



DOI: 10.22363/2312-9220-2023-28-4-693-703

EDN: OVUPTW

УДК 801.82

Научная статья / Research article

## Традиции Владимира Маяковского-драматурга в творчестве Мэн Цзинхуэя

Ц. Лю<sup>1,2</sup> , И.В. Монисова<sup>2</sup>  

<sup>1</sup>Нанькайский университет,  
Китайская Народная Республика, 300071, Тяньцзинь, шоссе Вейцзин, д. 94  
<sup>2</sup>Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,  
Российская Федерация, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51

 monisova2008@yandex.ru

**Аннотация.** Цель исследования – выявление влияния театрально-драматургических традиций В. Маяковского на творчество современного китайского режиссера-авангардиста и драматурга Мэн Цзинхуэя. К анализу привлекается материал трех постановок в Китае (2000–2017 гг.) пьесы-ремейка «Клоп» Мэн Цзинхуэя, отражающих как схожее для двух авторов стремление к театральным инновациям и понимание природы театра, так и разницу их мировоззрений и эстетических подходов. Изучено направление модернизации русского претекста в китайской версии, показано влияние театральных принципов Вс. Мейерхольда на творчество Мэн Цзинхуэя как режиссера, отмечено стиливое своеобразие текстовой интерпретации и постановок «Клопа», их место в контексте современной авангардно-экспериментальной драмы и театра в Китае. Попутно прослеживаются этапы распространения и особенности рецепции драматургии Маяковского в Китае. Сделан вывод о том, что Мэн Цзинхуэй ориентируется на Маяковского в целом ряде формальных приемов, в общей сатирической направленности текста и постановок ремейка, однако переосмысливает и деконструирует базовые идеи русского драматурга, создавая в своей пьесе-ремейке иную временную и национально-культурную локацию. Диалог и полемика с Маяковским ложатся в основу во многом оригинального творчества современного художника слова и сцены.

**Ключевые слова:** экспериментальная драма, Китай, пьеса «Клоп», драматургия, театр, авангард, ремейк, межкультурный диалог, театрально-драматургические традиции, влияние, китайская рецепция

**Заявление о конфликте интересов.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**История статьи:** поступила в редакцию 3 августа 2023 г.; отрецензирована 10 сентября 2023 г.; принята к публикации 1 октября 2023 г.

**Для цитирования:** Лю Ц., Монисова И.В. Традиции Владимира Маяковского-драматурга в творчестве Мэн Цзинхуэя // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2023. Т. 28. № 4. С. 693–703. <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2023-28-4-693-703>

© Лю Ц., Монисова И.В., 2023



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

## Meng Jinghui's adaptations of Vladimir Mayakovsky's plays

Jingling Liu<sup>1,2</sup> , Irina V. Monisova<sup>2</sup>  

<sup>1</sup>Nankai University, 94 Weijin Rd, Tianjin, 300071, People's Republic of China

<sup>2</sup>Lomonosov Moscow State University,

1 Leninskie Gory, bldg 51, Moscow, 119991, Russian Federation

 monisova2008@yandex.ru

**Abstract.** Vladimir Mayakovsky's dramatic heritage has had a great impact on Chinese avant-garde director and playwright Meng Jinghui. The study traces the stages of Mayakovsky's presence in Chinese theater art to focus on Meng Jinghui's three productions of "The Bedbug" (2000–2017). The dramatists share the same desire for theatrical innovation and a similar understanding of theater art. However, they have different worldviews and aesthetic approaches. Meng Jinghui modernized the original Russian pretext and turned to some theatrical principles, first stipulated by Vsevolod Meyerhold. His remakes are stylistically original textual interpretations that have gained a prominent place in the modern Chinese avant-garde fringe theater. Meng Jinghui followed Mayakovsky in a number of formal techniques and the overall satirical orientation only to reshape and deconstruct the basic ideas of the original play, thus creating a different temporal and cultural chronotope. Authentic as it may seem, Meng Jinghui creativity results sprouted from a dialogue and polemics with the Soviet poet and playwright.

**Keywords:** Chinese fringe theater, The Bedbug, drama, theater, avant-garde, remake, intercultural dialogue, theatrical and dramatic traditions, influence, Chinese reception

**Conflicts of interest.** The authors declare that there is no conflict of interest.

**Article history:** submitted August 3, 2023; revised September 10, 2023; accepted October 1, 2023.

**For citation:** Liu, J., & Monisova, I.V. (2023). Meng Jinghui's adaptations of Vladimir Mayakovsky's plays. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 28(4), 693–703. <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2023-28-4-693-703>

### Введение: начало распространения драматургии В. Маяковского в Китае

О творчестве В. Маяковского китайцы узнали примерно сто лет назад. Журналист Цюй Цюбо (позднее один из партийных лидеров) «в феврале 1921 г. в качестве специального корреспондента китайской газеты... посетил Маяковского в Москве. В то время Маяковский интересовался китайской литературой и представил поэму „Человек“» (Гэ, 1980, с. 290)<sup>1</sup>. С тех пор появился ряд переводов (поначалу с английского языка-посредника) и статей, посвященных Маяковскому, в основном его стихам.

После образования КНР в 1949 г. был налажен стандартизированный перевод, и публикации текстов Маяковского активизировались. В честь 40-й годовщины Октябрьской революции в Советском Союзе в Китае перевели серию советских произведений, в том числе пятитомное собрание сочинений Маяковского (издательство «Народная литература», 1957–1961 гг.). Собрание

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из работ китайских ученых даются в переводе Лю Цзинлин.

содержит не только стихи Маяковского, но и его пьесы, статьи, заметки и письма. В четвертый том, посвященный драматургии, вошли трагедия «Владимир Маяковский», две версии «Мистерии-Буфф» (1918 и 1920 гг.), сатирические пьесы «Клоп», «Баня» и киносценарий «Как поживаете?» Это была первая публикация пьес Маяковского в Китае.

В 1950-х гг. китайские писатели и драматурги начали адаптировать пьесы Маяковского, задумываясь о возможности поставить их в театрах. По воспоминаниям переводчика Гао Маня, известный китайский писатель Лао Шэ после просмотра спектакля «Баня» в Москве в 1950 г. адаптировал пьесу Маяковского, создав «китайскую версию» оригинала, основанную на переводе Гао Маня. Однако после того, как заместитель министра культуры КНР того времени Чжоу Ян прочитал текст адаптации, он отметил, что пьеса является сатирой на бюрократию и не должна ставиться на сцене, после чего рукопись Лао Шэ бесследно пропала.

В 1958 г. один из основоположников современной китайской драмы Тянь Хань по заказу Китайского молодежного театра написал пьесу «Видение водохранилища Шисанлин», в которой был отражен момент в истории Китая, известный как «большой скачок вперед»<sup>2</sup>. Влияние драматической сатиры Маяковского на эту пьесу заметно по многим деталям. Так, в «Клопе» показана сцена, разворачивающаяся после десяти пятилеток в Советском Союзе, а «Видение водохранилища Шисаньлин» представляет Китай через двадцать лет после установления коммунизма. В 13-й сцене содержится прямая отсылка к советской пьесе в следующем диалоге героев: *Хуан Чжунъюнь (профессор биологии): В наши дни я помогаю своим студентам изучать редких животных, таких как воробьи, поэтому меня не волнуют новости. Чэнь Пэйюань (писатель): Ха-ха, в пьесе Маяковского «Клоп» говорится, что клопы станут редкостью через 50 лет. Сейчас в Китае, помимо клопов, редкостью также стали воробьи, крысы и мухи* (Хун, 2019, с. 95). В отличие от пьесы «Клоп» Маяковского, в тексте Тянь Ханя больше внимания уделяется становлению счастливого будущего общества, причем без какого-либо сатирического пафоса в адрес мещанства.

Не только содержание этой пьесы перекликается с комедией Маяковского, но и ее сценическое воплощение продемонстрировало новаторские для китайского театра театральные приемы, отсылающие к первой постановке «Клопа» Вс. Мейерхольдом (1929). Тянь Хань после просмотра спектакля Московского театра сатиры в декабре 1957 г. признавался, что «никогда не видел такую драму и чувствовал себя растерянно, увидев сцену и зрителей, объединенных в одно целое, высокую лестницу, установленную прямо в зрительном зале. Актеры бегали и на сцене, и в зале, повсюду искали клопов» (Гао, 2000). Валентин Плучек, один из режиссеров спектакля 1957 г., был, как известно, учеником Мейерхольда, участвовал в постановке 1929 г. и использовал в спектакле Театра сатиры некоторые приемы мастера, например конструктивное соединение сцены и зрительного зала с целью уничтожения «четвертой стены», акцентированную пластику актеров, дающую дополнительную

<sup>2</sup> Имеется в виду экономическая и политическая кампания в Китае с 1958 по 1960 г., нацеленная на резкий подъем экономики страны и имевшая трагические последствия.

энергию слову. Тянь Хань адаптировал полученный творческий опыт при создании собственной пьесы, отразился он и в постановке «Видения водохранилища Шисаньлин» Китайским молодежным театром (1958), где актеры спускались со сцены и шли в зрительный зал, воодушевляя и захватывая своим энергичным движением публику.

Несмотря на усилия драматургов, большинство китайских читателей до сих пор знает Маяковского только как поэта. В 2000 г. режиссер-авангардист Мэн Цзинхуэй адаптировал «Клопа» и успешно представил его на сцене. Это заметное явление культурной жизни – не только следствие личного интереса режиссера к русской авангардной драме, но и результат изменений в социокультурной ситуации 1990-х гг., переоценки литературных фактов, а также свидетельство успешного развития авангардных тенденций в национальной драме и театре.

## Обсуждение

### **Знакомство Мэн Цзинхуэй с творчеством В. Маяковского в 1990-х гг.**

Распространение произведений Маяковского в Китае совпало в свое время с революционными преобразованиями в стране, и тогда слово советского трибуна прозвучало как необходимая идейная поддержка, стало «действенным фактором идеологической и культурной жизни Китая» (Черкасский, 1976, с. 28), и длительное время он рассматривался только как «пролетарский поэт» и «певец социализма» (Чжан, Ван, 2019, с. 48): «Среди всех поэтов он почти единственный, кто может полностью принять революцию; он рассматривает революцию как саму жизнь...» (Цюй, 2000, с.165).

Только в 1990-х гг. в китайской науке складывается новое представление о Маяковском, что было подготовлено и внутринаучными, и социокультурными изменениями после сокращения с 1960-х гг., а затем и полного прекращения переводов и изучения советских писателей в Китае (Черкасский, 1976). В новой исторической ситуации «индивиду придается особое значение, а ценность его собственного существования выдвигается на первый план в общем измерении социальной ценности. Люди не интересуются общим макронарративом о государстве, а больше обращают внимание на статус личности» (Чжан, 2010, с. 5). Таким образом, понятия личной свободы и индивидуальности постепенно становятся ключевыми у китайской молодежи, и гуманитарные науки отражают этот поворот.

В честь 100-летия со дня рождения В. Маяковского 20 августа 1993 г. Китайская ассоциация переводов, Издательство народной литературы и Пекинский университет совместно организовали симпозиум. В программной речи переводчик и профессор Пекинского университета Юэ Фэнлинь подчеркнул, что в творчестве Маяковского содержится не только восторженная хвала революции и новой жизни, но и острая сатира. Личность и коллектив, герой и массы сосуществуют диалектически в его произведениях, а революционная мысль выражается в новаторских поэтических формах. Этот научный форум «стал новой вехой на пути познания и признания Маяковского в Китае. На данный момент понимание и исследование его произведений

в Китае вышли на новый уровень» (Чжан, Ван, 2019, с. 51). В числе почитателей таланта Маяковского оказался и представитель молодого китайского театрального авангарда – режиссер и драматург Мэн Цзинхуэй.

Наиболее активным этапом развития этого направления в китайском театре, представленном также режиссерами Линь Чжаохуа, Моу Сенем и др., стали 1990-е гг. Эти экспериментаторы создали немало спектаклей по западным и русским пьесам, а в случае с Мэн Цзинхуэем, большим поклонником русской литературы, речь идет и о создании драматургических ремейков. Он ставил на китайских сценах не только Маяковского, но и М. Булгакова, Н. Эрдмана. За вклад в распространение и развитие российской культуры за рубежом Мэн в 2018 г. был награжден медалью Пушкина<sup>3</sup>.

Русский журналист-международник, востоковед В.С. Куликов записал диалог с режиссером, когда тот впервые поставил «Клопа» на китайской сцене в 2000 г. Мэн признавался: «Я „заболел“ Маяковским. Я считаю его самым ярким представителем авангарда. Мне по душе его поэзия, образный язык» (Куликов, 2005, с. 144). Он рассказал Куликову о знакомстве с поэзией Маяковского в юности, впечатлениях о поэме «Облако в штанах» и последующей «встрече» с драматургией Маяковского во время учебы на режиссерском факультете Центральной академии драмы в Пекине. Феерическая комедия сразу привлекла его внимание и показалась перспективной для постановки на китайской сцене: пьеса координировалась с новаторскими принципами режиссера-авангардиста, а ее тема проецировалась на реальные перемены в жизни Китая 1990-х гг., когда значительно повысился уровень жизни и обозначились проблемы мещанства, накопительства. Сам режиссер утверждал, что «разоблачение мещанства во всех его проявлениях – тема актуальная для современного Китая». В разговоре с Куликовым он сожалел, что не знает русского языка, «но блестящий перевод комедии известным китайским литератором Гао Маном, который стал консультантом постановки, юмор драматурга, использование ярких сценических приемов буквально завораживали» (Куликов, 2005, с. 143). Мэн Цзинхуэй впервые поставил «Клопа» на сцене Пекинского детского театра 25 декабря 2000 г. и сразу добился большого успеха. В основу постановки лег существенно трансформированный режиссером претекст, в котором была осуществлена попытка адаптировать сюжет советского классика к современной китайской реальности. После этого Мэн снова поставил «Клопа» в собственном театре Фэн Чао в Пекине в 2013 и 2017 гг., привез этот спектакль на Авиньонский драматический фестиваль во Францию в июле 2018 г. на 17-дневное представление. Три вариации ремейка отражают стремление автора соотнести меняющуюся современность и сюжет Маяковского, следуя рекомендациям самого поэта революции, высказанным в отношении «Мистерии-Буфф»: «В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие... меняйте содержание, – делайте содержание... современным, сегодняшним, сиюминутным» (Маяковский, 2017, с. 1157).

<sup>3</sup> Сухорецкая А. Китайского театрального режиссера Мэн Цзинхуэя наградили медалью Пушкина // People's Daily Online. 2018, 31 октября. URL: <http://russian.people.com.cn/n3/2018/1031/c31516-9513383.htm> (дата обращения: 10.12.2023).

### «Клоп» Мэн Цзинхуэя: 2000 г.

В качестве автора литературных адаптаций известных текстов мировой литературы Мэн Цзинхуэй проявил себя неоднократно. Он создал ремейки «Пистолет, ложь и роза» по пьесе «Самоубийца» Н. Эрдмана, «Роковые яйца» по одноименной повести М. Булгакова, «Павел Корчагин» по роману Н. Островского, «Красное и черное» по Стендалю, «Письмо незнакомки» по одноименной новелле С. Цвейга и др.

Полный текст ремейка «Клоп» 2000 г. представлен в книге Мэн Цзинхуэя «Архив авангардного театра», опубликованной в 2011 г. Мэн сохранил основной сюжет и персонажей оригинального «Клопа», разделил пьесу на девять картин и озаглавил их следующим образом: «В коммунизме тоже есть любовные проблемы»; «Фокстрот Присыпкина»; «Пожар на свадьбе»; «Дивный новый мир»; «Мы голосуем за жизнь»; «Воскрешение»; «Разговор в больнице»; «Объединяйтесь для защиты клопов»; «Шум в зоопарке». Первая часть пьесы Маяковского с сатирическим изображением советского общества 1920-х гг. трансформирована у Мэна не радикально, но события и персонажи приобретают национальный колорит и модернизируются. «Как и у Маяковского, спектакль начинается со сцены рынка, где предлагают свой товар частники-лотошники. Но это не российские продавцы, а типичные китайские торговцы со своим специфическим товаром: фальшивыми украшениями и лекарствами от всех болезней, нашумевшей книгой «Как стать богатым и счастливым». Продавец молотков, рекламируя свой товар, утверждает, что с их помощью «можно вбить социализм в голову или же распять капитализм на кресте. Женщина торгует своим телом и так далее...» (Куликов, 2005, с.145).

Автор, следуя за языком оригинала, старался писать текст ремейка с использованием рифмованных фрагментов, одновременно цитируя собственно поэзию Маяковского («Наш марш»). Текст китайского драматурга ориентирован на сатирический пафос Маяковского, но с учетом национально-культурной специфики. Так, например, в оригинальной пьесе сцена свадьбы содержит эпизод с игрой Баяна на фортепиано: *Шафер (приглядываясь, угрожающе): Ты что же это на одной черной кости играешь? Для пролетариата, значит, на половине, а для буржуазии на всех? Баян: Что вы, что вы, гражданин! Я на белых костях в особенности стараюсь. Шафер: Значит, опять выходит, что белая кость лучше? Играй на всех!..»* (Маяковский, 1929, с. 31). Мэн изменил «черную и белую кость» (в значении социального происхождения и одновременно – клавиш инструмента) на «левую и правую руку», намекая на противоположные политические ориентации, что является распространенной формулой в китайском языке.

Режиссер Мэн обращается к опыту не только Маяковского, но и Мейерхольда. Оба представителя русского авангарда искали различные возможности разрушения «четвертой стены», эффективные формы воздействия на аудиторию, пути обновления театрально-драматургического языка на пути синтеза жанров и приемов разных видов искусств. Новаторский дух присущ ремейку и его постановке 2000 г. Вторая сцена «ссоры в молодняцком общежитии» в ремейке превратилась в «радиопрограмму». Мэн использовал прием «театр в театре», чтобы показать и критику вульгарного поведения Присыпкина его

товарищами, и «проработочный тон ведущего – сатиру на банальный и скучный стиль ведения радиопрограмм 1970–1980 годов» (Ма, 2001, с. 71). В ремейке каждая сцена заканчивается репликами хора, которые подчеркивают иронический взгляд автора на происходящее, – и двухчасовой спектакль 2000 г. партии хора тщательно воспроизводит и усиливает сценическими средствами. Мэн использовал в постановке различные музыкальные стили (поп, хэви-метал), что наряду с использованием других приемов (дебаты, танцы, язык рекламы) придает его спектаклю синтетический характер.

Уникальна сценография постановки. В первой части на сцене присутствовала огромная цилиндрическая фигура, плотно затянутая тканью. Только во второй части, когда собирались «разморозить Присыпкина», оказалось, что это макет головы Маяковского, часть которого была выдолблена и служила клеткой, а также морозильной камерой для главного героя. Эта символическая фигура не только напоминала о диалоге Мэна с его предшественниками, но и свидетельствовала, как можно предположить, об иронии современного режиссера: клоп (мещанство, слабость, лень) везде, во всех нас, даже в голове великого поэта.

Гораздо более значительные корректировки вносит Мэн во вторую часть пьесы и спектакля, где изображено гипотетическое общество «будущего». Если в оригинальной версии действие разворачивается спустя 50 лет после злополучной свадьбы и связь между частями установлена напрямую, через бывшую возлюбленную Присыпкина Зою Березкину, то в китайском ремейке все персонажи второй части являются потомками (через поколение) героев первой, хотя и выглядят так же, как их предки. Мэн Цзинхуэй редуцирует мысль об опасности мещанства для будущего, зато акцентирует внимание на бесполезности главного героя в «новом мире». Так, внучка Зои говорит Присыпкину: «Теперь ты для нас ничего не стоишь, даже маленький Баян потерял к тебе интерес» (Мэн, 2011, с. 362). В «Клопе» Маяковского главный герой уравнивается в статусе с клопом в пространстве будущего, а в ремейке он лишь донор, дающий клопу кровь, – люди нового мира приходят в зоопарк увидеть вымерший вид – клопа, «обыватель обыкновенный» для них в принципе не существует. Монолог Присыпкина в финале отражает сатиру Мэна на равнодушие и жестокость нового мира к живому человеку: «Кто сказал, что у вас нет клопов? Вы полны клопов. Вы клопы! Клопы в ваших постелях, в ваших домах. Они влезли в ваши головы!» (Мэн, 2011, с. 372). В последней сцене ремейка Присыпкин бросает «клопа» в публику, и каждый начинает лихорадочно искать насекомое на себе – финал отражает, таким образом, антиутопический пафос адаптации. Причем авторский сарказм, адресованный современности, усиливается с каждой последующей версией пьесы.

### **«Клоп» Мэн Цзинхуэя: 2013 и 2017 гг.**

Как уже говорилось, китайский режиссер берет на вооружение призыв Маяковского переделывать его пьесу «Мистерия-Буфф» в соответствии с разными этапами революции и значимыми историческими событиями. Именно по этому рецепту строятся пьесы-ремейки на основе «Клопа» и их постановки у Мэн Цзинхуэя. Он усиливает и вербализует те смыслы, которые в ори-

гинальной версии пьесы неоднозначны и проявляются на уровне разночтений. Это касается прежде всего оценки Маяковским рационалистического общества будущего, в котором утопия едва ли не оборачивается антиутопией. Так, Е.А. Яблоков, исследуя отношение Маяковского к роману Е. Замятина «Мы», полагает, что комедиография Маяковского «идеям этого романа... все-таки противостояла» (Яблоков, 1994, с. 47). Но пьеса «Клоп», по мнению исследователя, выглядит скорее исключением из общего ряда, так как «в седьмой картине... подчеркивается демонстративно „замятинская“ деталь: стеклянные стены домов» (Яблоков, 1994, с. 47). Мэн озаглавил этот эпизод в своей пьесе подчеркнуто иронично, с отсылкой к О. Хаксли – «Дивный новый мир», что указывает на прямую связь между ремейком и антиутопической литературной традицией. В постановках 2013 и 2017 гг. Мэн изменил хронологию второй части, перенес действие в более далекое будущее (100 лет спустя) и добавил монолог Баяна в качестве интермедии между двумя частями пьесы: «Только представьте, что время – круг, вертящийся, соединяющий начало и конец, и мир всегда повторяется, без конца, без всякой разницы. Люди не знают, что им нужно начинать все сначала, бизнесмены не знают, что им придется заниматься бизнесом снова и снова, политики не знают, что в цикле времени они будут кричать на одной и той же трибуне многократно...». Этот монолог выражает пессимизм Мэн Цзинхуэя в отношении хода истории. Дизайн сцены в постановке 2017 г. показывает холодный мир технологий будущего. Цвет сцены в основном черный, тусклое неживое освещение, а электронная, «металлическая» музыка способствует созданию безэмоциональной атмосферы общества, преодолевшего человеческие страсти, а вместе с ними и собственно человечность, теплоту жизни. Концептуальна мимика и пластика актеров, совершающих, словно роботы, механистичные движения с застывшими лицами, передавая идею безличного, автоматизированного бытия.

Монолог Присыпкина, описывающий мир через 100 лет, в постановке 2017 г. закрепляет и усиливает антиутопическое звучание пьесы, напрямую перекликается с романами Д. Оруэлла, Е. Замятина и др.: «Власть может управлять чужими мыслями, разрывать связи между мужчинами и женщинами, у них будут отняты дети, как только они родятся, половые инстинкты будут полностью искоренены. Литература и искусство исчезнут из мира, и не будет разницы между красотой и уродством, люди перестанут наслаждаться жизнью, что будет противоположностью гедонистической утопии старой школы». В финале спектакля маленькая Зоя, показывая на зрителей, говорит: «Вы, вы и вы, все такие же, как я, и как он – поколение для эксперимента!» Мир будущего в постановках Мэн Цзинхуэя 2013 и 2017 гг., таким образом, более зловещ и трагичен, чем в оригинальной версии В. Маяковского, и имеет более негативную коннотацию, чем в первой версии ремейка 2000 г.

От постановки к постановке более изощренной становится режиссерская техника Мэн Цзинхуэя. Мастер не только перенимает некоторые открытия русской авангардной сцены 1920-х гг., но и использует опыт современного театра, техник и приемов последних десятилетий. Так, в спектакле 2017 г. режиссер развивает характерные для комедиографии Маяковского игровые принципы. «Народному созданию не нужны были ни пропаганда, ни мора-



лизация, народ использовал игру, опираясь на ее возможность дать простор для творческого воображения, развития интеллекта, помочь вести диалог с современниками» (Шагарова, 1994, с. 94). Мэн буквально превращает сцену «поиска клопа» в игру «мафия». Во время этого перформанса актеры сидят на полу и рассуждают, кто такой «клоп», при этом каждый из участников играет под своим настоящим именем, полностью отстраняясь от сюжета. Данная инсценировка предусматривала постмодернистскую вариативность финала мизансцены: участники либо определяли так называемого клопа, либо не могли найти его.

В китайской критике иногда выражается сомнение в «истинности» авангардизма Мэн Цзинхуэя, творчество которого популярно и, кажется, ориентировано не на оппозиционность, а на успех, а потому в него втягиваются «модные» театральные приемы и техники, в результате чего, по словам У Фэй, «авангардна только форма спектакля Мэна» (У, 2016, с. 49). Однако адаптация комедии «Клоп» в ремейке и его постановках свидетельствует о глубоком критическом осмыслении драматургом и режиссером сущности современной жизни, мира технологий и места живого человека в нем, дает нелицеприятную оценку состояния общества. И в данном случае стойкий интерес Мэна к эффектным театральным приемам и синтезированию художественных языков помогает найти адекватную форму для выражения этого актуального содержания. Несмотря на неоднозначность критических оценок творчества режиссера, общепризнано, что он «активно способствовал распространению авангардно-экспериментальной драмы, успешно донося ее концепции до зрителей» (Чжоу, 2009, с. 6).

### Заключение

Драматургия В. Маяковского в Китае известна значительно меньше лирики, хотя его творчество было на пике популярности в определенные моменты китайской истории и становилось действенным фактором идеологической и культурной жизни страны. Первая публикация его пьес была осуществлена на рубеже 1950–1960-х гг., однако по причинам внелитературного характера изучение и постановка пьес советского драматурга были надолго отложены. Одним из современных популяризаторов и интерпретаторов пьес Маяковского стал режиссер и драматург Мэн Цзинхуэй, представляющий авангардно-экспериментальное крыло китайского театра. В начале века он создает ремейк пьесы «Клоп», в котором претекст подвергается модернизации на уровне хронотопа, системы персонажей, национального колорита, а также базовых идей: китайский драматург вербализует и пластически акцентирует те стороны общества будущего, которые у Маяковского представлены неоднозначно. Его ремейк и постановки разных лет определенно вписываются в антиутопический дискурс. Более того, мы отмечаем своеобразную градацию в развитии его художественного проекта: от оригинальной версии пьесы через три варианта ее адаптации (2000, 2013 и 2017 гг.) заметно усиление негативных коннотаций и нарастание критического пафоса в оценке мира технологий и отторженной человечности.

Постановка на базе современного ремейка может рассматриваться как пример межкультурного диалога через эпохи и как во многом оригинальное творчество современного художника слова и сцены. Продолжение и освоение традиций Маяковского-драматурга и опыта русского авангардного театра 20-х годов в творчестве Мэн Цзинхуэя – один из примеров развития экспериментального театра в Китае, которое начиналось с заимствования опыта зарубежных стран, но постепенно наращивает элементы китайской культуры.

### Список литературы

- Гао М. Воспоминания переводчика русской и советской литературы Гао Мана о спектакле «Клоп» // Пекинская молодежная ежедневная газета. 2000, 28 ноября. [高莽: 俄苏文学翻译家高莽先生回忆《臭虫》载于北京青年报, 2000年11月28日]
- Гэ Б. Маяковский и мы // Всемирная литература. 1980. № 2. С. 284–294. [戈宝权: 马雅可夫斯基和我们载于世界文学, 1980年第2期, 第284-294页]
- Куликов В.С. Неизвестный Китай. М.: Евразия+, 2005. 377 с.
- Ма Б. «Многоцветный» клоп: рецензия на спектакль «Клоп» // Драматургия. 2001. № 6. С. 70–72. [马斌: 一只五彩斑斓的臭虫 – 话剧《臭虫》观后载于戏剧文学, 2001年第6期, 第70-72页]
- Маяковский В. Клоп. М. – Ленинград: Государственное издательство, 1929. 69 с.
- Маяковский В. Полное собрание стихотворений, поэм и пьес в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2017. 1327 с.
- Мэн Ц. Архив авангардного театра. Пекин: Изд-во писателей, 2011. 428 с. [孟京辉: 先锋戏剧档案 增补版, 北京: 作家出版社, 2011年, 428页]
- У Ф. Авангардистская поза и массовый карнавал в драматургии Мэна Цзинхуэя // Драматургия. 2016. № 8. С. 48–52. [吴菲: 孟京辉戏剧的先锋姿态与大众狂欢载于戏剧文学, 2016年第8期, 第48-52页]
- Хун Ц. Связанные с «Клопом» – Маяковский, Тянь Хань, Мэн Цзинхуэй // Сборник исследований о китайской современной литературе. 2019. № 8. С. 94–109. [洪子诚: 与《臭虫》有关 – 马雅可夫斯基, 以及田汉、孟京辉载于中国现代文学研究丛刊, 2019年第8期, 第94-109页]
- Цюй Ц. Собрание сочинений: в 2 томах. Том 2. Кайфын: Изд-во Хэнаньского университета, 2000. 600 с. [瞿秋白: 瞿秋白作品集(二), 开封: 河南大学出版社, 2000年. 600页]
- Черкасский Л.Е. Маяковский в Китае. М.: Наука, 1976
- Чжан С. Анализ особенностей социальных и культурных перемен в Китае в 1990-е годы // Вестник университета Лудонг (версия по философии и социальным наукам). 2010. № 2. С. 5–7. [张小平: 20世纪90年代中国社会文化嬗变的逻辑审视与特点分析载于鲁东大学学报(社会科学版), 2010年第2期, 第5-7页]
- Чжан Ю., Ван Ц. Восприятие и традиции Маяковского в Китае // Преподавание русского языка в Китае. 2019. № 4. С. 45–54. [张宇, 王宗琥: 马雅可夫斯基在中国的接受与影响载于中国俄语教学, 2019年第4期, 第45-54页]
- Чжоу В. Критика о китайских авангардных драмах. Пекин: Китайское издательство радио и телевидения, 2009. 192 с. [周文: 《中国先锋戏剧批判》, 北京: 中国广播电视出版社, 2009年, 第6页, 192页]
- Шагарова Л.П. Драматургия В.В. Маяковского и народный театр // Вестник Челябинского государственного университета. 1994. № 1. С. 91–98.
- Яблоков Е.А. Диалог сатириков: Михаил Булгаков, Владимир Маяковский. М.: Высшая школа, 1994. 556 с.

**Сведения об авторах:**

*Лю Цзинлин*, докторант, Нанькайский университет, Китайская Народная Республика, 300071, Тяньцзинь, шоссе Вейцзин, д. 94; стажер, кафедра истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, филологический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Российская Федерация, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51. ORCID: 0009-0005-8610-2765. E-mail: jingling94@yandex.ru

*Монисова Ирина Владимировна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, филологический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Российская Федерация, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51. ORCID: 0000-0002-3072-4267. E-mail: monisova2008@yandex.ru