели театра: «Искусство – не политика, театр – не школьный учебник, театр – это просто театр» [8, 97].

*Моу Сэнь*, ещё один из «трех мушкетёров», окончил Пекинский педагогический университет (специализация – китайская филология), где еще во время учёбы поставил несколько студенческих спектаклей. После окончания университета работал директором Тибетской театральной компании. В 1987

году вернулся в Пекин и основал экспериментальный театр «Лягушка» – первую независимую театральную компанию в Китае, где осуществлял постановки преимущественно зарубежной драматургии («Носорог» Ионеско, «Историю солдата» Стравинского, «Великий бог» Юджина О'Нила и т. д.). В 1989 году стал учеником Лин Чжаохуа, вместе с которым создал Экспериментальную театральную лабораторию. Вернувшись в 1991 году на Тибет, Моу Сэнь основал Тибетскую театральную студию. В 1993 году организовал актерскую программу для актеров Пекинской киноакадемии. В том же году сменил название своей театральной труппы на Театр Семинара (Xijun shejian). Компания выпустила ряд экспериментальных спектаклей, в том числе «Другой берег» (Bi'an), «Пустой архив» (Ling Dang'an) и «Вещи, связанные со СПИДом» (Yu aizhibing you guande) [3, 469].

Особое место в творчестве Моу Сэнь занимает образовательный элемент: «[спектакли] помогают молодым людям высвободиться от догматизма, доктринизма и ложных идей, которые внушаются каждому поколению через окаменевшую систему образования» [11, 221-222].

В своей работе режиссер не отталкивается от какого-либо изначального замысла, придавая большое значение процессу создания спектакля вместе с актерами на репетициях [8, 22]. Вероятно, именно этим режиссерским подходом Моу Сэнь объясняется и его высказывание о системе Станиславского: «Система Станиславского изучается во всех официальных академиях, где проходит подготовку большинство профессиональных актеров, включая Центральную академию драмы в Пекине и Шанхайскую академию драмы в Шанхае. Для меня Станиславский – это своего рода призрак – я действительно не знаю, что они пытаются делать с этим методом в этих академиях. Я, конечно же, прочитал много книг о Станиславском, о том, что он был великим художником, потому что он всегда был готов изменить свои идеи. Но его последователи – не великие художники, потому что им нравится придерживаться его основных идей, они не желают переосмысливать их» [11, 222].

«Пустой архив» – самая известная работа Моу Сэнь. В спектакле трое актеров рассказывают три истории о жизни человека. В первой из них записанный на пленку голос читает наизусть стихотворение Ю Цзянь, раскрывая историю жизни человека от рождения и детства до зрелости и преждевременной смерти. Ю Цзянь так объясняет использование «формата личного файла»: «Лежащее в основе вашего опыта – это странная письменная форма, которой вы не можете противостоять, и уже она контролирует вас. Это разновидность языкового насилия» [1, 25]. Второй рассказ У Венгуана (Wu Wenguang) – о том, как он рос, как узнал, что его отец на самом деле репрессированный офицер военно-воздушных сил националистической армии. Третье повествование – история Цзян Юэ (Jiang Yue) о своей первой любви [1, 25]. В финальной сцене спектакля актер сваривал стальные стержни на металлическом каркасе, а на телевизионном мониторе транслировалось видео операции на открытом сердце маленького мальчика. Как только сварка была закончена, актриса начинала нанизывать яблоки и помидоры на стальной брусок. Затем исполнители снимали их с бруска и бросали в лопасти вентилятора, который

выплювывал кровавую жидкость. Актриса, до сих пор молчавшая, начинала кричать и бросать коробки яблок на сцену, доводя все действие до хаоса [1, 25-26].

Примечательно, что изначально Моу начал репетиции с тремя профессиональными актерами, но они не смогли принять импровизационный процесс, и через неделю режиссер должен был заменить актеров двумя режиссерами-документалистами и хореографом [9, 121], подтвердив собственный тезис – «любой человек при желании может выйти на сцену и рассказать историю своей жизни».

*Мэн Цзинхуэй*, «третий мушкетер» китайского авангарда, в 1986 году окончил, как Моу Сэнь, Пекинский педагогический университет (факультет китайской литературы), после чего, в 1988 году, был принят в Центральную академию драмы как кандидат в аспирантуру по режиссуре драмы. После окончания аспирантуры в 1992 году, стал директором Центрального театра экспериментальных искусств Китая. Первый значительный успех принесли режиссеру сценические адаптации западных абсурдистских пьес. По мнению современных историков театра (К. Консейсон, Р. Ферарри, Ф. Лян) Мэн является самым влиятельным режиссером авангарда в современном китайском театре. Именно его работы — «авангардный интеллектуальный бунт против модернистской эпистемы» [12, 76] – способствовали возрождению сценических постановок в Китае [12, 76-77]. Вместе с тем, когда Мэн Цзинхуэй спросили, что он и его коллеги подразумевают под термином экспериментальный театр, он ответил: «Я действительно не знаю! Но я знаю, чем он не является. Мы хотели создать что-то другое, то, чего не было. То, что мы делаем, это полная противоположность неэкспериментальной драме» [7].

Спектакль «*I Love XXX*» («愛愛 XXX»), текст к которому был написан самим Мэн Цзинхуэй, был поставлен в 1995 году. В пьесе отсутствует сюжетная линия, персонажи [10, 98]; провозглашенная как «манифест поколения, рожденного в 1960-х гг.», пьеса состоит из 750 предложений, 95% из которых начинаются со слов «я люблю» (愛愛) [2, 63].

Оформление спектакля было минималистским – на сцене всего несколько стульев и экраны [1, 197]. Действие начиналось с того, что на неосвещенной сцене звучали слова: «Я люблю свет. Я люблю свет, поэтому есть свет. Я люблю вас, поэтому вы есть. Я люблю себя. Я люблю, поэтому я есть» [7, 177]. Параллельно люминесцентный свет начинал освещать 8 фигур (5 мужчин и 3 женщин), одетых в костюмы врачей и медсестер [1, 197], которые повторяли эти слова, как клятву. Место действия не было четко задано, угадывалось, что это какой-то образовательный класс или лаборатория, но мерцающие изображения на компьютерных экранах создавали эффект одновременного присутствия сразу в нескольких местах. Повтор одной и той же фразы, по мнению Сеншен Кай (Senshen Cai), «дал поэтическое представление о поколении Китая 1960-х гг. и о том, как это поколение видело мир, включая социальный и политический ландшафт. <...> постоянная смена объекта глагола “love” собирала внимание аудитории, которая сосредотачивалась на этом непрерывном движении. Неуклонное изменение



объекта глагола любви, часто противоречащее друг другу, дало чувство, что персонаж, субъект “я”, очень неустойчив и капризен. Другими словами, этот карнавал сбивал с толку; <...> генерировал двусмысленность» [12, 85-86].

В спектакле широко применялись визуальные эффекты. На экраны, расположенные на сцене, транслировались хроникальные кадры эпохи Мао, парады культурной революции на площади Тяньаньмэнь или же отрывки сценария пьесы [12, 87]. В одной из сцен актеры напевали старую английскую народную песню «Greensleeves» под аккомпанемент акустической гитары. В другой – играли в «лягушку», перепрыгивая через спины друг друга: «На сцене раскачивались горящие фонари. Звуки и движения сменяли друг друга: свист и тишина; медленное движение и быстрое движение; нежное касание и борьба; <...>. Актеры будто бы воспроизводили действия из повседневной жизни: мужчина почистил зубы; пара, прижавшись друг к другу, лежит под одеялом на полу; человек постоянно нажимает кнопки на пульте дистанционного управления, щелкая телевизионные каналы; женщина печатает на машинке, а затем вырывает, как кажется, ошибочные страницы; мужчина играет в баскетбол; неся чемодан и кошелек, женщина быстро выходит и возвращается, туда обратно; мужчина многократно надевает и снимает пиджак. Актеры снова и снова воспроизводили действия так, как если бы это была видеокассета с быстрой перемоткой вперед, воспроизведением, перемоткой назад и ускоренной перемоткой вперед. Все действия сопровождалось полным отсутствием эмоций» [1, 198-199].

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в Украине китайский авангардный театр рассматривается через призму европейского понимания этого направления.

Выводы. Очевидно, когда мы говорим об исполнительском искусстве, т. е. об искусстве непосредственного диалога со зрителем, авангардом следует считать не только форму спектакля. Речь должна идти о новой коммуникативной ситуации и главных её участниках: художнике и зрителе, что предполагает не только претензию художника на изобретение нового языка, но и определенную степень готовности самого зрителя к восприятию нового искусства – языка, нарушающего привычные лексические и стилистические нормы. Китайским зрителем спектакли режиссеров 1980-х – начала 1990-х гг., ставших проводниками и осуществившими «перевод» идей европейской театральной культуры, несомненно, воспринималась как авангард.

#### *Примечания*

В честь двух последних режиссеров в Китае были названы радикальные эксперименты с театром начала 1990-х гг. – «M. M. Age» [2, 62].

#### *Литература*

1. Bettina S. Entell. Post-Tian'anmen: a new era in Chinese theatre. Experimentation during the 1990s at Beijing's China National experimental theatre / CNET. A dissertation submitted to the graduate division of the university of a Hawai'i in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy in theatre. – 2002. – 479 p.

2. Donghui He. Cultural critique and avant-garde theatre in post-socialist China: Meng Jinghui's 'I love therefore I am' // *China Information*. – 2015. – Vol. 29(1). – p. 60-88.
3. Edward L. Davis. *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*. – London: Routledge, 2005. – 1105 p.
4. Faye Chunfang Fei. *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. – Michigan: University of Michigan Press, 2002. – 213 p.
5. Ferrari R. Notes on the (Pop) Avant-Garde in China // *Berfrois*. – 2012. Retrieved from: <http://www.berfrois.com/2013/09/notes-on-pop-avant-garde-china-rossella-ferrari/>
6. Henry Y. H. Zhao, *Towards a Modern Zen Theatre*. – London: University of London, 2000. – 230 p.
7. Jinghui Meng. *Xian feng xi ju dang an*. – Beijing: Zuo jia chu ban she, 2011. – 428 p.
8. Izabella Łabędzka. *Gao Xingjian's Idea of Theatre: From the Word to the Image*. – Leiden: BRILL, 2008. – 256 p.
9. Kevin J. Wetmore, Jr., Siyuan Liu, Erin B. Mee. *Modern Asian Theatre and Performance 1900-2000*. – Edinburgh: A&C Black, 2014. – 320 p.
10. Liang Fei. Meng Jinghui, Pioneer of Experimental Theatre in China // *Canadian Social Science*. – Vol. 2. – № 3. – 2006. – p. 96-99.
11. Salter D. China's Theatre of Dissent: a Conversation with Mou Sen and Wu Wenguang // *Asian theatre journal*. – Vol. 13. – № 2. – 1996. – p. 218–228.
12. Senshen Cai. Meng Jinghui and His Contemporary Avant-Garde Drama // *New Zealand Journal of Asian Studies*. – V. 16. – № 1. – 2014. – p. 75-92.
13. Виноградова Т. Китайский народный театр на китайской народной картине: Театральные няньхуа как источник изучения традиционной культуры Китая: автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата исторических наук / РАН. Ин-т востоковедения. – СПб: [б. и.], 2000. – 16 с.
14. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо: автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения; [Место защиты: Рос. ун-т театр. искусства (ГИТИС)]. – М., 2013. – 27 с.
15. Клековкін О. *Theatrica: Лексикон / ПСМ НАМ України*. – К.: Фенікс, 2012. – 800 с.
16. Линь Кэхуань. *Режиссерское искусство Линь Джаохуа*. – Харбин: Издательство Северной литературы и искусства, 1992. – 306 с.
17. Лю Лю. Теория и практика актерского тренинга в современной китайской театральной школе: автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения; [Место защиты: С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства]. – СПб, 2009. – 23 с.
18. Серова С. *Религиозный ритуал и китайский театр*. – Москва: Восточная литература, 2012. – 156 с.
19. Серова С. Традиционный театр (пекинская музыкальная драма) и борьба за новую культуру в Китае (середина XIX – середина XX вв.): Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата исторических наук / АН СССР. Ин-т народов Азии. – Москва: [б. и.], 1966. – 27 с.
20. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2016. – 29 с.
21. Труды секции восточного театра отдела истории и теории театра ГИИИ. Вып. 1. *Восточный театр / Государственный институт истории искусств*. – Л.: Academia, 1929. – 405 с.
22. Фу Вэйфэн. История и опыт применения «системы» Станиславского в китайской театральной школе: автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения; [Место защиты: С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства]. – СПб, 2009. – 25 с.
23. Чжан Чжуннянь. *Китайский экспериментальный театр*. – Шанхай, Шанхайское народное издательство, 2009. – 285 с.
24. Юткевич С. *В театрах и кино свободного Китая: Записки советского режиссера*. – М.: Искусство, 1953. – 175 с.

## References

1. Bettina S. Entell, (2002). Post-Tian'anmen: a new era in Chinese theatre. Experimentation during the 1990s at Beijing's China National experimental theatre. Doctor's thesis. Hawai [in English].
2. Donghui He, (2015). Cultural critique and avant-garde theatre in post-socialist China: Meng Jinghui's 'I love therefore I am'. *China Information*, 29 (1), 60–88. [in English].
3. Edward L. Davis, (2005) *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*. London: Routledge [in English].
4. Faye Chunfang Fei, (2002). *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Michigan: University of Michigan Press [in English].
5. Ferrari, R. (2012). Notes on the (Pop) Avant-Garde in China. Berfrois. Retrieved from: <http://www.berfrois.com/2013/09/notes-on-pop-avant-garde-china-rossella-ferrari/> [in English].
6. Henry, Y. H. (2000). *Zhao, Towards a Modern Zen Theatre*. London: University of London. [in English].
7. *Jinghui Meng*, (2011). *Xian feng xi ju dang an*. Beijing: Zuo jia chu ban she. [in Chinese].
8. *Izabella Łabędzka*, (2008). *Gao Xingjian's Idea of Theatre: From the Word to the Image*. Leiden: BRILL. [in English].
9. Kevin J. Wetmore, & Jr., & Siyuan Liu, & Erin B. Mee. (2014). *Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000*. Edinburgh: A & C Black. [in English].
10. Liang Fei, (2006). Meng Jinghui, Pioneer of Experimental Theatre in China. *Canadian Social Science*, 2 (3), 96–99. [in English].
11. Salter, D. (1996) *China's Theatre of Dissent: a Conversation with Mou Sen and Wu Wenguang*. *Asian theatre journal*, 13 (2), 218–228. [in English].
12. Senshen Cai, (2014). Meng Jinghui and His Contemporary Avant-Garde Drama. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 16 (1), 75–92. [in English].
13. Vinogradova, T. (2010). *Chinese Folk Theater with Chinese National Background: Theatrical New Year Pictures as the Source of Chinese Traditional Culture Study*. Extended abstract of candidate's thesis. Institute of Oriental Studies. St. Petersburg [in Russian].
14. Yunchen Juan, (2013). *Beijing Opera as a Synthetic Stage Performance*. Extended abstract of candidate's thesis. [Defense place: Russian University of Theater Arts]. Moscow [in Russian].
15. Klekovkin, A. (2012). *Theatrica: Lexicon*. Kiev: Phoenix [in Ukrainian].
16. Kehuan Lin, (1992). *Lin Dzhaohua Stage Direction*. Harbin: Publishing House of Northern Art and Literature [in Russian].
17. Liu Liu, (2009). *Theory and Practice of Acting Training in Modern Chinese Drama School*. Extended abstract of candidate's thesis. [Defense place: St. Petersburg. State Academy of Theater Arts]. St. Petersburg [in Russian].
18. Serova, S. (2012). *Religious Ritual and Chinese Theater*. Moscow: Oriental Literature [in Russian].
19. Serova, S. (1966). *Traditional Theater (Beijing Music Drama) and Struggle for a New Culture in China (middle of the 19<sup>th</sup> century — middle of the 20<sup>th</sup> century)*. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
20. Lu Sun, (2016). *Chinese Folk Opera: to the Problem of Formation and Development of the Genre*. Extended abstract of candidate's thesis. [Defense place: Rostov State Rachmaninoff Conservatoire]. Rostov-on-Don [in Russian].
21. *Works of Oriental Theater Section of Theater History and Theory Department of SIHA*. (1929). Vol. 1. *Oriental Theater*. Leningrad: Academia [in Russian].
22. Veyfan Fu, (2009). *History and Implementing the Method Acting in Chinese Drama School*. Extended abstract of candidate's thesis. [Defense place: St. Petersburg State Academy Theatrical Art]. St. Petersburg [in Russian].
23. Zhunyan Zhang, (2009). *Chinese Fringe Theater*. Shanghai, Shanghai People's Publishing [in Russian].
24. Yutkevich, S. (1953). *At Theaters and Cinemas of Free China: Notes of Soviet Director*. Moscow [in Russian].