

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра китайской филологии

АШАРЧУК Анастасия Владимировна

**ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА XX
ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО
ДРАМАТУРГА ГАО СИНЦЗЯНЯ**

Дипломная работа

Научный руководитель:
старший преподаватель
С.И. Крылова

Допущена к защите

«_____» _____ 2025 г. _____

Заведующий кафедрой китайской филологии
доктор филологических наук, профессор Н.Н. Хмельницкий

Минск, 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

АННОТАЦИЯ.....	3
АНАТАЦИЯ.....	4
ANNOTATION	5
ВВЕДЕНИЕ.....	6
ГЛАВА 1 ТЕАТР АБСУРДА КАК ФЕНОМЕН ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ XX ВЕКА	10
1.1 Возникновение и развитие театра абсурда в западноевропейской литературной традиции вт. пол. XX века	10
1.2 Черты театра абсурда в творчестве ключевых представителей западноевропейской драматургии конца XX века.....	15
ГЛАВА 2 ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР В КИТАЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА XX ВЕКА	24
ГЛАВА 3 ТЕАТР АБСУРДА В ТВОРЧЕСТВЕ ГАО СИНЦЗЯНЯ.....	34
3.1 Творческий путь Гао Синцзяня	34
3.2 Черты театра абсурда в пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка»	39
3.3 Универсальное и национальное в пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка» в контексте сопоставления с пьесой С. Беккета «В ожидании Годо».....	49
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	56
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	60
НАУЧНЫЕ РАБОТЫ АВТОРА ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ	65

АННОТАЦИЯ

Ашарчук Анастасия Владимировна

Традиции европейского театрального искусства XX века в творчестве современного китайского драматурга Гао Синцзяня

Структура и объем дипломной работы: работа состоит из введения, 3 глав, заключения и списка использованных источников.

Объем: 56 с., список использованных источников – 52 позиции.

Ключевые слова: ТЕАТР АБСУРДА, ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР, ГАО СИНЦЗЯНЬ, «АВТОБУСНАЯ ОСТАНОВКА», КИТАЙСКАЯ ДРАМА.

Объект исследования: пьеса Гао Синцзяня «Автобусная остановка» («车站»).

Предмет исследования: универсальные черты западноевропейского театра абсурда и их национальное переосмысление в пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка».

Цель исследования: рассмотреть особенности развития экспериментального театра в Китае в конце XX века, а также проанализировать влияние западноевропейского театра абсурда на театральное искусство Китая этого периода, уделив особое внимание пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка».

Методы исследования: культурно-исторический, компаративный, биографический, метод целостного анализа художественного произведения.

Полученные результаты и их новизна: в процессе исследования были определены исторические и культурные предпосылки развития китайской экспериментальной драмы конца XX века, исследованы основные характеристики экспериментальной драмы и ее отличия от традиционных театральных форм; проанализирована драма Гао Синцзяня «Автобусная остановка» с целью выявления национальных особенностей китайской драмы абсурда.

Достоверность материалов и результатов дипломной работы: материалы исследования основаны на первоисточниках, научных публикациях и авторитетных исследованиях, что обеспечивает необходимую степень достоверности и объективности результатов.

Область возможного практического применения: результаты работы могут быть использованы в научных исследованиях по китайской литературе, в практике преподавания литературоведческих дисциплин, а также для написания курсовых работ по современной китайской драматургии.

АНАТАЦЫЯ

Ашарчук Анастасія Уладзіміраўна

Традыцыі еўрапейскага тэатральнага мастацтва XX стагоддзя ў творчасці сучаснага кітайскага драматурга Гао Сіндзьяня

Структура і аб'ём дыпломнай работы: работа складаецца з уводзін, трох раздзелаў, заключэння, спіса выкарыстаных крыніц.

Аб'ём: 56 с., спіс выкарыстаных крыніц – 52 крыніцы.

Ключавыя словы: ТЭАТР АБСУРДУ, ЭКСПЕРЫМЕНТАЛЬНЫ ТЭАТР, ГАО СІНДЗЬЕНЬ, «АЎТОБУСНЫ ПРЫПЫНАК», КІТАЙСКАЯ ДРАМА.

Аб'ект даследавання: п'еса Гао Сіндзьяня «Аўтобусны прыпынак» («车站»).

Прадмет даследавання: універсальныя рысы заходнееўрапейскага тэатра абсурду і іх нацыянальнае пераасэнсаванне ў п'есе Гао Сіндзьяня «Аўтобусны прыпынак».

Мэта даследавання: разгледзець асаблівасці развіцця эксперыментальнага тэатра ў Кітаі ў канцы XX стагоддзя, а таксама прааналізаваць уплыў заходнееўрапейскага тэатра абсурду на тэатральнае мастацтва Кітая гэтага перыяду, надаўшы асаблівую ўвагу п'есе Гао Сіндзьяня «Аўтобусны прыпынак».

Метады даследавання: культурна-гістарычны, кампаратыўны, біяграфічны, метады цэласнага аналізу мастацкага твора.

Атрыманыя вынікі і іх навізна: у працэсе даследавання былі вызначаны гістарычныя і культурныя перадумовы развіцця кітайскай эксперыментальнай драмы канца XX стагоддзя, даследаваны асноўныя характарыстыкі эксперыментальнай драмы і яе адрозненні ад традыцыйных тэатральных формаў; прааналізавана драма Гао Сіндзьяня «Аўтобусны прыпынак» з мэтай выяўлення нацыянальных асаблівасцяў кітайскай драмы абсурду.

Дакладнасць матэрыялаў і вынікаў дыпломнай работы: матэрыялы даследавання заснаваны на першакрыніцах, навуковых публікацыях і аўтарытэтных даследаваннях, што забяспечвае неабходную ступень дакладнасці і аб'ектыўнасці вынікаў.

Галіна магчымага практычнага прымянення: вынікі работы могуць быць выкарыстаны ў навуковых даследаваннях па кітайскай літаратуры, у практыцы выкладання літаратуразнаўчых дысцыплін, а таксама для напісання курсавых прац па сучаснай кітайскай драматургіі.

ANNOTATION

Asharchuk Anastasiya Vladimirovna

Traditions of European theater art of the twentieth century in the work of modern Chinese playwright Gao Xingjian

Structure and scope of the diploma work: the work consists of an introduction, 3 chapters, a conclusion, the list of used sources.

Scope: 56 p., the list of used sources – 52.

Keywords: THEATER OF THE ABSURD, EXPERIMENTAL THEATER, GAO XINGJIAN, «THE BUS STOP», CHINESE DRAMA.

The object of the research: Gao Xingjian's play «The Bus Stop» («车站»).

The subject of the research: universal features of Western European theater of the absurd and their national reinterpretation in Gao Xingjian's play «The Bus Stop».

The purpose of the research: to consider the peculiarities of the development of experimental theater in China at the end of the XX century, as well as to analyze the influence of the Western European theater of the absurd on the theatrical art of China of this period, paying special attention to the play «The Bus Stop» by Gao Xingjian.

Methods of research: cultural-historical, comparative, biographical, method of holistic analysis of the literary work.

The results of the work and their novelty: in the course of the research the historical and cultural prerequisites for the development of Chinese experimental drama of the late twentieth century were determined, the main characteristics of experimental drama and its differences from traditional theatrical forms were investigated; Gao Xingjian's drama «The Bus Stop» was analyzed in order to identify the national features of Chinese drama of the absurd.

Authenticity of the materials and results of the diploma work: the research materials are based on primary sources, scientific publications and authoritative studies, which ensures a high degree of reliability and objectivity of the results.

Recommendations on the usage: the results of the work can be used in scientific research on Chinese literature and culture, in the practice of teaching literary disciplines, as well as for writing term papers on contemporary Chinese drama.

ВВЕДЕНИЕ

Драма абсурда получила широкое распространение в культуре XX века, оказав значительное влияние на театр, искусство, философию и литературу. Само понятие театр абсурда вобрало в себя не только экзистенциализм, но и модернизм и авангард, а также элементы символизма и сюрреализма. Этот феномен проявляется через различные литературные приемы и традиции, включая фольклор, фантастику, гротеск, пародии, вольнодумие и сатиру с элементами философии [5].

Драма абсурда сочетает в себе разные стили, сюда входят реализм К. Станиславского (1863–1938), театр жестокости А. Арто (Antonin Artaud, 1896–1948), эпический театр Б. Брехта (Bertolt Brecht, 1898–1956). Также важную роль в развитии сыграла экспериментальная проза Д. Джойса (James Joyce, 1882–1941) и М. Пруста (Marcel Proust, 1871–1922), которая повлияла на формирование нелинейного повествования и фрагментарной структуры пьес. Ключевыми фигурами театра абсурда стали С. Беккет (Samuel Beckett, 1906–1989) и Э. Ионеско (Eugène Ionesco, 1909–1994), чьи произведения определили основные принципы жанра. Следует также отметить, что в научной литературе само понятие драмы абсурда часто заменяется на термин театр абсурда, однако каждый автор вкладывает в понятие разные смыслы. Таким образом, драма абсурда представляет собой узкое, но многогранное явление, где нет четких границ творчества.

Театр абсурда в китайской драматургии привлек внимание исследователей своей уникальной адаптацией западных идей к китайскому культурному контексту. Исследователи отмечают, что в Китае «абсурдизм, возникший как реакция на кризис традиционных ценностей и отчуждение человека в западной философии и театре, приобрел специфические черты, отражающие сложные социальные и политические процессы в стране» [5].

В конце XX века китайская экспериментальная драма стала результатом глубоких социальных и культурных изменений, которые происходили в стране на фоне глобализации и перехода от традиционных форм художественного мышления к авангарду и модернизму. В этот период театр стал не только средством художественного выражения, но и платформой для переосмысления национальной идентичности, социальных норм и философских концепций. Особое внимание уделялось новым театральным формам и идеям, которые противостояли консервативным традициям китайского театрального искусства и отражали поиск новых путей понимания человеческой сущности.

Гао Синцзянь (кит. 高行健, г.р. 1940) является ярким представителем

китайского экспериментального театра. В своем творчестве он проявил себя как прозаик, так и драматург, но получил известность благодаря своим экспериментальным пьесам. Его ранние произведения были подвержены влиянию Б. Брехта и В. Мейерхольда (1874–1940), он также осознавал зависимость китайского театра от методов Г. Ибсена (Henrik Ibsen 1828–1906) и К. Станиславского, поэтому в своих пьесах Гао Синцзянь много экспериментировал с повествованием, взаимодействием зрителей и символизмом, стремился к духовной ясности и свободе. Драматург затрагивал не только социальные проблемы, но обращал внимание на внутренний мир человека и темные стороны его души [42].

Изучение эволюции современного китайского театра позволяет не только глубже понять специфику национального театрального искусства, но и увидеть, как оно вписывается в более широкий контекст мировых культурных процессов. Сравнение с западным театром поможет выявить общие тенденции и уникальные черты китайского театра, а также подчеркнуть самобытность китайского театра в контексте глобального культурного диалога [36].

Исследование китайского экспериментального театра конца XX века, особенно театра абсурда, **актуально**, поскольку изучение театра этого периода позволяет глубже понять процесс трансформации китайского общества и реакцию национальной культуры на глобальные вызовы и внутренние противоречия. Театр абсурда, представленный в творчестве таких драматургов, как Гао Синцзянь, – это уникальное явление, отражающее культурное взаимодействие между Востоком и Западом. На фоне глобализации и культурного обмена важно изучить, как западные представления об абсурде адаптируются и переосмысливаются в китайском обществе и какие традиции европейского театрального искусства переняли китайские драматурги.

Новизна работы связана с тем, что китайский театр абсурда недостаточно изучен в белорусском и русском китаеведении и литературоведении в сравнении с западной традицией.

Цель данного исследования – рассмотреть особенности развития экспериментального театра в Китае в конце XX века, а также проанализировать влияние западноевропейского театра абсурда на театральное искусство Китая этого периода, уделив особое внимание пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка».

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. провести анализ исторических и культурных предпосылок развития

китайской экспериментальной драмы в конце XX века;

2. исследовать основные характеристики китайской экспериментальной драмы и ее отличия от традиционных театральных форм;

3. изучить влияние западного театра абсурда на китайскую экспериментальную драму;

4. проанализировать драму Гао Синцзяня «Автобусная остановка» с целью выявления национальных особенностей китайской драмы абсурда.

Следует отметить, что черты театра абсурда стали предметом таких исследователей, как О. Буренина [5], Ван Лидань [8], Г. П. Верещагин [9], С. А. Демидова [11], И. В. Трemasкина [35] М. Эсслин [37], Лу Минцзэ [48] и другие. В свою очередь, исследованием китайского театра абсурда занимались такие исследователи, как Д. А. Кондаков [16], Т. И. Кондратова [17], Ю. С. Мыльникова [25], И. И. Семенко [33], Чэнь Сяомин [36], Цзян Нань и Фан Чжун [40], Ли Сянинь [41] и другие.

Творчеству Гао Синцзяня были посвящены следующие работы: «Национальные концепции «драмы абсурда» в болгарской и китайской литературах («Автобусная остановка» С. Стратиева и «Автобусная остановка» Гао Синцзяня)» С. И. Крыловой [18], «Особенности построения сюжета в романе Гао Синцзяня «Чудотворные горы»» Ю. А. Кузнецовой [19], «Традиция антиутопии в драме Гао Синцзяня «Другой Берег»» Ю. А. Кузнецовой [20], «Система образов в пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка»» А. А. Плотниковой [30], «Эволюция творчества Гао Синцзяня и трансформация повествовательных лиц в его драматургии» Ся Жуна [39], «Одинокий танцор – исследование новаторского характера пьесы «Автобусная остановка» Гао Синцзяня» Ли Цзыцзина [44], «Анализ роли «Молчуна» в драматургии Гао Синцзяня» Ма Вэя [49] и другие.

Объектом исследования является пьеса Гао Синцзяня «Автобусная остановка».

Предмет исследования: универсальные черты западноевропейского театра абсурда и их национальное переосмысление в пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка».

В ходе написания дипломной работы были использованы такие **методы**, как культурно-исторический, компаративный, биографический, метод целостного анализа художественного произведения.

Опубликованность результатов исследования: материалы исследования были апробированы на международной научно-практической конференции «VIII Республиканская школа молодого китаевода: приоритетные направления исследования современного Китая и белорусско-китайского сотрудничества» (28 февраля 2025 г.; доклад «Функциональность

хронотопа в пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка») и опубликованы в сборнике статей участников VIII Республиканской школы молодого китаевода; материалы исследования были апробированы на 82-й конференции студентов и аспирантов филологического факультета БГУ (23 апреля 2025 г.; доклад «Философия абсурда и её влияние на китайскую литературу») и приняты к печати в сборнике «Мова і літаратура».

Структура работы определяется целью и задачами исследования и включает в себя оглавление, введение, основную часть, заключение и список использованных источников. Основная часть работы состоит из 3 глав и 5 разделов. Общий объем работы составляет 56 страниц и 52 использованных источника.

ГЛАВА 1. ТЕАТР АБСУРДА КАК ФЕНОМЕН ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ XX ВЕКА

1.1 Возникновение и развитие театра абсурда в западноевропейской литературной традиции вт. пол. XX века

Понятие «абсурд», с точки зрения греческих философов, подразумевало нечто нежелательное, противоречащее космосу и гармонии, и было схоже с понятием «хаос». Таким образом, абсурд считался «эстетической категорией, выражающей негативные стороны мира, в противовес таким категориям, как прекрасное и возвышенное, которые основывались на позитивных универсальных ценностях» [5].

Философия экзистенциализма оказала значительное влияние на актуализацию понятия «абсурда» в XX веке. Идеи таких мыслителей, как Альбер Камю (Albert Camus, 1913–1960), Жан-Поль Сартр (Jean-Paul Sartre, 1905–1980) и Мартин Хайдеггер (Martin Heidegger, 1889–1976), способствовали актуализации данного понятия, сыграли важную роль в формировании концепции философии абсурда, которая позже повлияла на литературу, искусство и культуру XX века. По словам А. Камю, «окружающий мир стремится лишить каждого человека его уникальности, так человек ощущает себя «чужим» в мире, где вещи и люди к нему равнодушны» [15]. Сознание абсурда становится отправной точкой для формирования экзистенциального сознания, которое отвергает различие между субъектом и объектом. Камю считал, что «абсурдный человек пытается совместить две вещи: стремление человека найти смысл в существовании и его изначальное отчуждение, которое делает само существование бесполезным» [14]. Образ Сизифа в произведении А. Камю «Миф о Сизифе» («Le Mythe de Sisyphe», 1942) использует для описания бессмысленной борьбы с абсурдом, когда человек пытается распутать неразрешимые противоречия, сталкиваясь с пустотой и черной дырой, где «человек обречен на повторяющиеся, бессмысленные усилия» [11].

Термин «абсурд» вошел в культурный и философский дискурс не только благодаря экзистенциализму, который сделал его центральной концепцией послевоенной Европы, но и в значительной степени под влиянием театральных постановок, появившихся в Париже в начале 1950-х годов. Театр абсурда получил развитие благодаря таким драматургам, как Эжен Ионеско и Сэмюэл Беккет, впоследствии к ним присоединились Гарольд Пинтер (H. Pinter, 1930–2008), Артур Адамов (Arthur Adamov, 1908–1970), Фернандо Аррабаль (Fernando Arrabal, г.р. 1932), Жан Жене (Jean Genet, 1910–1986) и другие. Пьесы этих драматургов, согласно английскому

критику Мартину Эллину, стали называть «антипьесами» или театром абсурда [5].

Центральной темой западноевропейского театра абсурда является экзистенциальный кризис. Персонажи этих пьес часто ощущают глубокое отчуждение, одиночество и бессмысленность своего существования. Абсурд выражается через неспособность человека найти смысл в хаотичном и равнодушном мире. В пьесе Э. Ионеско «Носорог» («*Rhinocéros*», 1960) основной темой становится массовое безумие. Главный герой, Беранже, становится свидетелем того, как все его окружение постепенно превращается в носорогов, символизируя тем самым отказ от индивидуальности и личной свободы в пользу подчинения коллективным идеям и идеологиям: «это проявление абсурдного мира, где человек теряет контроль над собой и своей жизнью, сталкиваясь с подавляющей силой общества» [21].

Работа М. Эллина «Театр абсурда», опубликованная в 1961 году, стала важным этапом в обсуждении теории абсурда. Эллин стал первым теоретиком абсурдизма, он обнаружил параллели между послевоенным мировоззрением, описанным Сартром и Камю, и философией театра абсурда.

Мартин Эллин, исследуя понятие абсурда, показал, что в XX веке абсурд стал необходим человечеству и миру, переживающему кризис, чтобы создать новую реальность из хаоса. Он подчеркивал, что «абсурд не лишает мир смысла, а, напротив, дает возможность его восстановить» [37]. Критик также отвергал идею замкнутого текста и делал акцент на его дискурсивной природе. Абсурд, по его мнению, «можно было найти и в античном театре абсурда, и в комедии масок, и в сюрреализме, и в творчестве Кафки, Джойса и других» [37]. Эллин считает, что «абсурд вне времени и его понимание варьируется от античности до постмодернизма» [1]. Через четыре года после публикации книги Эллина, Михаэль Стоун написал рецензию, где выразил критическое отношение к театру абсурда, назвав его «разновидностью безбожной религии» [5].

По мнению Т. Адорно, «искусство достигает своего полного выражения, когда становится абсурдным, то есть способным выразить недостатки рационализма, присущего западной культуре. В этом контексте «абсурд защищает культуру от установки «здорового смысла», навязываемого рационализмом современного общества» [2]. Таким образом, трактовка понятия «абсурд» у Адорно почти полностью совпадает с концепцией постмодернизма. Данное высказывание можно обосновать следующими положениями.

«Абсурд можно понимать, как признание того, что смысл, логика, существование и язык не могут распознать организующие принципы

окружающего нас мира. Тесно связанный с темами «конца света», вселенского хаоса и «небытия», абсурд отражает кризис культуры и проблемы ее интерпретации» [16].

Конкретными примерами взаимодействия постмодернистского текста и читателя являются «пустые места», «отрицание» и «негативность». В этом контексте «негативность» становится ключевым элементом в идее абсурда. Она основана на «специфической деформации текста» и ставит читателя в позицию «оппозиции к тексту». В отличие от «отрицания», которое требует от читателя сформировать определенную точку зрения вне текста, «пустые места» создают условия для того, чтобы читатель структурировал текст, а «отрицание» создает смысл и помогает читателю определить себя [4].

Еще одной отличительной чертой театра абсурда является отказ от традиционного подхода к созданию персонажей. Герои часто представлены как стереотипные, условные или даже абстрактные фигуры, олицетворяющие определенные идеи или концепции, а не реальные личности. В пьесе С. Беккета «В ожидании Годо» («En attendant Godot», 1952) герои Владимир и Эстрагон не получают развитие в ходе действия пьесы. Их характеры остаются неизменными, и они не приходят к какому-либо пониманию или разрешению своих проблем. Это подчеркивает экзистенциальную тему безысходности, где персонажи обречены на вечное ожидание и бесцельное существование. Герои пьесы лишены мотивации и ясных целей, они демонстрируют абсурдное поведение, не соответствующее логике или здравому смыслу.

В рецензии Майкла Стоуна творчество Сэмюэла Беккета получило крайне негативную оценку, а пьеса «В ожидании Годо» была названа «бесчеловечной». Рассуждения ученого отражают проблему политической ангажированности театра, характерную для авангардистской эстетики 1960-1980-х годов. Стоун рассматривает искусство исключительно как арену столкновения различных идеологических направлений, отвергая традиционное разграничение между художественным выражением и идеологией. Он утверждает, что «современный послевоенный театр зависит от фашистских или антифашистских ценностей, не признавая альтернативы» [5].

По мнению В. Изера, творчество Беккета вызывает у читателя различные реакции, иногда повергая его в полное замешательство, иногда провоцируя его. В конечном итоге абсурд Беккета заставляет читателя интерпретировать текст, предоставляя ему возможность сделать выбор. Парадоксальность логики в произведениях Беккета заключается в том, что «полная эквивалентность устанавливается между рационально

несовместимыми предложениями, каждое из которых имеет свою силу и может быть доказано» [5].

Язык в театре абсурда не выполняет свою важную коммуникативную функцию. Он становится средством демонстрации абсурдности человеческого общения и кризиса языка как инструмента понимания. В традиционном театре диалог между персонажами помогает продвигать сюжет и раскрывать характеры, однако в пьесах абсурда язык часто лишен смысла, что еще более усугубляет разрыв между людьми и их отчуждение. Эжен Ионеско в пьесе «Лысая певица» («*La Cantatrice chauve*», 1950) использует диалоги, состоящие из бессвязных фраз и реплик, которые не ведут к пониманию между персонажами, а наоборот, подчеркивают их неспособность общаться.

Авторы пьес театра абсурда переосмысливают аристотелевскую логику, делят компоненты театрального спектакля на антитезы, создавая между ними напряжение и предлагая новую систему логики без закона противоречия и третьего принципа исключения. В их пьесах реальное и воображаемое существуют параллельно, каждая антитеза имеет свою объективную модель.

На сцене, как и в жизни, антиномии считаются реальными. Метод антиномий разрушает традиционное для театра «единство» времени, места и действия, создавая абсурдное пространство, которое лишено логической структуры и напоминает бесконечность. В пьесе Э. Ионеско «Лысая певица» время и события подчиняются произвольным правилам, демонстрируя абсурдность ситуации. В то время как в пьесе Беккета «В ожидании Годо», где главные герои – Владимир и Эстрагон – на протяжении всей пьесы ожидают некого Годо, который так и не появляется. Это бесконечное ожидание и отсутствие какой-либо развязки подчеркивают идею бессмысленности и цикличности человеческого существования. Прием цикличности – повторяющихся событий или ситуаций без развития – характерен для многих пьес абсурда и символизирует замкнутость и невозможность прогресса в абсурдном мире. Таким образом, истина и бессмысленность могут сменять друг друга, подчеркивая нестандартный подход автора [37].

Абсурд как сознательный художественный прием возникает за счет противопоставления, где разрушаются границы между миром и разумом, ограничивая возможности логического, диалектического и рационально-систематического анализа. «Колебания Сэмюэла Беккета между непримиримыми желаниями и утверждениями подчеркивают парадоксальность его логики, основанной на смешении разноуровневых явлений и установлении абсолютной эквивалентности между

неэквивалентными явлениями» [4]. Таким образом, действие в авангардном театре опирается на принцип разрушения, а в постмодернизме действие строится на взаимодействии исполнителя и зрителя, создавая самостоятельный художественный акт, в то время как театр абсурда отвергает действие полностью и предлагает зрителям возможность глубокого размышления, поэтому о нем говорят как о театре с философскими и этическими размышлениями. В своей работе «Какой театр действительно абсурден?» («Which theatre is the absurd one?», 1962) американский драматург Эдвард Олби (Edward Albee, 1928–2016) утверждал, что «театр абсурда представляет собой искусство, в которое вплетены философские идеи экзистенциализма и постэкзистенциализма» [6]. Абсурд – это черная дыра в сознании, которую невозможно заполнить, несмотря на все усилия. «Когда сознание сталкивается с этой инаковостью и расползанием смыслов, оно пытается защититься с помощью логики и анализа. Если это не помогает, возникает состояние абсурда» [34].

Произведения театра абсурда используют элементы гротеска и иронии, чтобы подчеркнуть абсурдность человеческой жизни. Комические и трагические элементы тесно переплетаются, создавая эффект двойного восприятия: зрители могут одновременно смеяться и испытывать глубокую печаль. В пьесе Гарольда Пинтера «Комната» («The Room», 1957) гротескные и тревожные элементы создают ощущение неопределенности и угрозы. Простая, на первый взгляд, бытовая ситуация приобретает зловещий оттенок, и под кажущимся спокойствием скрывается нечто невыразимое, что внушает страх и беспокойство. Ирония в пьесах Пинтера проявляется через недосказанность и напряженные паузы, которые создают чувство абсурдности происходящего.

В своей работе «Насколько абсурден абсурдный театр?» Ханс Рудольф Пикард предлагает ограниченное понимание театра абсурда. Он говорит о том, что специфическая театральная форма не только служит инструментом обсуждения, но и становится средством наглядного воплощения абсурда. Пикард утверждает, что сцена превращается в пространство, где абсурдность существования проявляется через действия актеров и их диалоги и за счет этого позволяет зрителям ощутить противоречивость реальности. В эпоху создания абсурдистских пьес мифы обретают новую жизнь, переосмысливаются и интегрируются в современные структуры. Они отражают абсурдность действительности через обновленные персонификации. Литература абсурда отличается высокой интертекстуальностью, что является одним из ее ключевых признаков [5].

В. Набоков соотносит абсурд с гениальностью, утверждая, что «умная

личность, действующая бессознательно и нелогично, лучше всего передает тонкости окружающего мира» [26]. Такого человека он предлагает оградить от «здорового смысла». В этой интерпретации абсурд и здравый смысл выступают как противники.

Абсурд – это тупик, в который попадает замкнутое на себе сознание, теряющее связь с бытием. Это состояние сигнализирует о нарушении равновесия, когда понятия накапливаются и мешают пониманию. Непонимающее сознание становится абсурдным, наказанным за гордыню самосознания и утрату корней [34].

Разграничения абсурдной литературы эпохи реализма и модерна и их концептуальные различия мы можем заметить в книге «Абсурдная литература в России» Бертрама Мюллера. Он отмечает, что в произведениях Н. В. Гоголя (например, «Ревизор», 1836) и Ф. М. Достоевского (например, «Братья Карамазовы», 1880) преобладает реалистический метод, тогда как в литературе А. П. Чехова начинает доминировать антиреализм. Можно сделать вывод, что абсурд XIX века является частью реализма, в то время как абсурд XX век – противостояние реалистическому методу [5].

Повторение усиленных смысловых элементов и ситуаций в поведении героев способствует появлению мотивов. Данные мотивы дублируются в различных вариациях, благодаря чему создаются ассоциативные связи между разными персонажами. Эти связи позволяют соотнести между собой разные образы, ситуации, поведение и действия героев [31].

Таким образом, феномен абсурда стал важным инструментом осмысления кризисных процессов второй половины XX века, отразив изменения в восприятии, человеческого существования и механизмов коммуникации. Неуверенность и утрата целостности наблюдателя создали основу для развития абсурдного мироощущения, которое проникло во все аспекты культуры: литературу, искусство, философию и язык. Эти изменения повлияли на переосмысления жанровых систем, нарушению коммуникативных норм и возникновению новых форм художественного выражения.

1.2 Черты театра абсурда в творчестве ключевых представителей западноевропейской драматургии конца XX века

Театр абсурда сформировался под влиянием таких исторических и культурных событий XX века, как Вторая мировая война, экзистенциализм и кризис основ традиционной драматургии. Разочарование в рациональном устройстве мира, пережитый человечеством ужас войны и осознание

абсурдности человеческого существования привели к созданию нового типа театра, отвергающего классические законы драматургии.

В свое время Эжен Ионеско сказал: «Я не знаю, есть ли смысл жизни или его не существует, абсурден мир или нет, мы сами абсурдны, мы живем в абсурде. Мы обмануты уже от рождения» [13].

Театр абсурда ставит перед собой задачу показать бессмысленность жизни, алогичность человеческих поступков и невозможность достижения истины. Писатели, осознавая кризис традиционного театра, стали искать новые формы выражения, которые бы лучше передавали внутреннюю растерянность личности и абсурдность жизни. Именно так сформировалась группа авторов, чьи произведения стали основой театра абсурда.

В предыдущем параграфе работы мы рассмотрели предпосылки появления театра абсурда и то, как критично к нему отнеслись в начале. Далее мы рассмотрим черты абсурда более детально на примере творчества таких драматургов, как Сэмюэл Беккет, Эжен Ионеско, Гарольд Пинтер и Евгений Шварц (1896–1958).

Сэмюэл Беккет – один из ключевых драматургов театра абсурда, чье творчество оказало огромное влияние на развитие современной драматургии и философии экзистенциализма. С. Беккет в своих пьесах исследует кризис человеческого существования, абсурдность бытия, неизбежность времени и невозможность подлинной коммуникации. Писатель во время создания произведений вдохновлялся философскими идеями Камю, Кафки, Сартра и многих других известных философов-экзистенциалистов; он стремился показать мир как пространство, лишенное рационального смысла, где человек оказывается запертым в бесконечном цикле ожидания, повторяющихся действий и неразрешимых ситуаций.

В 1952 году впервые была поставлена пьеса Беккета «В ожидании Годо». Эта пьеса разделила творчество писателя на «до» и «после», положила начало театру абсурда. Два персонажа, Владимир и Эстрагон, бесконечно ожидают таинственного Годо, который так и не появляется. Ожидание становится метафорой человеческого существования, обреченного на поиск смысла в бессмысленном мире. Отсутствие четкого сюжета, нелогичные диалоги, паузы и цикличность событий создают ощущение стагнации и безысходности. В пьесе автор затрагивает вопросы веры, надежды, времени и зависимости человека от внешних сил, которые могут существовать лишь в его воображении.

В самом начале своего творческого пути Беккет писал романы, но впоследствии создавал в основном пьесы («Конец игры» («Fin de partie», 1957), «Последняя лента Краппа» («Krapp's Last Tape», 1958) и другие).

Писатель продолжал эксперимент с формой и содержанием пьес, углубляя ощущение экзистенциальной пустоты. В пьесах Беккета мы можем отметить такие черты, как замкнутое пространство, абсурдность диалогов, а также разрушение привычных драматургических структур. В своих пьесах драматург не затрагивает конкретные социальные проблемы, он пишет о тревогах, страхах героев, об одинокой личности в современном обществе. Автор намерено использует какие-то фрагменты из жизни, чтобы выразить важные философские мысли [47].

Беккет доводит до предела идеи театра абсурда, рассматривая язык не как средство коммуникации, а как инструмент демонстрации его неэффективности: диалоги часто представляют собой повторяющиеся фразы, бессмысленные реплики, нелепые вопросы и абсурдные паузы. Это и является одной из главных черт театра абсурда. Этот прием используют многие авторы, такие как Эжен Ионеско, Фернандо Аррабаль и Гарольд Пинтер.

Одной из важных тем в творчестве Беккета является потеря человеком своей индивидуальности, что проявляется в парности существования героев. Владимир и Эстрагон (из пьесы «В ожидании Годо»), Поццо и Лакки (из пьесы «В ожидании Годо»), Нагг и Нелл (из пьесы «Конец игры») – все они существуют в паре, но их отношения лишены развития, а их диалоги напоминают механическое повторение. Эта взаимозависимость персонажей лишь подчеркивает их одиночество: они не могут уйти друг от друга, но и не способны обрести истинную связь. Согласно философии Ж.-П. Сартра «один персонаж существует за счет другого и понять себя может только через своего парного персонажа» [32].

С. Беккет в своих абсурдистских пьесах не просто передает экзистенциальную тревогу, но также экспериментирует с самой природой театра. Его минимализм, отказ от традиционного сюжета и логики, подчеркивание телесности и ограниченности персонажей делают его пьесы открытым вызовом основам традиционной драматургии; требуют от зрителя не поиска скрытого смысла, а принятия абсурда как основной характеристики человеческой жизни.

Таким образом, Беккет не просто один из основателей театра абсурда, но и драматург, чьи произведения глубоко изменили представления о театральной форме, границах языка и природе человеческого существования.

Эжен Ионеско – один из основателей театра абсурда, чье творчество отличается гротеском, сатирой на пороки общественной жизни, характеризуется абсурдностью повседневного языка, использованием его как способа выражения абсурдности эмоций человека; пьесы автора

фрагментарны, в них отсутствует конфликт.

Тема пьес Ионеско и Беккета – это чувство страха и тревоги, вызванное абсурдностью условий человеческого существования. Раскрывая эту тему, авторы намеренно не использовали логическую структуру композиции и рационализм для разъяснения абсурдности человеческого существования, а непосредственно применяли образы для выражения сомнения и отрицания разума. Они стремились изобразить иррациональную вселенную технократического века.

В их пьесах в процессе драматического развития действия конкретное время и место абстрагируются, эпизоды (события) сжимаются до минимальных пределов. В пьесах нет острых сюжетных поворотов, нет ярко выраженного конфликта, нет финала. Вместо характеристик и обобщений авторы используют абстрактные, соотносимые с архетипическими образами. Персонажи часто не имеют имен, а обозначаются как профессор, девушка, квартирант, служанка или даже обозначаются буквами алфавита.

Одной из знаковых пьес Ионеско является «Лысая певица», в которой две супружеские пары – Мистер и Миссис Смит и Мистер и Миссис Мартин – ведут бессмысленные разговоры, используя клишированные фразы, поэтому диалоги постепенно теряют смысл. Эта пьеса высмеивает неспособность людей к настоящему общению и демонстрирует механичность человеческой речи.

В пьесе «Носорог» Ионеско обращается к проблеме массового обезличивания и потери личностной индивидуальности. Главный герой Беранже наблюдает, как окружающие его люди превращаются в носорогов – аллегорический образ коллективного мышления и фашистской идеологии. Это произведение символизирует борьбу между личностью и обществом, подверженным тоталитарным тенденциям. Именно благодаря этой пьесе Ионеско получил широкое признание [21].

Выбор персонажей для пьес у Ионеско сильно отличается от Беккета: писатель не уделяет внимание успехам или переживаниям отдельных героев, героями пьес в основном являются супружеские пары или семьи, например, семья Смит и Мартин в пьесе «Лысая певица»; персонажи находятся в безвыходной ситуации, говорят бессмысленные и нелогичные вещи. Отметим, что говорят в основном женские персонажи. У этих людей есть поддержка семьи, друзей, но они все равно одиноки и беззащитны. Ионеско использует уникальный прием для своих драм: он разделяет жизнь героя на маленькие эпизоды, а потом комбинирует их случайным образом, используя незамысловатую лексику, повторы. Такой прием заставляет зрителя задуматься над действиями и словами героя, сомневаться и блуждать в своих

мыслях, чтобы в результате осознать, что жизнь абсурдна и комична.

В «Записках за и против» («Notes et contre-notes», 1962) Э. Ионеско сказано: «Всякую жизнь нужно спасать, всякая жизнь – это источник страданий, но также и радости, и созерцательности» [13]. Произведения Ионеско – это не просто пьесы для развлечения, они помогают зрителю осознать и понять себя, они обращаются к внутренним конфликтам души человека. Зрители часто смеются во время пьес, иногда впадают в растерянность. В этом и заключается уникальность комедийности абсурда Ионеско.

Гарольд Пинтер внес значительный вклад в развитие театра абсурда, привнес в него элементы психологического напряжения и неопределенности. Драматург вернул театру то, что убрали из него, и то, чего так не хватало.

Пинтер в своих интервью говорил о том, что главный образ, который он использует в своих пьесах является – комната. Так, в одном из своих интервью Пинтер признавался: «Двое в комнате: я часто использую этот образ. Поднимается занавес, уже в этом таится потенциальный вопрос: что произойдет с этими двумя? Откроются ли двери? Войдет ли кто-нибудь еще?» [29]. Здесь мотив неизвестности можно сравнить с образом Годо в пьесе Беккета «В ожидании Годо». Годо в данной пьесе тоже олицетворял что-то неизвестное, Владимир и Эстрагон ждали его возле дерева, но они не знали, что будет дальше, похожее мы можем наблюдать в образе «комнаты» в пьесах Пинтера. Также следует отметить то, что образ «комнаты» является собирательным, здесь автор не говорит о каком-то конкретном месте, это просто какое-то вымышленное пространство. Это может быть, как обычная комната где-то в жилом доме или офис на какой-то богатой улице Лондона.

В мире Пинтера единственной возможностью обрести идентичность становится пребывание в замкнутом пространстве. Однако парадокс заключается в том, что эта комната не принадлежит героям – они не хозяева своего убежища, а скорее заложники его правил. Более того, само это пространство не является лишь физической реальностью: оно превращается в топос художественного мышления, в «место» литературной игры, где границы между подлинным и вымышленным размываются. Комната становится сценой для абсурдных ситуаций, которые раскрывают неустойчивость человеческого «я» и зависимость личности от искусственно созданных условий существования [24].

Одной из самых известных его работ является пьеса «Комната», написанная в 1957 году. В пьесе герои сталкиваются с необъяснимым страхом перед вторжением извне. Это произведение демонстрирует свойственную Пинтеру технику создания напряжения через паузы,

двусмысленные реплики и ощущение надвигающейся опасности.

Гарольд Пинтер подчеркивал, что если пьеса выражает что-то конкретное и исчерпывающее, то она превращается в «кроссворд» – механический набор смыслов, поддающийся единственному решению. Его драматургия сознательно избегает такой предсказуемости. Хотя в его произведениях встречаются очевидные аллюзии на литературную традицию, они не служат прямыми ключами к разгадке содержания, а, напротив, ускользают от окончательной трактовки. В результате смысловая неопределенность становится не недостатком, а важнейшим принципом художественной организации текста. При этом конфликт в пьесах Пинтера не строится на привычных драматических мотивах – любовных или семейных противоречиях. Вместо этого центральной проблемой становится борьба за пространство: герои стремятся «присвоить» себе территорию, обрести контроль над средой, в которой они существуют.

Мотивы молчания, слепоты, темноты и занавеса формируют метафору комнаты как пространства внутреннего театра – места, где пересекаются сознательное и бессознательное. Как отмечает П. Пави, «абсурдистская драма создает сценические образы подсознания и духовного мира» [28], и в пьесах Пинтера эта метафора остается ключевой, обретая новые смысловые оттенки.

Пинтер также известен своей концепцией «пинтеровской паузы», которая играет ключевую роль в создании напряжения. Его персонажи часто говорят мало, но их молчание и паузы передают больше, чем слова, тем самым возникает своего рода молчаливый диалог. Такое молчание усиливает чувство неопределенности, тревоги и абсурдности человеческого существования. В то же время диалоги в пьесах Пинтера лишены готовых выражений и логической стройности, характерных для классической драмы. Повторы выполняют разные функции: от отражения внутренних процессов сознания до демонстрации борьбы за точность высказывания.

В пьесе «Возвращение домой» («The Homecoming», 1964) драматург исследует сложные семейные отношения, власть и доминирование, используя характерную для него технику абсурдного диалога, в котором под поверхностью обычных фраз скрывается глубокий конфликт.

Гарольд Пинтер создал уникальную драматургию, в которой пространство пьесы полностью принадлежит персонажам. Их речь, молчание и жесты заменяют традиционное действие, становясь ключевыми выразительными средствами. Герои Пинтера, погруженные в воспоминания, не столько взаимодействуют, сколько существуют в параллельных монологах. Их реплики разорваны, лишены логической связи и часто прерываются,

создавая ощущение фрагментарности и незавершенности. Речь персонажей индивидуальна, а воспоминания конструируются по их усмотрению, что подчеркивает субъективность восприятия [24].

Для театра абсурда характерно распределение персонажей на пары. В пьесе Шварца «Тень» (1940) мы тоже можем это заметить, здесь дуэт формируют Ученый и его Тень, выступающие как две стороны одной личности: рациональное и иррациональное, сознательное и бессознательное, реальное и вымышленное. Ученый хочет быть вместе с Принцессой, но не может из-за страха и неуверенности. Взаимоотношения этих персонажей строятся по принципу отражения и постепенного поглощения, что создает ощущение утраты собственного «я».

Евгений Шварц в своей драматургии умело сочетает традиционные сказочные мотивы с элементами авангарда, создавая произведения, наполненные глубоким философским подтекстом. Его пьеса «Тень» особенно ярко иллюстрирует эти тенденции: в ней сказочный сюжет превращается в аллегорическое размышление о природе власти, подчинения и кризиса идентичности. Главный герой, Ученый, сталкивается с собственной Тенью, которая постепенно выходит из-под контроля и начинает управлять его жизнью. Через образ Тени мы можем увидеть скрытые желания и страхи Ученого. Тень пользуется слабостями Ученого и других персонажей и с помощью их манипулирует ими. Момент, где Ученый говорит Тени: *«Тень, знай свое место»* [31], показывает нам как Ученый борется сам с собой. Главный герой начинает осознавать, что Тень пользуется его страхами и что, преодолев свои страхи и сомнения, он сможет обрести свободу. Такой сюжетный ход активно применяется в театре абсурда, где границы между реальным и иррациональным размыты, а человек оказывается заложником пространства и своего внутреннего конфликта.

Шварц использует многочисленные приемы, характерные для театра абсурда и авангардной драматургии: нелогичные диалоги, цикличность сцен, гротескные и парадоксальные ситуации. Как и у Беккета, Ионеско и Пинтера его персонажи оказываются в замкнутом пространстве, где привычные законы логики и причинно-следственных связей перестают работать. Например, в пьесе «Тень» власть Тени над Ученым становится абсолютной не через физическое насилие, а через парадоксальное подчинение – герой добровольно уступает любимую девушку своей тени.

Похожую ситуацию мы можем наблюдать в произведении «Библия одного человека» (кит. «一个人的圣经», 1999) Гао Синцзяня. В нем писатель говорит о том, что: «Ты больше не живешь в тени кого-то другого и не воображаешь, будто чья-то тень — твой враг. Ты выбрался из тени и

находишься в великой тишине» [10]. В этой цитате мы можем проследить идею освобождения от внешнего влияния и поиска внутренней гармонии, что можно интерпретировать как выход из замкнутого пространства, которое характерно для драмы абсурда.

Помимо европейских модернистов, на Шварца оказали влияние русские авангардные и сатирические традиции. В его пьесах можно увидеть отсылки к творчеству Д. Хармса (1905–1942), раннему творчеству В. Маяковского (1893–1930), а также абсурдистской поэзии ОБЭРИУтов (Объединение реального искусства, 1927–1930). Е. Шварц, как и члены объединения, в своих произведениях использует различные литературные приемы, а также бессмысленные диалоги и повторяющиеся эпизоды, что создает ощущение абсурдности и цикличности в пьесах.

Следует отметить, что в творчестве Шварца мы можем увидеть не только элементы классической литературной традиции, но и модернизма, а также европейского театра абсурда. Для исследования сложных философских и социальных вопросов автор использует сказочную форму, в результате чего в произведениях абсурд становится способом осмысления реальности [31].

Таким образом, творчество С. Беккета, Э. Ионеско, Г. Пинтера и Е. Шварца внесло огромный вклад в развитие западноевропейского театра абсурда, отразив кризис человеческого существования и выразив идеи нелепости и замкнутости, одиночества и отчуждения. Их пьесы стали символами театра абсурда и продолжают оказывать большое влияние на современную драматургию.

Исходя из этого мы можем определить основные черты, которые характерны для пьес театра абсурда:

1. центральной темой западноевропейского театра абсурда является экзистенциальный кризис;
2. театр абсурда отказывается от традиционного подхода к созданию персонажей;
3. язык в театре абсурда не выполняет свою привычную коммуникативную функцию. Он становится средством демонстрации абсурдности человеческого общения и кризиса языка как инструмент понимания;
4. прием цикличности – повторяющихся событий или ситуаций без развития – характерен для многих пьес театра абсурда и символизирует замкнутость и невозможность прогресса в абсурдном мире;
5. театр абсурда – это философский и этический театр, который отвергает действие и предлагает зрителям возможность глубокого размышления.

Эти черты ярко проявились в творчестве многих западноевропейских драматургов второй половины XX века.

ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР В КИТАЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА XX ВЕКА

В конце XX века Китай пережил глубокие социальные и политические изменения, которые коренным образом повлияли на его культурную составляющую. После окончания «культурной революции» (кит. 文化大革命) в 1976 году страна встала на путь экономических реформ, инициированных Дэн Сяопином (кит. 邓小平). Эти изменения привели к росту в среде творческой интеллигенции интереса к новым литературным формам и критическому осмыслению существующих традиций, в том числе драматургии. Данные условия создали благоприятную основу для возникновения и развития экспериментального театра, произведения которого стали исследовать темы, которые ранее были запрещены в китайском обществе или не затрагивались в традиционной драматургии.

Китай пережил множество трудностей, но тем не менее китайский народ всегда питал глубокие чувства к драматическому искусству. Драма – это уникальное сочетание разговорной речи, музыки, пения, танца и пантомимы. На китайской драматической сцене сосуществуют разные типы пьес, что не только демонстрирует силу культурных традиций, но и отражает многообразие современной социальной и политической жизни. Здесь можно встретить как классическую музыкальную драму «сицзюй» (кит. 戏曲), уходящую своими корнями в древний народный театр, так и разговорную драму «хуацзюй» (кит. 话剧), возникшую в начале XX века, наряду с современным авангардистским театром. Эволюция жанра «хуацзюй» в современном китайском театре привела к существенным изменениям в его структуре. Отказавшись от традиционных музыкальных арий, которые ранее были главным средством раскрытия внутреннего мира персонажей, драматурги обратились к диалогам. В результате душевные переживания персонажей стали передаваться в более прямой и реалистичной манере. Это свидетельствует о стремлении современного китайского театра к большей психологической глубине и актуальности [12].

Диалог в пьесах «хуацзюй» спокойный и повествовательный, переходящий от бытовых проблем к философскому осмыслению антропоцентрических вопросов. Действие в пьесах развивается медленно, без резких сюжетных поворотов, сосредотачиваясь на характерах героев. Символика объединяет рациональное и чувственное восприятие мира. Драмы остаются «тихими», а скрытые волнения лишь намекают на глубокие внутренние процессы. Герой оказывается перед неизбежным выбором, который раскрывает его человеческую природу. Здесь, особое внимание

уделяется аллегоричности, которая помогает глубже понять смысл пьесы. Стремление увидеть общее в частном идет от традиций, создавая уникальный культурный код. Пространственно-временная организация пространства в пьесах сочетает в себе западноевропейские традиции и опыт классической драмы, используя различные подходы к изображению времени и пространства. Такие решения позволяют зрителю ощутить многослойность и многозначность происходящего, вводя его в сложный мир героев и их взаимодействий [6]. Возвращаясь к формам «сицзюй» и «хуацзюй», можно сказать, что они воздействовали друг на друга, не давая классической драме застыть в прошлом, а, наоборот, способствовали ее адаптации к собственным концепциям. Драма объединяет различные эпохи и связывает прошлое с настоящим в единый культурный код, тем самым демонстрируя преемственность жизненных традиций [36].

Основоположником современного разговорного театра «хуацзюй» в начале XX века считается Тянь Хань (кит. 田汉, 1898–1968). Он был тем, кто акцентировал внимание на роли языка в литературе и на проблеме эстетики нового современного искусства. Тянь Хань отмечал, что современная драма претерпела изменения: вместо чувств стал преобладать разум, однако в драме все еще сохранился эпический характер [12]. Драматург стремился вовлечь зрителя в процесс творчества и сделать своим соавтором, поэтому в его произведениях особое внимание уделялось событийности.

Тянь Хань один из первых перевел и представил китайским читателям таких известных авторов и их произведения, как «Трагическая история о Гамлете, принце датском» («The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark», 1603) и «Ромео и Джульетта» («Romeo and Juliet», 1597) Уильяма Шекспира (William Shakespeare, 1564–1616), «Саломея» («Salomé», 1893) Оскара Уайльда (Oscar Wilde, 1854–1900) и другие не менее значимые произведения. Свои же произведения Тянь Хань начал создавать лишь в начале 1920-х годов. Его ранние пьесы о любви, такие как «Ночь в кафе» (кит. «咖啡店之一夜», 1921) и «Трагедия на озере» (кит. «湖上的悲剧», 1931) сочетали в себе романтический пафос и отражение острых социальных конфликтов. Драматург в своих произведениях исследовал противоречивость человеческой природы, показывал, как разум и чувства, сила и слабость могут сосуществовать в одном человеке, он также поднимал важные вопросы о смысле жизни, долге и справедливости.

Сочетание западноевропейских традиций и классической китайской драмы заложило основу для формирования экспериментального театра. Из всего выше сказанного, можно сделать вывод, что Тянь Хань уже в начале XX века начал задумываться о создании новой экспериментальной драмы, но

на то время ситуация в стране не способствовала этому. Он внес большой вклад в развитие китайского драматического искусства, но тем не менее экспериментальная драма как жанр сформировалась уже в пьесах Гао Синцзяня.

Экспериментальный театр стал ответом на ограничения традиционных форм искусства, что было связано с национальной пропагандой и идеологическими установками. Драматурги и режиссеры стремились преодолеть эти ограничения, в результате появилось много новых идей о человеческом существовании, внутренних кризисах и социальных конфликтах. За счет экспериментов драматических коллективов с формой и содержанием эти идеи обрели новый смысл в театральном искусстве [41].

В 1976 году после краха «Банды четырех» (кит. 四人帮) и официального окончания «культурной революции» начинается новый период, когда литераторы пытаются критиковать и переосмыслить события прошедшей революции. Появляется необходимость в самовыражении, и театральное искусство помогает в этом. Сцена становится местом, где люди могут выразить свои мысли и дать волю политическим эмоциям. Театр, однако, являлся не только местом политической мысли, но и пытался создавать новые идеи, за счет чего театр «нового времени», с одной стороны, стал участником общественных перемен, а с другой стороны, находился в поиске новых идей и возможностей, чтобы в итоге прийти к некому художественному равновесию [36].

История для китайцев – это бесконечный цикл событий, где прошлое непрерывно взаимодействует с настоящим. В период усиления политической напряженности в Китае, историческая драма стала одним из немногих литературных способов выразить недовольство властью. Такие писатели, как Го Можо (кит. 郭沫若, 1892–1978), Лао Шэ (кит. 老舍, 1899–1966) и Цао Юй (кит. 曹禺, 1910–1996), использовали исторические сюжеты, чтобы критиковать современную действительность. Драмы того времени были настолько актуальны, что практически весь репертуар театров состоял из исторических постановок. В начале нового периода самыми яркими чертами театра были четкое общественное сознание и чувство эпохи [36].

В такой исторической обстановке начали создаваться новые пьесы, которые носили сатиристический характер. Путем создания подобных пьес, авторы стремились показать, как история могла бы развиваться. После окончания «культурной революции», писатели больше не хотели ждать изменений, новых правил и законов. Они стремились стать частью истории, задать новый вектор развития и создать новый стиль. В этот период одной из наиболее популярных пьес стала драма «Когда краснеет клен» (кит. «枫叶红

了的时候», 1978), написанная Цзинь Чэньцзя (кит. 金振家, г.р. 1927) и Ван Цзиньюем (кит. 王景愚, 1935–2021). Пьеса «Когда краснеет клен» рассказывает о мошеннике, который утверждает, что изобрел «детектор преданности», с помощью которого построил свою карьеру. «Банда четырех» активно его поддерживала в этом. В драме показано, как его успех постепенно разоблачается учеными, в результате чего его репутация оказывается под угрозой [36].

В этой пьесе сатирически высмеивается политика «Банды четырех», а юмор помогает отразить политическую борьбу и стремление народа к справедливости в условиях социального фона того времени. Такие пьесы пользовались большой популярностью, поэтому Цзинь Чжэнцзя и Ван Цзиньюй работали усиленно над сценарием, писали по одной сцене каждый день и за неделю завершили первый черновик пьесы.

Еще одной драмой, которая имела огромный успех стала пьеса Су Шияна (кит. 苏叔阳, 1938–2019) «Ноты верности» (кит. «丹心谱», 1978). Пьеса рассказывает о встрече врача-травника Фан Линсюаня с Чжоу Эньлаем, который одобряет исследования врача болезни сердца. Вдохновленный этой поддержкой врач разрабатывает новое лекарство, но «Банда четырех» всячески мешает его работе. Эта пьеса отражает социальные потрясения и политическую борьбу в Китае в 1975–1976 годах. Пьеса «Ноты верности» рассказывает о людях, которые были преданы Чжоу Эньлаю, о стойком и преданном поколении, которое хранило верность партии несмотря ни на что. Обе драмы по своему характеру и сюжету очень схожи: они раскрывают и критикуют действия «Банды четырех», а также выражают противостояние политической диктатуре и господствующей идеологии.

В 1980 г. социальные пьесы перестали быть актуальными. В Китай начали активно проникать западные театральные направления, элементы драмы абсурда и эстетики постмодернизма. Становление китайского театра происходило через поиск новых форм и сюжетов, что свидетельствовало о стремлении к новшествам. Расширился кругозор китайских драматургов, что привело к переосмыслению возможностей разговорной драмы «хуацзюй».

Переводы произведений таких авторов, как Э. Ионеско и С. Беккет, стали доступными для читателей и вызвали интерес у китайских драматургов, которые не только изучали новые идеи, но и адаптировали их к китайскому контексту, принимая во внимание социокультурные условия страны. В своих пьесах писатели обратили внимание на абсурдные и комедийные эпизоды повседневной жизни, чтобы подчеркнуть парадоксальность человеческого существования [41].

В это время были организованы различные международные

театральные фестивали, где драматурги смогли представить свои и зарубежные пьесы. Это способствовало культурному обмену и расширению горизонтов авторов и зрителей. Далее современный китайский театр вырывается из рамок, оставленных «культурной революцией», и обращается к новым темам и формам.

На сценах начинает появляться «драма поиска», которая активно завоевывает внимание публики. Драматурги используют новые методы и сюжеты, новые средства выразительности, которые сначала своими новшествами отталкивают зрителя, но после он обязательно возвращается к ним снова, чтобы понять, в чем уникальность этого жанра. Наиболее популярными пьесами этого периода становятся такие, как «Мертвый в гостях у живого» (кит. «一个死者对生者的访问», 1988) Лю Шугана (кит. 刘树纲, 1940–2022), «Пань Цзиньлянь – история нравственного падения женщины» (кит. «潘金莲—一个女人的沉沦史», 1985) Вэй Минлуня (кит. 魏明伦, 1941–2024).

Самой запоминающейся драмой того времени становится пьеса «Снаружи гуляет тепло» (кит. «屋外有热流», 1980), авторами которой являются Цзя Хунъюань (кит. 贾鸿源, г.р. 1951) и Ма Чжунцзюнь (кит. 马中骏, г.р. 1957). Эта пьеса представляет собой типичную «драму поиска» [36].

Одним из ключевых элементов «драмы поиска» является внимание к внутренним конфликтам персонажей, их взаимодействию с окружающим миром и попытках найти смысл жизни в условиях постоянных перемен. В пьесе «Снаружи гуляет тепло» происходит слияние западных и китайских театральных традиций. Китайский элемент в пьесе выражается через традиционный прием – «живость идей», благодаря которому сюжет пьесы напоминает рисунок традиционной китайской живописи, который рисуется художником без предварительных набросков. Такой подход делает пьесу более живой и динамичной, создавая ощущение спонтанности. В произведении используются выразительные средства, которые подчеркивают абсурдность и комедийность ситуаций и которые характерны для театра абсурда.

В пьесе «Снаружи гуляет тепло» есть один уникальный образ, который выводит эту драму на новый уровень: образ «души». Важно отметить, что возвращение духов на сцену очень символично, так как этот образ часто использовался в китайской традиционной драме. Наиболее известным произведением, где был использован такой прием является драма эпохи Юань – «Обида Доу Э» (кит. «窦娥冤», 1582) Гуань Ханьцина (кит. 关汉卿, 1234–1300).

Одним из наиболее важнейших произведений Гао Синцзяня стала пьеса

«Сигнал тревоги» (кит. «绝对信号», 1982), которая разрушала все общепринятые нормы и традиции китайского театра и определила тенденции в развитии новой драмы.

Действие пьесы разворачивается в одном из вагонов для поездной бригады. Безработный Хэй-цзы, стремясь к лучшей жизни для себя и своей подруги Мифэн, соглашается на авантюру, предложенную бандитами, и пытается ограбить вагон. Герой находится перед выбором, однако Мифэн, Сяо Хао и начальник поезда помогают ему прекратить работу с преступниками, но в финальной схватке он получает тяжелое ранение. На первый взгляд, сюжет кажется обычным, но его глубина поражает воображение: действие, разворачивающееся в тесном пространстве товарного вагона, но выходит за рамки времени и места.

Ограниченность временных и пространственных рамок является одним из способов, который Гао Синцзянь использует в своих пьесах. Герои находятся в ограниченном пространстве, время и действие статичны. Отстраненность театрального действия и необычность сюжета произвели на публику потрясающее и глубокое впечатление. Метод, который использовал драматург, посчитали мятежным и нетрадиционным, но тем не менее именно этот метод и заложил основы новой современной китайской разговорной драмы [36].

В середине 80-х гг. Китай охватил театральный бум. Это коснулось прежде всего таких крупных центров культуры, как Пекин и Шанхай. Интерес к зарубежной классике и современной драматургии заметно вырос. В Шанхае в 1985 г. было поставлено 50 новых пьес, а в Пекине на фестивале пьес Шекспира – свыше десятка произведений великого английского драматурга.

1985 год в Китае стал годом Б. Брехта. Появление новых веяний и тенденций во многом объясняется возникшей конкуренцией со стороны кино, телевидения, современной эстрадной песни и танцевальной музыки. Театр столкнулся с задачей завоевания зрителя, который стал весьма разноликим по вкусу, эстетическому воспитанию, уровню культуры и возрасту. В театральных постановках были применены новые подходы и инновации, чтобы удовлетворить разнообразные интересы и предпочтения зрителей [36].

Связь с современными социальными проблемами является главным аспектом развития экспериментальной драмы в Китае. Произведения затрагивают такие актуальные проблемы, как отчужденность человека, социальные противоречия и борьба за идентичность личности в быстро развивающемся мире. Театр стал площадкой для обсуждения таких важных вопросов, как коррупция в современном обществе, права человека и

социальное неравенство. В данных темах отражается тревога китайского народа за будущее, с помощью них зритель начинает переосмысливать действительность и задумываться о важном [41].

Суть поиска или эксперимента в области разговорной драмы, обозначившегося к середине 80-х г., можно свести к следующему: обращение к злободневной, актуальной тематике и использование новых форм художественного решения спектаклей; активное привлечение для постановки в театре зарубежной классики и произведений современных авторов.

Уже через год драмы, которые были так популярны, начинают забываться. В это время театр развивается слишком стремительно, становятся популярными другие произведения: «Нирвана дядюшки Гоуэра» (кит. «狗儿爷涅槃», 1986) Лю Цзиньюнь (кит. 刘锦云, 1938–2024) и «Записи с равнины, усеянной тутовником» (кит. «桑树坪纪事», 1988) Чжу Сяопина (кит. 朱晓平, г.р. 1952). В этих пьесах объединяются черты реализма, модернизма и «драмы поиска», за счет чего новое направление получает такое название, как «новый реализм» [36].

Вместе со стремлением модернизировать современный театр возникла и серьезная проблема восстановления и развития достижений китайской реалистической драмы 50-х гг., а также многих традиционных национальных видов театрального искусства. Достижения и опыт, накопленные за годы существования разговорной драмы в Китае, стали фундаментом для восстановления утраченных позиций и дальнейшего развития.

Тем не менее, основополагающими в современной драматургии являются новаторские идеи, стремление внести новую струю в разговорную драму. Современные драматурги стремятся привлечь молодого зрителя актуальными произведениями и необычными художественными решениями. В последние годы в китайской печати, когда речь заходит о литературе, и драматургии, все чаще стал появляться термин «модернизм». При этом под «модернизмом» подразумеваются новаторские тенденции, которые проявляются в основном в использовании методов и сценических средств зарубежного театра.

Заимствование достижений мировой драматургии представляет собой в Китае определенную проблему, вызывающую порой неоднозначные оценки и острые дискуссии. Очевидно, что далеко не все новаторские тенденции зарубежного опыта, перенесенные в китайский контекст, будут правильно восприняты и найдут соответствующий отклик в сознании китайцев. В этих условиях большое внимание драматурги обращают на поиск новых форм и решений. Эти поиски нашли свою реализацию в некоторых пьесах последних лет. В них авторам удалось избежать стереотипов, создать действительно

проблемные спектакли, требующие серьезных размышлений.

С 1990-х годов, с появлением и развитием в Китае рыночной экономики, действительность усложняется. Появляется «главенствующий театр» и «экспериментальный театр». Однако самым известным направлением становится «малый театр», который был популярен в Китае во время «Движения 4 мая». Одним из произведений, которое было поставлено на сцене, стала пьеса Гао Синцзяня «Сигнал тревоги».

Мэн Цзинхуэй и Моу Сэнь были режиссерами, которые внесли большой вклад в развитие и распространение «малого театра» в 90-е года XX века. Своими методами и стараниями они создали большое количество новых направлений в театре, а также вывели драму на новый уровень. Театральные коллективы сыграли важную роль в становлении экспериментальных театров, предоставляя пространство для уверенного самовыражения и творческого поиска [36].

В китайской литературе кроме понятия театр абсурда (кит. 荒诞戏剧) используется и другое понятие – экспериментальная драма (кит. 实验话剧). Эти понятия часто пересекаются в научной литературе, но в контексте китайской драматургии они отличаются.

Театр абсурда один из современных театральных жанров. Философской основой абсурдистского театра стал экзистенциализм – отрицание значимости человеческого существования, убеждение в том, что люди просто не могут общаться друг с другом.

Театр абсурда стал популярен в Китае в 1980-е годы под влиянием западных авторов. Для Гао Синцзяня, как представителя этого направления, характерны экзистенциальные мотивы, исследование кризиса личности и бессмысленности человеческого существования.

Экспериментальный театр представляет собой широкое понятие и включает в себя различные новаторские формы, направленные на поиск новых выразительных средств. В Китае экспериментальный театр часто сочетает традиционные элементы пекинской оперы, театра теней с западными техниками (иммерсивные постановки, эпический театр Брехта). В то время, как западноевропейский театр абсурда является самостоятельным жанром, он отличается своей уникальной философией и подходом к смысловому содержанию.

Экспериментальный театр оказал сильное влияние на становление китайской драматургии конца XX века. Он заинтересовал зрителей приемами, которые используются в традиционном театральном искусстве, делал акцент на сохранении внимания к реальности, попытке объяснить смысл и ценности жизни, а также поощрял стремления к истине, добру и красоте.

Значение экспериментального театра выходит за рамки его художественных инноваций. В каком-то смысле он является воплощением радикальных идей, всегда отражая идеалы тех, кто не удовлетворен реальностью и надеется на лучшее общество.

Концепция экспериментальной драмы зародилась в 1980-х годах. Многие ученые считают, что «Автобусная остановка» (кит. «车站», 1983) Гао Синцзяня, поставленная Линь Чжаохуа (кит. 林兆华, г.р. 1936), была первой экспериментальной драмой в Китае.

Режиссер Линь Чжаохуа начал свою карьеру театрального режиссера в 1980 году. В 1994 году «Фауст» стал первой работой, которую он поставил как экспериментальную драму. Он также привлек внимание зрителей своей работой «Три сестры – В ожидании Годо» (кит. «三姊妹·等待戈多») 1998 года, в которой были объединены две пьесы «В ожидании Годо» Сэмюэла Беккета и «Три сестры» (1901) Антона Павловича Чехова (1860–1904). В спектакле ставятся новые вопросы: кто такой Годо, когда Годо придет и каково значение прихода Годо? В пьесе также был изменен сюжет, убраны незначимые эпизоды. Так как это была экспериментальная пьеса с новыми художественными элементами, зрителю оказалось сложно понять ее, и пьеса провалилась [38].

Театральный эксперимент также всегда касался проблемы дизайна пространства. Использование интерактивных элементов для привлечения аудитории разрушает границы между актерами и публикой, что создает уникальный эффект, когда аудитория является не только наблюдателем, но и активно участвует в происходящем. Линь Чжаохуа, будучи экспериментатором, с помощью своих постановок создавал новые театральные формы, которые публика запомнила надолго и высоко оценила.

Рекордсменом кассовых сборов в китайской экспериментальной драме является фильм Мэн Цзинхуэя (кит. 孟京辉, г.р. 1964) «Случайная смерть анархиста» (кит. «一个无政府主义者的意外死亡», 1998), написанный по сценарию Дарио Фо (Dario Fo, 1926–2016), лауреата Нобелевской премии по литературе 1997 года. Китайская версия «Случайной смерти анархиста» была адаптирована с оригинала Хуан Цзису (кит. 黄纪苏, г.р. 1955). В пьесе мы можем увидеть использование различных художественных приемов, например, юмор и сатира, которые используются как оружие в борьбе со всеми проявлениями несправедливости в мире и как выражение противостояния власти. Данная постановка завоевала популярность среди зрителей, а также стала символом социального протеста.

Таким образом, развитие экспериментального театра в Китае в конце XX века стало важным культурным явлением. Появилось множество новых

концепций и идей, что предоставило возможность для изучения сложных социальных и экзистенциальных вопросов. В китайской драме возникли новые формы, методы и сюжетные решения. Экспериментальный театр не только отражает социальные изменения в обществе, но и позволяет зрителям лучше понять свою жизнь и окружающий мир.

В заключение следует отметить, что в научной литературе понятие «театр абсурда» имеет более узкий характер, в то время как «экспериментальная драма» более широкое и многогранное явление. Театр абсурда является формой философского осмысления действительности, в то время как экспериментальная драма представляет собой широкое понятие, которое выражается в поиске новых художественных решений, где соединяются традиционные элементы китайской драмы (поэтический язык, медленное развитие сюжета, аллегоричность, эпический характер, событийность) и авангардные идеи (разрушение сюжетной логики, ограниченность временных и пространственных рамок, использование гротеска, фрагментарность повествования).

ГЛАВА 3. ТЕАТР АБСУРДА В ТВОРЧЕСТВЕ ГАО СИНЦЗЯНЯ

3.1 Творческий путь Гао Синцзяня

Гао Синцзянь (г.р. 1940) – один из самых известных китайских драматургов и режиссеров, чьи работы получили мировое признание. Как писатель, он стал известен в начале 1980-х годах. Путь, который он прошел до этого, был полон трудностей, но любовь к литературе и стремление писать помогли ему преодолеть все испытания.

Еще в школьные годы Гао Синцзянь заинтересовался изучением иностранных языков. После окончания школы он решил изучать французский язык в Институте иностранных языков в Пекине.

Свои первые работы Гао Синцзянь написал во времена «культурной революции», но из-за политической обстановки он не мог их показывать, а тем более публиковать, поскольку в то время был запрет на творческую деятельность. Во время «культурной революции» Гао Синцзянь, как и другая молодежь, работал на полях вместе с крестьянами. В те дни, когда писатель находился в трудовом лагере, он продолжал писать. В своей Нобелевской лекции Гао Синцзянь отметил: «Здесь мне хотелось бы подчеркнуть, что именно тогда, когда у меня не было возможности писать, я понял, как необходима литература: ведь именно она дает человеку возможность сохранить свое сознание» [10]. За десятилетия «культурной революции» Гао Синцзянь написал множество стихотворений, пьес и других произведений, но опасаясь, что его творчество может быть использовано против него, он был вынужден сжечь все свои работы.

По возвращению в Пекин Гао Синцзянь начал работать в качестве переводчика в Китайской ассоциации писателей. В 1978 году, после окончания «культурной революции», писатель опубликовывал свой первый рассказ и уже в следующем году в составе писательской делегации посетил сначала Францию, затем Италию.

Ключевым периодом для автора стали 1980-е года. В это время он уже укрепил свое положение как писатель и смог опубликовать множество новелл, эссе, рассказов, а также пьес, благодаря которым он стал известен на весь мир. Это также стало временем, когда Гао Синцзянь решил посвятить себя литературе: «Писатель бросает вызов обществу посредством языка, а язык должен быть связан с героями его произведения и ситуациями, в которые они попадают, иначе произведение нанесет литературе ущерб» [10].

В этот период Гао Синцзянь активно публиковался в различных журналах, выпустил книги, такие как «Предварительное обсуждение

современной художественной литературы» в 1981 году (кит. «现代小说技巧初探»), новеллу «Голубь по имени Красный Клюв» в 1984 году (кит. «有只鸽子叫红唇儿»), «Избранные пьесы Гао Синцзяня» в 1985 году (кит. «高行健戏剧集»), «В поисках современной формы драматического выражения» в 1988 году (кит. «对一种现代戏剧的追求») и другие. В это же время в Пекинском народном художественном театре были поставлены его знаменитые пьесы «Сигнал тревоги», «Автобусная остановка» и «Дикий человек» (кит. «野人», 1985) [23].

Гао Синцзянь дебютировал как драматург в 1982 году, представив зрителю свою пьесу «Сигнал тревоги». Эта работа вызвала ошеломляющий отклик у публики своим новым стилем, смелыми сюжетными решениями и экспериментальным подходом. За короткое время драматург смог поставить свою пьесу более 100 раз в Пекинском народном художественном театре. Следующая пьеса, написанная Гао Синцзянь, стала «Автобусная остановка» в 1983 году, однако ее поставка была запрещена, кроме одного показа. В драмах писателя присутствуют черты как западноевропейского театра абсурда, так и классической китайской драмы, в результате чего пьесу относят к жанру «экспериментальный театр».

Обе пьесы носят экспериментальный характер и были вдохновлены творчеством С. Беккета, а также Б. Брехта и А. Арто [46]. Драма абсурда «Автобусная остановка» по своему сюжету напоминает пьесу С. Беккета «В ожидании Годо». Пьеса была написана Гао Синцзянем вскоре после конца «культурной революции». В это время в стране была напряженная атмосфера, которая выражалась в страхе перед неизвестностью и в неверии людей в будущее. Именно в такой обстановке и было написано произведение.

Действие пьесы происходит на автобусной остановке и представляет собой отражение пересечения судеб разных персонажей, которые выражают свои мысли и чувства, часто не понимая и не слыша друг друга. На остановке стоит группа людей из 8 человек, которые ждут автобус. Кто-то пришел на остановку раньше, кто-то позже, но факт остается фактом: все ждут автобус, который никак не приедет.

Во время своего успеха у Гао Синцзяня был диагностирован рак легких – заболевание, от которого умер его отец ранее. После второго обследования выяснилось, что писатель полностью здоров. В это же время до него дошли слухи, что власти хотят отправить его в сельскую местность, поэтому Гао Синцзянь решил покинуть Пекин и отправиться в провинцию Сычуань [23]. Во время своего путешествия вдоль реки Янцзы автор много размышляет о жизни и начинает видеть вещи по-новому, после возвращения он начинает работу над новым романом «Чудотворные горы» (кит. «灵山», 1990).

В 1987 году Гао Синцзянь получил грант и уехал в Германию. Еще до начала этой поездки, в течении 5 лет, Гао Синцзянь работал над своим романом «Чудотворные горы», который он завершил в 1989 году, а уже в следующем году опубликовал его в Тайбэе. В романе «Чудотворные горы» автор затрагивает важный вопрос отчужденности и одиночества человека в социуме и рассматривает его с позиций экзистенциализма. Гао Синцзянь говорит о том, что все мы в жизни одиноки и стремимся жить вместе с другими, но тем не менее в любых социальных отношениях присутствует межличностная борьба, в результате которой индивид теряет свое «я». В его понимании «я» должно делиться и взаимовлиять. Используя местоимения, «я», «ты», «он» и «она» автор показывает внутренние состояние героев. Руководствуясь страхом потери своей индивидуальности, человек старается отгородить себя от социальной жизни. Произведение отличается сложной структурой, в нем мы можем найти разные литературные техники. Гао Синцзянь говорит о своем романе так: «В своем одиночестве я неизлечим, поэтому в качестве партнеров для беседы я могу рассматривать только самого себя» [23].

Роман развивается в двух параллельных повествовательных линиях, каждая из которых представлена разными местоимениями «я» и «ты». Герои находятся в разных местах и путешествуют по разным пространствам, их пути переплетаются необычным образом. Главный герой «я» путешествует вдоль реки Янцзы, проходит мимо старых поселений и природных заповедников. Во время своего путешествия он наблюдает за природой и много размышляет о времени, одиночестве и памяти. Одновременно с этим путешествует другой персонаж – «ты», который исследует духовное пространство, он ищет мистическую гору Линшань. В отличие от героя «я», «ты», погружен в свой внутренний мир, который переполнен воспоминаниями, мечтами, желаниями и философскими размышлениями. Маршруты «я» и «ты» не совпадают, но между ними ведется скрытый диалог [50].

В своем романе автор использовал уникальные способы построения сюжета, чтобы справиться с одиночеством, которое преследовало его во время путешествия вдоль реки Янцзы. Гао Синцзянь начинает анализировать свое прошлое и то, как «культурная революция» повлияла на природу и общество Китая.

Через своих персонажей, которые в разной степени отражают одну из составляющих личности писателя, Гао Синцзянь ведет внутренний диалог этих различных «я», чтобы рассказать истории людей из разных регионов Китая. Люди, которые встречаются на его пути имеют архетипический

характер, что делает их узнаваемыми в любом социуме и любой стране. Похожую идею Гао Синцзянь выразил в своей Нобелевской лекции: «Тому, кто творит с помощью языка, не нужно наклеивать на себя готовую этикетку, на которой четко указана его национальная принадлежность» [10].

Начиная с 1987 года он больше не публикуется в Китае. Последней его пьесой, опубликованной в Китае, была пьеса «Бегство» (кит. «逃亡») в 1990 году. Многие были недовольны этой пьесой, критиковали ее. С одной стороны, эту пьесу называли аморальной, с другой, объявили о том, что она требует доработки, поэтому Гао Синцзянь не стал ее показывать. Позже большинство пьес автора были опубликованы на Тайване и в Гонконге, печатались преимущественно на французском языке, потом стали выходить на английском. Писатель также продолжал писать пьесы и на китайском языке [23].

В 1992 году Гао Синцзяня наградили званием Кавалера Ордена искусств и литературы Франции. Он также получил Премию китайского Нового года в 1997 году за свой роман «Чудотворные горы», а в 2000 году именно за этот роман был удостоен Нобелевской премии. Гао Синцзянь стал первым писателем из Китая, получившим эту награду. Его творчество оценили, как «произведения вселенского значения, отмеченные горечью за положение человека в современном мире» [23].

Роман, который ставят на уровне с произведением «Чудотворные горы» – «Библия одного человека», который Гао Синцзянь написал в 1999 году. Произведение по своей сюжетной композиции очень схоже с романом «Чудотворные горы». В «Библии одного человека» Гао Синцзянь затрагивает вопросы о поиске свободы и отказ от политических догм. Главный герой романа, альтер-эго автора, борется за свою независимость. Он пережил «культурную революцию», больше не хочет бороться и избегает любой идеологической привязанности. Действие произведения охватывает два временных пласта: современность и времена «культурной революции». Рассказчик понимает, что революция уже закончилась, но в глубине души у него все еще есть ненависть к политике Мао. Герой осознает важность свободы и понимает, что ее не получить просто так и нужно бороться за это право. В романе перед нами предстает образ индивидуалиста, который верит только в личное освобождение и силу одиночества, которые могут уберечь его от разрушения.

В своем творчестве Гао Синцзянь охватил две области: драматургия и проза. Важным аспектом его творчества является то, что он не ставит свои произведения в конкретные стилевые рамки. Еще с древности основным принципам классической китайской литературы было наличие стиля, древние

ученые говорили о том, что с помощью стиля мы можем увидеть личность автора.

Похожую точку зрения мы можем увидеть во фразе знаменитого французского ученого Жоржа Луи Леклерка де Бюффона, который во время своего выступления при вступлении во Французскую Академию сказал, что «стиль же – это сам человек» [7]. Однако мы не можем интерпретировать эту мысль, если говорим о Гао Синцзяне. Найти следы «стиля» в произведениях этого автора очень сложно, ведь если попытаться проникнуть во внутренний мир героев произведений, то это приведет нас в замешательство, так как его произведения имеют свою особую реальность и каждое произведение будет значительно отличаться от другого. Гао Синцзянь – экспериментатор, поэтому он любит искать новые решения для своих сюжетов, раскрывать по-новому характер героев.

Стилистические образы Гао Синцзяня мы можем сравнить с авангардным искусством, включая драму абсурда, где каждая деталь символизирует нечто важное и в тоже время служит вызовом традиционному понимаю литературы. Важную роль в произведениях играют персонажи, созданные в романах и пьесах. Именно через них читателей по-настоящему сможет ощутить стилистические особенности произведений Гао Синцзяня.

При создании персонажей Гао Синцзянь использует уникальный подход, поэтому в них трудно найти традиционные черты. Герои между собой имеют большое количество схожих характеристик, поэтому зритель во время просмотра пьесы или читатель во время чтения романа путаются, им кажется, что все действующие лица одинаковые или носят похожие маски. Гао Синцзянь намеренно преуменьшает значение уникального образа каждого персонажа в романе, за счет чего мы можем увидеть много общего между героями. В произведениях зачастую нет центральной фигуры, которая имела бы доминирующее положение. Автор намеренно пытается размыть границы их характеристики, сделать более общими. Использование этого приема способствует обогащению повествовательного языка в романах, разрушению устоявшихся структур и повышению выразительности языковых средств.

Следует также отметить, что различные черты персонажей мы можем объединить в одном человеке, в результате чего у нас получится многогранный и глубокий для восприятия образ. Поэтому, когда читатель объединит характеристики различных героев, он сможет понять идею, заложенную в произведение. Диалоги персонажей здесь не выполняют свою обычную коммуникативную функцию, а их подтекст придает сказанному глубокий философский смысл.

Гао Синцзянь использует художественные методы, исходя из собственного понимания литературы. В своей Нобелевской лекции писатель отметил: «Цель литературы – не в том, чтобы произвести общественный переворот, она ставит своей важнейшей задачей открыть и обнаружить истины в этом мире, которые редко бывают известны людям...» [10]. Такой метод способствует созданию уникальных произведений, а также позволяет выйти за рамки традиционных моделей понимания литературы.

Таким образом, несмотря на сложные этапы творческого пути, Гао Синцзянь оставил глубокий след в китайской литературе. Его пьесы отличаются экспериментальным подходом и новаторским стилем. В прозе мы можем отметить смелые сюжетные решения и глубокий философский взгляд на одиночество и существование человека. Писатель выходит за рамки устоявшихся литературных традиций, позволяя своим произведениям существовать в собственной реальности. Через своих персонажей Гао Синцзянь показывает сложность человеческой природы, а его литературные методы помогают глубже понять национальную специфику китайского общества, а также экзистенциальные тревоги и переживания отдельно взятой личности.

3.2 Черты театра абсурда в пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка»

Путем многоаспектного анализа пьесы «Автобусная остановка» мы постараемся выяснить, какие черты западноевропейского театра абсурда присущи пьесе китайского драматурга.

В первой главе мы выделили черты, которые характерны для западноевропейского театра абсурда: центральной темой является экзистенциальный кризис; театр абсурда отказывается от традиционного подхода к созданию персонажей; язык не выполняет свою привычную коммуникативную функцию, он становится средством демонстрации абсурдности человеческого общения и кризиса языка как инструмента понимания; прием цикличности – повторяющихся событий или ситуаций без развития – характерен для многих пьес абсурда и символизирует замкнутость и невозможность прогресса в абсурдном мире; театр абсурда – это философский и этический театр, который отвергает действие и предлагает зрителям возможность глубокого размышления.

Для начала мы обратимся к композиции произведения. Пьеса «Автобусная остановка» представляет собой многоуровневую структуру, в которой небольшие сцены и эпизоды образуют каскад абсурдных ситуаций. В пьесе нет четкого линейного сюжета, события в пьесе лишены причинно-

следственных связей, действия героев хаотичны и непредсказуемы, что характерно для театра абсурда.

В начале произведения нам дается описание автобусной остановки: «舞台中央竖着一块公共车站的站牌子。由于长年风吹雨打，站牌子上的字迹已经看不清楚了。站牌子的旁边有一段铁栏杆，等车的乘客在栏杆内排队。铁栏杆呈十字形，东西南北各端的长短不一，有种象征的意味，表示的也许是一个十字路口，也许是人生道路上的一个交叉点或是各个人物生命途中的站。」¹ [51] (*В центре сцены стоит табличка автобусной остановки. Из-за многолетних дождей и ветров следы надписи на табличке уже стерлись. Рядом с табличкой установлен железный турникет, за которым в очередь выстраиваются пассажиры, ожидающие автобус. Железный турникет напоминает собой крест, длина каждого из четырех концов различна. Это придает ему определенную символичность: может быть, он символизирует перекресток, а может быть точку пересечения жизненных путей или место остановки на жизненном пути каждого из героев.*).

Автобусы то и дело проезжают мимо остановки, но люди все еще ждут, и только в конце они начинают задумываться над тем, а не пойти ли им самим в город: «师傅: 俺们走! 众人: (喃喃地) 走吧, 走吧, 走吧, 走吧, 走吧, 走吧, 走吧..... 大爷: 还能走得到吗? » [51] (*МАСТЕР. Пошлите! ВСЕ (бормочут). Идемте, идемте, идемте, идемте, идемте... СТАРИК. А дойдем ли мы?*).

Автобусная остановка – замкнутое пространство, символизирующее ограниченность мира героев и их неспособность выйти за рамки собственных ожиданий и страхов. Такая статичность действия подчеркивает прием цикличности, характерный для пьес театра абсурда. Каждая сцена в пьесе, хотя и наполнена диалогами персонажей, не ведет к развитию сюжета или решению конфликта. Подобная структура нарушает традиционные каноны драматургии, так как в пьесе нет привычного развития событий, кульминации и развязки. Эффект замкнутого круга – ожидание автобуса, который не приезжает, – создает уникальную структуру, передающую чувство неопределенности и цикличности жизни. Таким образом, можно сделать вывод, что здесь ожидание является метафорой жизни, в которой каждый ждет какого-то важного события, но это событие не происходит [18].

Свою пьесу Гао Синцзянь определяет как драматическое произведение с элементами сатиры, но многие критики считают, что «Автобусную остановку» следует относить к драме абсурда, так как в произведении моральные и духовные проблемы соединяются с навязчивой идеей героев: дождаться автобуса и попасть в город.

¹ Здесь и далее перевод отрывков из пьесы был выполнен нами – А. В. Ашарчук

Незнакомая между собой группа людей, разная по возрасту и социальному положению находится на автобусной остановке. Этим людей объединяет два важных аспекта: ожидание автобуса и надежда на лучшее будущее, которое, по их мнению, ждет в городе. Каждый из них имеет свою историю, кто-то полностью, а кто-то частично раскрывает ее в ходе пьесы. У каждого из них есть неотложные дела, ради которых герои стремятся попасть в город, поэтому они терпеливо ожидают прибытия автобуса. Но автобусы проезжают мимо, сначала ожидающие не сильно заботятся об этом, но в конце они меняют свою позицию и начинают даже нервничать по этому поводу, а также жаловаться на свое потерянное время и на то, что за время ожидания они даже постарели: «戴眼镜的: (再看表)真的, 我们在车站上已经等了整整一年啦!» [51] (*ОЧКАРИК (еще раз взглянул на часы). В самом деле, мы уже целый год прождали на этой остановке!*).

В пьесе «Автобусная остановка» персонажи являются представителями различных социальных классов и жизненных позиций, и каждый из них обрисован поверхностно. Отсутствие имен у героев способствует обезличиванию, стиранию их индивидуальности, что характерно для театра абсурда, где личность растворяется в общих чертах.

Всего в пьесе восемь действующих лиц, которые воспринимаются не как обычные персонажи, а как символические образы. Только у одного из героев есть имя, а точнее фамилия – Директор Ма, что подчеркивает его служебное положение и авторитарность. Остальные персонажи обозначены через символические черты: Девушка олицетворяет молодую женщину, которая едет на свидание вслепую; Молчун – персонаж, предпочитающий молчание и отстраненность и который первым оказывается на остановке; Очкарик – молодой интеллект, стремящийся к знаниям, он то и дело заучивает слова на английском; Мастер – представитель рабочего класса, который едет в город за новыми перспективами; Старик – игрок в шахматы, представитель старшего поколения и хранитель традиций; Грубиян – представитель молодого поколения, который думает только о развлечениях и веселье; Мать – женский персонаж, сосредоточенный на семейных обязанностях и заботах.

Каждый персонаж является представителем типичных социальных слоев китайского общества того времени. Вместе они воплощают многообразие общества, а по отдельности – его ключевые типы. Также следует отметить то, что в пьесе автор указывает возраст каждого из персонажей: Грубиян – девятнадцать лет, Девушка – двадцать восемь лет, Очкарик – тридцать лет, Молчун – человек среднего возраста, Мать – сорок лет, Мастер – сорок пять лет, Директор Ма – пятьдесят лет, Старик – старше

шестидесяти. Также в пьесе есть пометка, где говорится, что возраст героев указан на момент их появления в пьесе, а это свидетельствует о том, что герои могут стареть на протяжении пьесы. Наличие возраста помогает нам понять нравственные установки и мировоззрение героев; Грубиян, который относится к молодому поколению, говорит неуважительно с другими героями и вступает в конфликт со Стариком: «大爷: 这是站队扶手用的, 不是座儿。 愣小子: 坐坐怕什么? 又不是麻秆扎的。» [51] (СТАРИК. *Это перила, чтобы за них держаться, пока стоишь в очереди, а не скамейка. ГРУБИЯН. Ну и что случится, если я на них посижу? Они ж не сделаны из соломы.*). Здесь отчетливо просматривается конфликт «отцов и детей».

В начале пьесы герои ведут себя как обычные пассажиры, озабоченные своими делами и рассчитывающие вовремя ухать на автобусе. Они обсуждают свои планы, надежды и цели, постепенно раскрывая индивидуальные мотивы. Однако затянувшееся ожидание постепенно стирает их индивидуальные особенности. В результате их характеры переходят на более символический уровень, превращаясь в собирательные образы человеческих страхов, стремлений и надежд.

В произведении Девушка воплощает образ молодой женщины в патриархальном обществе, где переплетаются разочарования, страдания и бесконечное ожидание перемен к лучшему. Данный образ символизирует хрупкость женской жизни, а также наполненность несбывшимися мечтами и надеждами. Еще один женский образ – это образ Матери. Мать символизирует женщину, для которой важна семья. Она постоянно заботится о других, что отражает типичную для патриархального общества роль женщины, привязанной к своим обязанностям. Очкарик выступает в качестве представителя китайского интеллигента, который стремится к самопознанию и развитию, но который ограничен традиционной системой, которая не допускает изменений и самореализации. Он символизирует разочарование грамотной, интеллектуальной молодежи, которая вынуждена мириться с ограничениями и невозможностью раскрыть свой внутренний потенциал. Старик, наоборот, воплощает представителя традиционного китайского общества, которое во всем ищет порядок и стабильность. Его приверженность к устоям и потребность в порядке отражают консервативные взгляды старшего поколения, для которого нововведения и перемены представляют угрозу привычному миропорядку. Мастер символизирует рабочий класс, человека труда, сосредоточенного на практических задачах и не желающего тратить время на размышления о смысле жизни [18].

Таким образом, в процессе бесконечного ожидания каждый из героев выходит за пределы отведенного ему места в социуме и превращается в

символический образ. Пьеса показывает, что за внешними чертами каждого человека скрывается тип, отражающий его социальную роль и значение в обществе.

В пьесе ярко выражен мотив ожидания, который Гао Синцзянь демонстрирует читателю через неуловимый ход времени, через часы Очкарика, через диалоги, в которых герои спустя некоторое время начинают замечать, что они стоят на остановке уже не один год, хоть на самом деле в этой пьесе нет временных рамок: «戴眼镜的: 机器是没有神经的。而手表是度量时间的一种器械。时间又是不以人的神经正常与否为转移的! » [51] (ОЧКАРИК. У машин нет нервов. А часы – это всего лишь инструмент для измерения времени. Время, опять же, не зависит от того, в порядке ли у человека нервы!). Время, здесь, кажется застывшим, а действия цикличны, что также характерно для западноевропейского театра абсурда.

Одним из ключевых мотивов пьесы является мотив судьбы, тесно связанный с образом загадочного персонажа Молчуна. Как и другие герои, он появляется в начале пьесы, однако в определенный момент исчезает, осознав неизбежную истину: автобус так и не остановится на остановке. Он не говорит никому о том, что собирается уйти, и его исчезновение приобретает символическое значение, как будто он сливается с потоком непрерывно проезжающих автобусов, уносящихся в пустоту. Лишь немногие персонажи замечают это, что делает этого персонажа еще более символическим и загадочным: «姑娘: (茫然)车根本没停, 他自己一个人往城里去了。马主任: 往这头还是那头? (用手指着两个相反的方向) 姑娘: 顺着公路, 往城里去了。马主任: 你看见的? 姑娘: (忧伤)他还望了我一眼, 就头也不回往前走了。戴眼镜的: 人家恐怕早到城里了。 » [51] (ДЕВУШКА (растерянно). Автобус даже не остановился. Он ушел в город один? ДИРЕКТОР МА. В эту сторону или в ту? (Показывает пальцем в обе стороны). ДЕВУШКА. Он пошел по шоссе, пошел в сторону города. ДИРЕКТОР МА. Ты это видела? ДЕВУШКА (грустно). Он еще взглянул на меня, а потом, не оборачиваясь, пошел вперед. ОЧКАРИК. Я боюсь, что он уже добрался до города.). Уход Молчуна является аллегорией ухода из круга бессмысленного ожидания автобуса.

Ситуации в пьесе создают ощущение полной нелогичности, погружая героев в ловушку бесконечного ожидания. Они сталкиваются с дилеммой: покинуть остановку или продолжать стоять, надеясь на чудо. Хотя персонажи понимают, что их ожидание бессмысленно, они не могут уйти. Во время ожидания автобуса, они то и дело рассказывают свои истории жизни, кто-то частично, кто-то полностью. Диалоги между героями просты по своему содержанию и порой сводятся к повторению одних и тех же мыслей в

разных вариантах, что лишь подчеркивает бессмысленность общения. Вместо того чтобы найти выход или действительно понять друг друга, они говорят для того, чтобы выразить свое разочарование, усталость или страх перед будущим: «*姑娘: 大姐.....我难受呀..... 做母亲的: (抚摸着她)靠在我身上。(坐在地上, 让姑娘靠在身上, 凑着她耳边问她) 大爷: (显然苍老了)唉, 这局棋也算吹啦.....*» [51] (*ДЕВУШКА. Старшая сестра, мне так плохо... МАТЬ (гладит ее). Прислонись ко мне (садится на землю, позволяет Девушке прислониться к себе. Наклоняется к ее уху и спрашивает). СТАРИК (заметно ослабевший). Эх, эта партия тоже, считай, накрылась...*).

В своей пьесе Гао Синцзянь использует прием языковой игры и бессмысленные диалоги, такие приемы активно применяются в драме абсурда. Персонажи говорят друг с другом, не слыша и не понимая действительного смысла, что подчеркивает абсурдность человеческого бытия и отчужденности личности.

Диалог в пьесе «Автобусная остановка» напоминает монолог, в котором каждый персонаж словно разговаривает сам с собой, не пытаясь установить подлинное общение или быть услышанным, получается попросту набор предложений в потоке речи. Язык в драме больше не выполняет свою обычную функцию, выступив как средство общения, а лишь препятствует ему. Диалоги в пьесе утрачивают свое значение и заполняются паузами, которые говорят больше слов.

Гао Синцзянь в своей пьесе использует речевые клише, который приобретают иронический подтекст. Здесь можно привести такой пример диалога Очкарика, Старика и Матери: «*戴眼镜的: 调度员准跟人聊天去了, 忘了钟点。 做母亲的: 就这样“为乘客服务”? 大爷: 是乘客倒过来为他们服务! 没人在车站上总等着, 能显派出他们吗? 您就耐着性子等吧。*» [51] (*ОЧКАРИК. Диспетчер, точно, пошел с кем-то поболтать и совсем забыл о времени. МАТЬ. Вот так у них выглядит «обслуживание пассажиров». СТАРИК. Да нет, это пассажиры их обслуживают! Если на остановке никого нет, как же они смогут показать свою важность? Теперь наберитесь терпения и ждите.*).

Еще одним языковым приемом, который мы можем заметить в пьесе, является ролевое многословие – характерная черта китайского традиционного театра. Гао Синцзянь активно применяет этот прием в своем произведении. Ролевое многословие проявляется по-разному, но наиболее частым способом его реализации становится наложение диалогов друг на друга. В пьесе «Автобусная остановка» этот прием играет ключевую роль в создании парадоксальности: вместо сближения героев их диалоги лишь подчеркивают отчужденность, затрудняя взаимопонимание между

персонажами. Вместо объединяющей силы общения, их речь превращается в хаотичное многоголосие, где каждый остается сосредоточен на собственных мыслях и тревогах: «大爷: 兵六平五, 车五进一。姑娘: 你就这样抱怨, 就这样痛苦? 戴眼镜的: It snows, it snowed, 大爷: 仕五退六, 炮四平七, 姑娘: 就这样无止境地痛苦地无止境地等待下去? 戴眼镜的: It is snowing and it will snow.» [51] (СТАРИК (одновременно с Очкариком и Девушкой). Пешка 6 – на 5, ладья 5 – вперед на 1. ДЕВУШКА. Ты все так же жалуешься и все так же страдаешь? ОЧКАРИК (одновременно с Девушкой). It snows, it snowed. СТАРИК (одновременно с Очкариком и Девушкой). Офицер 5 – назад на 6, пушка 4 – на 7. ДЕВУШКА. Ты и дальше собираешься бесконечно страдать и бесконечно ждать? ОЧКАРИК (одновременно с Девушкой). It is snowing and it will snow.).

В пьесе «Автобусная остановка» диалоги между героями происходят в парах: Старик – Грубиян, Девушка – Мать, за счет чего мы можем отметить присутствие в пьесе конфликта поколений. Старик во время разговора ведет себя сдержанно и не так эмоционально, как Грубиян, который не хочет никого слушать, невежливо общается с другими героями и даже затевает драку: «师傅: 都住手! 住手! 吃饱了撑的? 戴眼镜的: 臭流氓! 愣小子: 你他妈丫头养的! 做母亲的: 多难听, 怎么都没一点羞耻。」 [50] (МАСТЕР. Всем прекратить! Прекратить! Нечем больше заняться? ОЧКАРИК. Хулиган дрянной! ГРУБИЯН. Гребанный ублюдок! МАТЬ. Ну и выражения пошли! Нет ни капли стыда.).

На протяжении пьесы герои выражают свои мысли и чувства в диалогах, их внутреннее состояние постоянно меняется, если изначально Старик ведет себя сдержанно и не сетует на задержку автобуса, то к концу произведения он совсем уже отчаивается и даже жалуется на это, отказываясь от своей сдержанности. Грубиян тоже начинает меняться и в этом ему помогает Мастер. Грубиян понимает свои ошибки и даже начинает говорить уважительно со Стариком: «愣小子: (强)没人肯收还不白搭。大爷:(强, 使眼色) 师傅不就在你跟前? 愣小子 (强, 鼓足勇气)师傅, 您还收不收徒弟? 师傅 (次强)看啥样的。 愣小子 (次定)会考上的。」 [51] (ГРУБИЯН (громко). Никто не захочет меня учить, все это напрасно. СТАРИК (громко, бросив на него взгляд). Перед тобой же мастер стоит! ГРУБИЯН (громко, набравшись смелости). Мастер, Вы еще принимаете учеников? МАСТЕР (спокойнее). Смотря кого. ГРУБИЯН (уверенно) У меня точно получится сдать.).

Из всего выше сказанного можно сделать вывод, что язык персонажей в пьесе «Автобусной остановке» лишен выразительности и глубины, его простота подчеркивает отсутствие взаимопонимания между героями.

Персонажи часто говорят ничего не значащими, клишированными фразами, как если бы пытались заполнить пустоту внутри себя. Паузы и недосказанность между репликами создают эффект отчужденности. Например, когда один персонаж задает вопрос, другие часто не дают прямого ответа, уводя разговор в сторону, что усиливает атмосферу неразрешенного конфликта. Реплики и вопросы часто повторяются, создавая ощущение застывшего времени, в котором каждый говорит, но никто не слушает. Таким способом автор подчеркивает, что язык не выполняет свою привычную коммуникативную функцию, а превращается в инструмент, символизирующий отчужденность и невозможность найти общий язык.

Одной из главных тем в пьесе является тема отчуждения. Она раскрывается через неспособность персонажей к полноценному взаимодействию и пониманию друг друга. Каждый из героев чувствует себя одиноким в своем ожидании и стремится найти смысл там, где его нет. Они ищут утешение и оправдание в общении с другими, но такое общение поверхностно и лишено настоящего содержания. Каждый персонаж в глубине души чувствует, что ожидание напрасно, но никто не решается уйти или противостоять данной ситуации. Это создает психологическое напряжение, которое выражается в раздражении, недовольстве и враждебности по отношению к друг другу. Они не способны найти смысл в настоящем и поэтому погружаются в экзистенциальные размышления о жизни и смерти, судьбе и предназначении [52].

Важным приемом для выражения абсурдности жизни в пьесе является парадокс, который представляет собой ситуацию или утверждение, кажущееся нелогичным или противоречивым, но при более глубоком анализе раскрывающее скрытые закономерности и глубокий смысл. С одной стороны, герои стремятся осознать свою роль в жизни, а с другой, чем больше они размышляют об этом, тем глубже погружаются в ощущение бессмысленности и отчужденности от внешнего мира.

Это выражает типичную для театра абсурда идею, что человек остается в одиночестве перед лицом необъяснимого существования и тщетно пытается найти ответ на вопрос о своем предназначении. Персонажи задаются вопросом: стоит ли им идти в город пешком? После того как они прождали на остановке очень долго, они наконец начинают задумываться о том, что может и не стоит стоять там, может стоит пойти пешком, но опять же каждый пытается найти причину, почему не стоит идти: «做母亲的: 我们上路吧? 姑娘: (望着戴眼镜的)我们还走吗? 大爷: 你们这往哪儿去呀? 愣小子: 进城去, 师傅? 师傅: 跟住俺就是了。 大爷: 还进城去呀? 我这年纪了还能走到吗? 戴眼镜的: 您回去不也还得走吗? » [51] (*МАТЬ. Ну что,*

пойдем? ДЕВУШКА (смотрит на Очкарика). Мы идем? СТАРИК. А куда это вы собираетесь идти? ГРУБИЯН. В город идем, Мастер? МАСТЕР. Просто следуй за мной. СТАРИК. Все-таки в город? А смогу ли я дойти в мои-то годы? ОЧКАРИК. А чтобы вернуться, разве не придется идти тем же путем?).

Автобус, который должен прибыть и решить их проблемы, – это иллюзорная надежда на лучшее будущее, что-то, что даст смысл их существованию. Однако эта надежда не имеет оснований, и ожидание превращается в ловушку. Автобус как символ спасения остается недостижимым, подчеркивая безнадежность их положения. Кроме того, символическими являются и сами персонажи, каждый из которых олицетворяет определенные человеческие черты – желание, страх, надежду, пессимизм – и, в то же время, их неспособность к активным действиям, что создает образ беспомощного и одинокого человека, застрявшего в бесконечном ожидании.

Главным символом и предметом ожидания является город, именно туда люди хотят попасть. Город приобретает черты туманности и «лучшего места», куда стремятся персонажи и куда, они все-таки решают пойти пешком в конце пьесы.

Город, к которому стремятся герои, в пьесе выступает как мощный символ утраченной мечты и недостижимого идеала, словно мираж, манящий и отталкивающий одновременно. В начале герои полны надежд: каждый видит в городе место, где его цели, мечты и амбиции могут наконец реализоваться. Они ждут автобус с уверенностью, что путь к лучшей жизни и исполнению их желаний лежит именно через поездку в этот город. Но со временем эта уверенность исчезает, и герои начинают задаваться вопросами о цели своего ожидания и смысле всего происходящего.

Пьеса Гао Синцзяня насыщена символикой, которая придает глубину общему сюжету и усиливает его абсурдную природу. Центральным образом является автобусная остановка, символизирующая не только физическое, но и духовное место ожидания, где персонажи оказываются «запертыми» в своих мечтах о будущем. Она также может быть интерпретирована как символ неопределенности и отсутствия направления. Это подчеркивает основной конфликт в жизни героев: они ожидают чего-то, что никогда не приходит, и сталкиваются с постоянным чувством затянутости и бесцельности.

В конце произведения герои замечают, что у остановки нет названия, эта мелочь становится мощным знаком их растерянности и утраты ориентиров: «戴眼镜的: (看站牌子)怎么, 没站名? 大爷: 怪事。 马主任: 没

站名还竖个牌子干什么？再仔细看看。姑娘：是没有。愣小子：师傅，咱们白等了，叫汽车公司给坑啦！大爷：再看看，既有站牌子怎么能没站名儿呢？» [51] (*ОЧКАРИК (смотрит на табличку). Как это? Нет названия остановки? СТАРИК. Странно. ДИРЕКТОР МА. Если нет названия, зачем тогда вешать табличку? Присмотритесь повнимательнее. ДЕВУШКА. Действительно, нет. ГРУБИЯН. Мастер, мы просто зря ждали, автобусная компания нас обманула. СТАРИК. Посмотрите еще раз! Если есть табличка, как может не быть названия?*).

Для героев табличка с названием символизировала уверенность в пути и в конечной цели, но теперь они понимают, что опирались на пустую иллюзию. Сцена, в которой персонажи начинают обсуждать отсутствие названия, подчеркивает их внутреннюю дезориентацию: они осознают, что их ожидание могло быть ошибкой, что их жизнь, возможно, застыла в бессмысленном ожидании. Диалоги, такие как реплика Грубияна «сто лет прошло», показывают, как постепенно размывается их чувство времени и надежды.

Момент, когда персонажи окончательно понимают, что название стерто, и они на самом деле не знают, где находятся и куда направляются, становится кульминацией их осознания собственной беспомощности. Стертые буквы, след от клея, остатки давно забытой таблички – все это превращается в символ утраченного смысла, как бы намекая на то, что время стирает не только названия и ориентиры, но и сами стремления и надежды.

Таким образом, пьеса Гао Синцзяня «Автобусная остановка» – это яркий пример экспериментального театра, где все взаимосвязано. В данном произведении город – главная цель и мотивация героев, ожидающих на остановке. Автобусная остановка, в свою очередь, выступает ключевым символом в пьесе, воплощая выбор: дожидаться автобуса или пойти в город пешком. Остановка также представляет собой ограниченное пространство, покинуть которое можно, но не каждый решается на этот шаг. Главным мотивом в пьесе является мотив ожидания, который сопровождает персонажей на протяжении всего действия. Он выражается в стремлении героев сохранить привычное состояние, оставаясь на месте в надежде на приход автобуса. Помимо этого, одной из центральных тем в пьесе «Автобусная остановка» является тема отчуждения, тесно взаимодействующая с мотивом судьбы, который наиболее полно раскрывается через образ Молчуна.

В заключении стоит отметить, что прием цикличности, нелепость ситуаций, темы одиночества и непрерывного поиска смысла находят отражение в драме через языковые приемы, такие как ролевое многословие,

абсурдные диалоги и речевые клише. Несмотря на то, что эти элементы затрудняют коммуникацию, они также способствуют эмоциональной открытости персонажей, позволяя им выразить свои истинные чувства и внутренние переживания.

3.3 Универсальное и национальное в пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка» в контексте сопоставления с пьесой С. Беккета «В ожидании Годо»

В предыдущем параграфе мы выявили черты театра абсурда в пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка». Далее мы сравним пьесу «Автобусная остановка» с пьесой С. Беккета «В ожидании Годо» для определения универсальной и национальной специфики экспериментального театра Китая.

В независимости от национальной принадлежности экспериментальный театр стремится выйти за рамки традиционных форм драматургии, чтобы найти новые сюжетные решения и способы выражения идей. Прежде всего стоит отметить, что пьесы были написаны в разные социальные условия, поэтому и источники влияния на авторов тоже были различны. Тем не менее пьесы «Автобусная остановка» и «В ожидании Годо» имеют схожие черты, которые являются универсальными для театра абсурда.

В своих произведениях Гао Синцзянь и С. Беккет выстраивают сюжетную композицию необычным образом: повествование состоит из коротких эпизодов, которые автор комбинирует, создавая ощущение случайности и разрушая традиционные причинно-следственные связи. Каждый новый эпизод аннулирует эффект предыдущего, в результате чего повествование возвращается в исходную точку, где ничего не произошло. Этот прием усиливает ощущение цикличности и замкнутости действия, что является универсальной чертой театра абсурда.

Гао Синцзянь показывает автобусную остановку как замкнутое пространство и в тоже время как абсурдную ситуацию, из которой герои не могут выбраться, что очень схоже с произведением «В ожидании Годо», где Владимир и Эстрагон ждут Годо, который не как не придет. В пьесе «В ожидании Годо» время и место очень условны и не меняются на протяжении всего действия: «*Проселочная дорога. Дерево на обочине. Вечер*» [3]. В обеих пьесах сюжет разворачивается вокруг попыток персонажей найти смысл в своей жизни и взаимодействии с другими, что, как правило, оказывается тщетным. Следует также отметить, что изолированная остановка в пьесе Гао Синцзяня символизирует положение современного мира, где люди загнаны в ловушку. Только чувство привычки заставляет героев оставаться в мире

бесконечного ожидания, где само ожидание символизирует абсурдность и бессмысленность.

Важную роль в двух пьесах играет языковая структура пьес. Следует отметить, что в пьесах абсурда диалоги фрагментарны и не выполняют коммуникативную функцию. Они утрачивают свою важность и служат в основном для заполнения пауз, которые говорят больше слов в драме абсурда. Герои общаются между собой, чтобы скоротать время или просто развлечься. Они не ждут ответа от собеседника, а просто ведут диалог сами с собой, поэтому мы можем назвать такое общение ненастоящим.

Таким образом, универсальными чертами театра абсурда являются лаконичность и простота сюжетной структуры, а также разорванность и бессистемность диалогов, что подчеркивает беспомощность героев и их внутреннюю растерянность.

Поскольку в драме абсурда диалог теряет свою традиционную функцию передачи смысла, то это в значительной степени влияет на поведение и внутреннее состояние персонажей. В произведении Гао Синцзяня герои предстают как символические образы, лишённые индивидуальных имен и психологических характеристик, что превращает их в типичных представителей общества.

Пьесу «Автобусная остановка» Гао Синцзяня часто сравнивают с произведением С. Беккета «В ожидании Годо», но в пьесе Гао Синцзяня персонажей больше и поэтому взаимосвязи между ними тоже сложнее.

В пьесе «В ожидании Годо» только два действующих персонажа: Владимир и Эстрагон, которые кажутся абстрактными и гротескными, в то время как в пьесе Гао Синцзяня восемь действующих персонажей, каждый со своей историей и проблемами, их характеры более проработаны и реалистичны. Но тем не менее их объединяет то, что на протяжении всей пьесы личности героев растворяются в общих чертах.

Сюжетная организация пьесы пронизана парадоксальностью, проявляющейся в хаотичности, неожиданности и спонтанности разворачивающихся событий. Парадоксальность ярко выражена в пьесах «Автобусная остановка» и «В ожидании Годо». На протяжении всей пьесы герои стремятся осмыслить свое существование, найти смысл в происходящем, но это лишь усиливает ощущение пустоты и отчужденности. Чем дольше персонажи рассуждают на эти темы, тем бессмысленнее становится их существование и пребывание в том или ином месте. В результате человек остается один в огромном мире, который не может дать ему ответы на его же вопросы. Поэтому одними из главных тем в театре абсурда является темы одиночества и отчужденности.

Тема отчужденности в пьесах выражается через мотив ожидания. Все время, которое персонажи находятся на автобусной остановке, они пребывают в ситуации неуверенности, пытаются понять, почему автобусы проходят мимо. Через остановку проезжает множество автобусов, но ни один из них не останавливается, и, несмотря на это, люди продолжают ждать, словно по инерции, без понимания, что их ожидание не имеет смысла. Мотив ожидания также ярко выражен в пьесе С. Беккета «В ожидании Годо», где ожидание воплощает человеческую судьбу, полную неопределенности и вечной надежды на что-то лучшее. Владимир и Эстрагон на протяжении всей пьесы находятся возле дерева, и ждут некого Годо. Они не знают, как он выглядит, когда он придет, и тем не менее продолжают ждать и надеяться на то, что он все-таки придет.

Персонажи в театре абсурда символичны. Так Владимир и Эстрагон в пьесе Беккета материальны. У нас есть их характеристики и диалоги, в то время как Годо мы можем представлять как образ духа. Герои его искренне ждут и надеются, что он придет, но здесь есть один важный момент: до тех пор, пока они могут себе представить Годо и дожидаться его – он существует [43]. То же самое мы можем сказать и о городе, к которому стремятся герои «Автобусной остановки». Мы ничего не знаем о городе, можем лишь сделать выводы из диалогов героев, но как выглядит город и существует ли он на самом деле, мы не знаем. Годо – причина ожидания героев, как и автобус.

Ключевым элементом в пьесе также является время. У Беккета время движется спокойно, герои почти не замечают его и только жалуются на то, что им скучно, у них даже нечем проверить время. В то время как в пьесе «Автобусная остановка» герои обращают внимание на время и начинают беспокоиться по этому поводу. Они ждут автобус так долго, что даже не могут вспомнить день, когда начали ждать. Время – символ порядка, с помощью которого люди воспринимают упорядоченность мира. Потеря времени становится потерей смысла существования. Следует также упомянуть о пространственной организации. В западноевропейском театре абсурда стремление к истине выражается через декорации и сцену: пространство сцены структурировано и разделено на отдельные части [45]. В то же время Гао Синцзянь использует другой подход, он дает возможность свободно трансформировать время и пространство, создавая многослойную сценическую среду.

Мотив ожидания тесно связан с мотивом поиска. В пьесе Беккета мы можем определить его через действия героев: разглядывание ботинок, заглядывание в шляпу. А в пьесе Гао Синцзяня мы определяем мотив поиска через героя Молчуна, который также связан с мотивом судьбы. Молчун был

первым, кто появился на автобусной остановке, а потом он незаметно пропал, и другие герои стали его искать, задаваться вопросом: пошел ли он в город или он уже в городе. Город становится символом недостижимого будущего, иллюзорного «светлого завтра». Это место, к которому герои стремятся. Город символизирует ложные идеалы, на которые люди возлагают свои надежды, чтобы справиться с ощущением пустоты и бессмысленности. Подобная концепция «ожидания иллюзорного спасения» роднит пьесу Гао Синцзяня с традициями театра абсурда, особенно с произведениями С. Беккета. В этом контексте город – не просто место назначения, а метафора человеческого стремления к недостижимому идеалу, который всегда будет оставаться вне досягаемости.

В пьесах Беккета и Гао Синцзяня мы также можем увидеть такие мотивы, как мотив пути. На протяжении всей пьесы герои находятся перед выбором: остаться ждать или уйти. Они решают остаться и ждать, поэтому возможность уйти так и не реализуется, за счет чего мы можем выделить еще один мотив – мотив безысходности. Переплетение вышеперечисленных мотивов формирует смысловую доминанту пьес, где мы можем увидеть глубокие философские размышления о ключевых экзистенциальных вопросах.

Таким образом можно сделать вывод, что универсальными для театра абсурда являются такие черты, как отсутствие логичного сюжета, парадоксальность, темы одиночества и отчужденности, поиск смысла жизни, абсурдность диалогов и персонажей, а также влияние философии экзистенциализма.

Хотя театр абсурда и имеет универсальные черты, но тем не менее в каждой культуре он будет развиваться по-разному и будет иметь ряд своих уникальных черт. Так в пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка» мы можем выделить ряд черт, которые будут отражать национальную специфику экспериментального театра в Китае.

Наиболее ярко национальная специфика выражена через персонажей. В предыдущем параграфе, мы более детально разобрали каждого из персонажей, а также выяснили, что герои пьесы являются представителями типичных социальных слоев китайского общества. Герои пьесы имеют разный возраст, мы также можем поставить их парами. Так, например, Мать и Девушка, Старик и Грубиян, Очкарик и Мастер. Из-за разницы в возрасте в пьесе возникают конфликтные ситуации и ярко выражается конфликт «отцов и детей».

Через конфликт «отцов и детей» мы можем увидеть глубоко укорененные культурные представления о социальной иерархии как в

китайской семье, так и в обществе. Такие представления о иерархии было заложены еще Конфуцием, поэтому в китайском обществе существует традиция почтительного уважения старших. В данной пьесе эта идея подвергается переосмыслению. Мы можем увидеть это на примере Грубияна. Сначала он говорит пренебрежительно со Стариком, в результате чего разногласия создают драматическое напряжение, но потом герой осознает свою вину и пытается исправить свое поведение.

Образ Директора Ма также ярко отражает национальную специфику китайского общества, в котором строгая иерархия играет важную роль. Он единственный персонаж, у которого есть имя, в данном случае нам известна его фамилия. Его служебное положение придает ему власти, а манера поведения демонстрирует наличие власти и отражает конфуцианские идеи, где люди старшего возраста и начальники несут ответственность за принятие решений. Однако в данной пьесе авторитарность Директора Ма становится неэффективной, и он, как и другие герои, находится в ситуации выбора.

Судьбу женщин в китайском патриархальном обществе олицетворяют два образа – Мать и Девушка. Девушка символизирует молодую девушку, которая стремится к переменам, но при этом она испытывает социальное давление и разочарованность. Образ Матери, напротив, представляет собой традиционный образ женщины, у которой есть семья и множество других домашних забот. Ее жизнь привязана к семье и у нее нет личных желаний. Таким образом, через двух женских персонажей мы можем увидеть разные стороны женской судьбы [18].

Герои Очкарик и Мастер – два ярких персонажа, которые демонстрируют социальное устройство китайского общества и через которые отражена национальная специфика в пьесе. Очкарик – интеллигент, который стремится к новым знаниям, поэтому все время, которое он находится на остановке, он заучивает слова на английском языке. Его имя также можно назвать говорящим, так как есть такой стереотип, который говорит нам о том, что люди, которые носят очки, выглядят умнее. Данный персонаж символизирует разочарованную молодежь, которая вынуждена постоянно адаптироваться к новым условиям в стране. Образ Мастера противоположен образу Очкарика. Мастер представляет рабочий класс. Он предан своему делу и не тратит время на пустые размышления. Вместе эти персонажи демонстрируют разные социальные классы: Очкарик стремится понять мир через разум, а Мастер – через действия, что создает естественный контраст между героями.

В пьесе «Автобусная остановка» мы можем увидеть не только элементы конфуцианской, но и элементы даосской философии. Особенно

ярко даосизм выражен через принцип недеяния или у-вэй (кит. 无为). Бездействие и ожидание героев в пьесе мы можем рассматривать не только как выражение экзистенциальной идеи, но и как принцип недеяния, который говорит нам о том, что следует плыть по течению и не делать ненужных действий. На протяжении всей пьесы герои убеждены, что автобус придет, только к концу произведения они начинают в этом сомневаться. В китайском экспериментальном театре героям уже не нужно бороться с бессмысленностью, они могут принимать ее как естественный порядок вещей.

Национальная специфика в пьесе «Автобусная остановка» проявляется не только через образы персонажей, но и через речевые особенности. Одним из ключевых элементов в пьесе является использование речевых клише. Клише в пьесе приобретают иронический подтекст, звучат бессмысленно и создают эффект отстраненности. Этот прием демонстрирует автоматизм речи и восприятие ее другими персонажами.

Еще одним важным речевым приемом, который используется в китайском традиционном театре, является ролевое многословие. Персонажи повторяют одни и те же фразы, говорят одновременно, в результате чего диалог становится похож на длинный монолог, где сложно найти начало и конец мысли, которая теряется в потоке речи. Ролевое многословие является уникальным приемом, который Гао Синцзянь использует в своих пьесах. Так, например, если бы мы смотрели эту пьесу на сцене, то заметили бы один интересный момент: во время ролевого многословия, зрители могут услышать лишь того актера, который находится ближе всего к ним.

Речевые приемы такие, как ролевое многословие и речевые клише являются уникальным явлением для пьес театра абсурда. Пьеса «Автобусная остановка» не только раскрывает глубинные социальные механизмы, характерные для китайского общества, но и демонстрирует процесс трансформации традиционного китайского стиля в рамках экспериментального театра. Через образы персонажей и речевые приемы автор показывает, как национальная театральная традиция адаптируется к новым художественным формам.

Таким образом, после компаративного анализа пьес «Автобусная остановка» Гао Синцзяня и «В ожидании Годо» С. Беккета мы можем выделить универсальные черты, характерные для театра абсурда:

1. разрушение причинно-следственных связей в сюжетной композиции;
2. создание определенной пространственно-временной организации, усиливающей ощущение цикличности и замкнутости действия;
3. парадоксальность сюжетной структуры, которая проявляется в хаотичности, неожиданности и спонтанности разворачивающихся событий;

4. стремление к истине, которое передается через сцену и декорации;
5. темы отчужденности и одиночества, выраженные через мотивы ожидания, поиска, пути и безысходности;
6. символичность персонажей, растворение их индивидуальных качеств в общих чертах;
7. фрагментарность и бессмысленность диалогов, что приводит к нарушению коммуникативной функции языка.

Следовательно, в пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка» мы можем выделить черты, отражающие национальную специфику китайского экспериментального театра:

1. национальная специфика выражается через особенности поведения персонажей, их личные качества и образы;
2. персонажи действуют не как отдельные личности, а как часть группы;
3. влияние конфуцианской философии, проявляющееся в строгой иерархии китайской семьи и обществе, уважении к начальству и старшему поколению;
4. вопрос судьбы женщин в патриархальном обществе;
5. демонстрация социальной структуры китайского общества через персонажей;
6. элементы даосской философии, выраженные через принцип недеяния и созидания происходящего без какого-либо вмешательства;
7. речевые приемы, включая ролевое многословие и речевые клише.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Феномен абсурда стал важным инструментом осмысления кризисных процессов второй половины XX века, отразив изменения в восприятии, человеческого существования и механизмов коммуникации. Неуверенность и утрата целостности наблюдателя создали основу для развития абсурдного мироощущения, которое проникло во все аспекты культуры: литературу, искусство, философию и язык. Эти изменения повлияли на переосмысления жанровых систем, нарушению коммуникативных норм и возникновению новых форм художественного выражения.

Творчество С. Беккета, Э. Ионеско, Г. Пинтера и Е. Шварца внесло огромный вклад в развитие западноевропейского театра абсурда, отразив кризис человеческого существования и выразив идеи нелепости и замкнутости, одиночества и отчуждения. Их пьесы стали символами театра абсурда и продолжают оказывать большое влияние на современную драматургию.

Таким образом, мы можем определить основные черты, которые характерны для пьес театра абсурда:

1. Центральной темой западноевропейского театра абсурда является экзистенциальный кризис.
2. Театр абсурда отказывается от традиционного подхода к созданию персонажей.
3. Язык в театре абсурда не выполняет свою привычную коммуникативную функцию. Он становится средством демонстрации абсурдности человеческого общения и кризиса языка как инструмент понимания.
4. Прием цикличности – повторяющихся событий или ситуаций без развития – характерен для многих пьес театра абсурда и символизирует замкнутость и невозможность прогресса в абсурдном мире.
5. Театр абсурда – это философский и этический театр, который отвергает действие и предлагает зрителям возможность глубокого размышления.

Эти черты ярко проявились в творчестве многих западноевропейских драматургов второй половины XX века.

Развитие экспериментального театра в Китае в конце XX века стало важным культурным явлением. Появилось множество новых концепций и идей, что предоставило возможность для изучения сложных социальных и экзистенциальных вопросов. В китайской драме возникли новые формы, методы и сюжетные решения. Экспериментальный театр не только отражает

социальные изменения в обществе, но и позволяет зрителям лучше понять свою жизнь и окружающий мир.

Таким образом, в научной литературе понятие «театр абсурда» имеет более узкий характер, в то время как «экспериментальная драма» более широкое и многогранное явление. Театр абсурда является формой философского осмысления действительности, в то время как экспериментальная драма представляет собой широкое понятие, которое выражается в поиске новых художественных решений, где соединяются традиционные элементы китайской драмы (поэтический язык, медленное развитие сюжета, аллегоричность, эпический характер, событийность) и авангардные идеи (разрушение сюжетной логики, ограниченность временных и пространственных рамок, использование гротеска, фрагментарность повествования).

Несмотря на сложные этапы творческого пути, Гао Синцзянь оставил глубокий след в китайской литературе. Его пьесы отличаются экспериментальным подходом и новаторским стилем. В прозе мы можем отметить смелые сюжетные решения и глубокий философский взгляд на одиночество и существование человека. Писатель выходит за рамки устоявшихся литературных традиций, позволяя своим произведениям существовать в собственной реальности. Через своих персонажей Гао Синцзянь показывает сложность человеческой природы, а его литературные методы помогают глубже понять национальную специфику китайского общества, а также их экзистенциальные тревоги и переживания.

Таким образом, пьеса Гао Синцзяня «Автобусная остановка» – это яркий пример экспериментального театра, где все взаимосвязано. В данном произведении город – главная цель и мотивация героев, ожидающих на остановке. Автобусная остановка, в свою очередь, выступает ключевым символом в пьесе, воплощая выбор: дожидаться автобуса или пойти в город пешком. Остановка также представляет собой ограниченное пространство, покинуть которое можно, но не каждый решается на этот шаг. Главным мотивом в пьесе является мотив ожидания, который сопровождает персонажей на протяжении всего действия. Он выражается в стремлении героев сохранить привычное состояние, оставаясь на месте в надежде на приход автобуса. Помимо этого, одной из центральных тем в пьесе «Автобусная остановка» является тема отчуждения, тесно взаимодействующая с мотивом судьбы, который наиболее полно раскрывается через образ Молчуна.

В заключении стоит отметить, что прием цикличности, нелепость ситуаций, темы одиночества и непрерывного поиска смысла находят

отражение в драме через языковые приемы, такие как ролевое многословие, абсурдные диалоги и речевые клише. Несмотря на то, что эти элементы затрудняют коммуникацию, они также способствуют эмоциональной открытости персонажей, позволяя им выразить свои истинные чувства и внутренние переживания.

После компаративного анализа пьес «Автобусная остановка» Гао Синцзяня и «В ожидании Годо» С. Беккета мы можем выделить универсальные черты, характерные для театра абсурда:

1. Разрушение причинно-следственных связей в сюжетной композиции.
2. Создание определенной пространственно-временной организации, усиливающей ощущение цикличности и замкнутости действия.
3. Парадоксальность сюжетной структуры, которая проявляется в хаотичности, неожиданности и спонтанности разворачивающихся событий.
4. Стремление к истине, которое передается через сцену и декорации.
5. Темы отчужденности и одиночества, выраженные через мотивы ожидания, поиска, пути и безысходности.
6. Символичность персонажей, растворение их индивидуальных качеств в общих чертах.
7. Фрагментарность и бессмысленность диалогов, что приводит к нарушению коммуникативной функции языка.

Следовательно, в пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка» мы можем выделить черты, отражающие национальную специфику китайского экспериментального театра:

1. Национальная специфика выражается через особенности поведения персонажей, их личные качества и образы.
2. Персонажи действуют не как отдельные личности, а как часть группы.
3. Влияние конфуцианской философии, проявляющееся в строгой иерархии китайской семьи и обществе, уважении к начальству и старшему поколению.
4. Вопрос судьбы женщин в патриархальном обществе.
5. Демонстрация социальной структуры китайского общества через персонажей.
6. Элементы даосской философии, выраженные через принцип недеяния и созидания происходящего без какого-либо вмешательства.
7. Речевые приемы, включая ролевое многословие и речевые клише.

Пьеса «Автобусная остановка» не только раскрывает глубинные социальные механизмы, характерные для китайского общества, но и демонстрирует процесс трансформации традиционного китайского стиля в

рамках экспериментального театра.

В заключении можно сделать вывод, что в своем творчестве Гао Синцзянь старается сохранить многие черты, характерные для европейского театрального искусства, но при этом остается верным традициям классической китайской драмы. В пьесе «Автобусная остановка» он заимствует прием «комнаты» от английского абсурдиста Г. Пинтера. В произведении также прослеживается влияние С. Беккет: он делает существование героев в пьесе парным. Более того, в пьесе мы можем наблюдать освобождение героев от внешнего влияния и их стремление к внутренней гармонии, что является характерной чертой творчества Е. Шварца. Важным художественным приемом является использование гротеска и сатиры для описания повседневных жизненных проблем, что близко стилю Э. Ионеско.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Esslin, M. Brecht: the Man and his Work / M. Esslin. – New-York : Norton, 1974. – 379 p.
2. Адорно, Т. Эстетическая теория / Т. Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
3. Беккет, С. В ожидании Годо / С. Беккет ; сост. С. Исаев ; пер. с фр. С. Исаев, А. Наумов. – М. : Гитис, 1998. – 284 с.
4. Беккет, С. Осколки: Эссе, рецензии, критические статьи / С. Беккет ; сост., пер. с англ. и фр. М. Дадяна. – М. : Текст, 2009. – 192 с.
5. Буренина, О. Что такое абсурд, или по следам Эсслина / О. Буренина // Абсурд вокруг : сб. статей / Языки славянской культуры ; отв. ред. О. Буренина. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 7–72.
6. Бутрова, Т. В. Абсурд по-американски / Т. В. Бутрова // Театр абсурда : сб. ст. и публ. – М. : Государственный институт искусствознания, 1995. – С. 176–192.
7. Бюффон, Жорж-Луи Леклерк де Речь при вступлении во Французскую Академию / Жорж-Луи Леклерк де Бюффон // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 13. – С. 167–172.
8. Ван, Лидань. О жанрово-стилевом многообразии русской женской драматургии постсоветского периода / Ван Лидань // Вестник БГУ. – 2018. – №2. – С. 63–68.
9. Верещагин, Г. П. Проблемы современной драмы / Г. П. Верещагин. – М. : Перо. – 2021. – 710 с.
10. Гао, Синцзянь Право литературы на существование / Гао Синцзянь // Звезда. – 2001. – №10. – С. 95–103.
11. Демидова, С. А. Человек перед «лицом» абсурда: проблема экзистенциального выбора в философии Альбера Камю / С. А. Демидова // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2016. – №3. – С. 127–132.
12. Духовная культура Китая // энциклопедия : [в 5 т.] / гл. ред. М. Л. Титаренко ; Ин-т Дальнего Востока. – М. : Вост. лит., 2006. – Т. 3. – 855 с.
13. Ионеско, Э. Противоядие / Э. Ионеско ; пер. с фр. ; сост. и авт. предисл. В. А. Никитин. – М. : Прогресс, 1992. – 479 с.
14. Камю, А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / А. Камю // Бунтующий человек / А. Камю ; пер. с фр. И. Волевич [и др.]. – М. : Политиздат, 1990. – С. 23–100.
15. Камю, А. Письма к немецкому другу / А. Камю // Бунтующий человек / А. Камю ; пер. с фр. И. Волевич [и др.]. – М. : Политиздат, 1990. –

С. 101–118.

16. Кондаков, Д. А. Традиции дадаизма и сюрреализма в творчестве Ионеско / Д. А. Кондаков // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Серия А, Гуманит. науки. – 2002. – № 4. – С. 83–86.

17. Кондратова, Т. И. Китайская драматургия: проблемы традиций и новаторства / Т. И. Кондратова // Обучение китайскому языку и культуре: прошлое, настоящее и будущее : сб. науч. ст. / Ин-т иностр. языков МГПУ. – М. : Языки Народов Мира, 2022. – С. 59–64.

18. Крылова, С. И. Национальные концепции «драмы абсурда» в болгарской и китайской литературах («Автобусная остановка» С. Стратиева и «Автобусная остановка» Гао Синцзяня) / С. И. Крылова // Романо-германские литературы: традиции и современность : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: Н. М. Шахназарян (отв. ред.) [Г. В. Синило и др.]. – Минск : Изд. центр БГУ, 2023. – С. 297–304.

19. Кузнецова, Ю. А. Особенности построения сюжета в романе Гао Синцзяня «Чудотворные горы» / Ю. А. Кузнецова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 13. Востоковедение. – 2013. – №3. – С. 70–77.

20. Кузнецова, Ю. А. Традиция антиутопии в драме Гао Синцзяня «Другой Берег» / Ю. А. Кузнецова // Вестник СПбГУ. Сер. 13. – 2014. – №4. – С. 89–99.

21. Куликова Е. А. «Шлем ужаса» В. Пелевина и пьеса Э. Ионеско «Носорог»: преемственность мотива превращения / Е. А. Куликова // Филология и человек. – 2013. – №1. – С. 128–132.

22. Лукин, А. В. Гао Синцзянь «Автобусная остановка» / А. В. Лукин // Российское китаеведение. – 2023. – №1 (2). – С. 204–240.

23. М. Ли. Предисловие к англоязычному изданию «Горы Души» Гао Синцзяня / М. Ли // Noblit.ru. – URL: <https://noblit.ru/node/3307> (дата обращения: 15.04.2025).

24. Муратова, Н. А. Двое в комнате: категория пространства в драматургии Гарольда Пинтера / Н. А. Муратова, П. Е. Жиличев // Новый филологический вестник. – 2016. – №1(36). – С. 149–159.

25. Мыльникова, Ю. С. Предисловие / Ю. С. Мыльникова // Китайская драма XX-XXI вв. / Ю. С. Мыльникова ; отв. ред. и сост. А. А. Родионов ; пер. с китайского В. Н. Кривцова [и др.]. – СПб : Гиперион. – 2019. – С. 5–16.

26. Набоков, В. В. Лекции по русской литературе / В. В. Набоков. – М. : Независимая газета. – 1999. – 400 с.

27. Новикова, В. Ю. Хаос / Космос vs. абсурд / смысл в системе языка / В. Ю. Новикова // Культурная жизнь Юга России. – 2012. – №1 (44). –

С. 71–73.

28. Пави, П. Словарь театра: Пер. с фр. / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
29. Пинтер, Г. Суета сует / Г. Пинтер // Иностранная литература. – 2013. – № 3. – С. 182–196.
30. Плотникова, А. А. Система образов в пьесе Гао Синцзяна «Автобусная остановка» / А. А. Плотникова // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. – 2015. – Т.1, №18. – С. 66–68.
31. Русанова, О. Н. Возможности авторского проявления в эпической драме («Тень» Е. Шварца) / О. Н. Русанова // Вестник ТГПУ. Серия: Гуманит. науки (филология). – 2007. – №8 (71). – С. 113–119.
32. Сартр, Ж.-П. Две грани экзистенциализма / Ж.-П. Сартр, А. Камю ; пер. с фр. М. Зонина [и др.]. – М. : ОЛМА-пресс, 2001. – 352 с.
33. Семенко, И. И. Пять тысяч слов молчания / И. И. Семенко // Лаоцзы. Обрести себя в Дао / сост., авт. предисл., перевод, коммент. И. И. Семенко. – М. : Республика, 1999. – 445 с.
34. Стафеецкая, М. Феноменология абсурда / М. Стафеецкая. – М. : Прогресс, 2002. – 146 с.
35. Треманскина, И. В. Театр абсурда: философские и эстетические корни. Основные художественные принципы / И. В. Треманскина // Вестник Мордовского университета. Серия: Гуманит. науки. – 2008. – №3. – С. 93–97.
36. Чэнь, Сяомин. Тенденции новейшей китайской литературы / Чэнь Сяомин. – М. : Шанс, 2019. – 583 с.
37. Эсслин, М. Сэмюэл Беккет. В поисках себя / М. Эсслин // Театр абсурда / М. Эсслин ; пер. с англ. Г. Коваленко. – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. – Гл. 1. – С. 31–94.
38. 京锐. 作为自由心灵显像的多元演剧开拓——论林兆华对中国话剧演剧学派的贡献 / 京锐 // 戏剧艺术. – 2024. – №5. – Р. 118–130. = Цзин Жуй. Расширение многомерного театра как проявление свободного духа – вклад Линь Чжаохуа в китайскую школу драматического театра / Цзин Жуй // Драматическое искусство. – 2024. – №5. – С. 118–130.
39. 夏镕. 论高行健的创作转向及剧作的人称转换 / 夏镕 // 艺苑. – 2018. – №5. – Р. 64–67. = Ся Жун. Эволюция творчества Гао Синцзяня и трансформация повествовательных лиц в его драматургии / Ся Жун // Мир литературы и искусства. – 2018. – №5. – С. 64–67.
40. 姜南. 现代性反思院中国实验话剧生成的驱动力 / 姜南, 方忠 // 无锡商业职业技术学院学报. – 2018. – Vol. 18, №2. – Р. 94–99. = Цзян Нань. Движущая сила формирования китайской экспериментальной драмы в

контексте переосмысления современности / Цзян Нань, Фан Чжун // Вестник Профессионально-технического института бизнеса Уси. – 2018. – Т. 18, №2. – С. 94–99.

41. 姜南. 论中国实验话剧的现代性特征 / 姜南, 李相银 // 江苏经贸职业技术学院学报. – 2018. – №3. – Р. 22–26. = Цзян Нань. О современных характеристиках китайского экспериментального театра / Цзян Нань, Ли Сянинь // Вестник Профессионально-технического института торговли и экономики Цзянсу. – 2018. – №3. – С. 22–26.

42. 庄园. 高行健文学艺术年谱 (1987年 47岁) / 庄园 // 华文文学. – 2018. – №4. – Р. 14–27. = Чжуан Юань. Литературно-художественная хронология Гао Синцзяня (1987 год, 47 лет) / Чжуан Юань // Литература на китайском языке. – 2018. – №4. – С. 14–27.

43. 景晓莺. 论高行健戏剧艺术的借鉴与创新——《车站》和《等待戈多》戏剧手段之比较 / 景晓莺 // 华文文学. – 2014. – №5. – Р. 55–59. = Цзин Сяоин. Заимствование и инновации в театральном искусстве Гао Синцзяня — сравнение драматических приемов в пьесах «Автобусная остановка» и «В ожидании Годо» / Цзин Сяоин // Литература на китайском языке. – 2014. – №5. – С. 55–59.

44. 李子敬. 孤独的舞者——高行健《车站》先锋性研究 / 李子敬 // 戏剧之家. – 2016. – №14. – Р. 44. = Ли Цзыцзин. Одинокий танцор — исследование новаторского характера пьесы «Автобусная остановка» Гао Синцзяня / Ли Цзыцзин // Дом театра. – 2016. – №14. – С. 44.

45. 李燕. 从《等待戈多》看荒诞派戏剧的反戏剧特征 / 李燕 // 华北水利水电学院学报 (社科版). – 2008. – Vol. 24, №4. – Р. 85–87. = Ли Янь. Антидраматические особенности театра абсурда на примере «Ожидания Годо» / Ли Янь // «Журнал Северокитайского института водного хозяйства и гидроэнергетики (Социальные науки)». – 2008. – Т. 24, №4. – С. 85–87.

46. 李瞳. 阿尔托与高行健的戏剧语言观比较研究 / 李瞳 // 民族艺林. – 2022. – №2. – Р. 49–56. = Ли Тун. Сравнительное исследование взглядов Арто и Гао Синцзяня на язык драмы / Ли Тун // Этническое искусство. – 2022. – №2. – С. 49–56.

47. 舒笑梅. 诗化·对称·荒诞——贝克特《等待戈多》戏剧语言的主要特征 / 舒笑梅 // 外国文学研究. – 1998. – №1. – Р. 56–59. = Шу Сяомэй. Поэзия – Симметрия – Абсурд – Ключевые особенности драматического языка романа Беккета «В ожидании Годо» / Шу Сяомэй // Изучение зарубежной литературы. – 1998. – №1. – С. 56–59.

48. 陆铭泽. 论荒诞戏剧的遗产 / 陆铭泽 // 名作欣赏. – 2024. – №27. – Р. 136–140. = Лу Минцзэ. О наследии театра абсурда / Лу Минцзэ // Обзор шедевров. – 2024. – №27. – С. 136–140.

49. 马炜. 高行健戏剧中《沉默的人》角色探析 / 马炜 // 湖南工业大学学报: 社会科学版. – 2015. – №4. – Р. 74–77. = Ма Вэй. Анализ роли «Молчуна» в драматургии Гао Синцзяня / Ма Вэй // Журнал Хунаньского технологического университета: выпуск по социальным наукам. – 2015. – №4. – С. 74–77.

50. 高彬. 高行健《灵山》中的空间意识 / 高彬 // 百花. – 2022. – №2. – Р. 32–35. = Гао Бинь. Пространственное восприятие в романе «Чудотворные горы» Гао Синцзяня / Гао Бинь // Байхуа. – 2022. – №2. – С. 32–35.

51. 高行健《车站》 / 个人图书馆, 2024. = Гао Синцзянь «Автобусная остановка» / Независимая библиотека, 2024. –

URL: http://www.360doc.com/content/24/0619/01/78076374_1126567343.shtml
(дата обращения: 10.10.2024).

52. 黄梦娟. 论实验戏剧《车站》对荒诞派戏剧精神的吸收与超越 / 黄梦娟 // 文教资料. – 2014. – №31. – Р. 160–162. = Хуан Мэнцзюань. Влияние театра абсурда на экспериментальную драму «Автобусная остановка»: заимствование и трансформации / Хуан Мэнцзюань // Литературно-образовательные материалы. – 2014. – №31. – С. 160–162.

НАУЧНЫЕ РАБОТЫ АВТОРА ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

1. Ашарчук, А. В. Функциональность хронотопа в пьесе Гао Синцзяня «Автобусная остановка» / А. В. Ашарчук // VIII Республиканская школа молодого китаевода: приоритетные направления исследования современного Китая и белорусско-китайского сотрудничества : сб. ст. участников VIII Республиканской шк. молодого китаевода, г. Минск, 28 февраля 2025 г. / под ред. проф. А. А. Тозика. – Минск : Изд. центр БГУ, 2025. – С. 280–287.

2. Ашарчук, А. В. Философия абсурда и её влияние на китайскую литературу / А. В. Ашарчук // 82-ая конференция студентов и аспирантов филологического факультета БГУ : сборник «Мова і літаратура», г. Минск, 23 апреля 2025 г. (в печати).