

THE MONTAGE CONCEPT IN THE PLAY *ROAR, CHINA!* (THE MEYERHOLD STATE THEATRE, 1926) AND IN TRADITIONAL CHINESE THEATRE

Summary: Created based on real events, the Meyerhold State Theatre play *Roar, China!* was of a political nature, corresponding to Meyerhold's interest in one of the areas of theatrical politics of the 1920's, associated with the genre of political review. The political nature of the play is reflected in the stage presentation of two opposing forces and two socio-political systems behind them. The expression of the contradiction between the people

INTRODUCTION

Sergei Tretyakov used the Wanhsien Incident as material for writing the drama *Cockchafer* (*Cockchafer* was the name of a British warship). In January 1926, *Cockchafer* was staged at the Meyerhold State Theatre and, at Meyerhold's suggestion, was called *Roar, China!* In A. Gvozdev's study¹ dedicated to the Meyerhold Theatre, there is a separate small chapter about the play *Roar, China!*, which describes the image of a Chinese camp on stage and briefly outlines the scenography. In his article², P. Novitsky studied the image of the fight formed by M. Babanova. In the book *Babanova: Legend and Biography*³, Babanova told about the process of rehearsing the role of the fight with Meyerhold. K. Rudnitsky also studied the play *Roar, China!* [in the book *Director Meyerhold*⁴. The work tells about

and the opposing sides became an important political task of the play. To achieve it, the director of *Roar, China!* used the montage principle in the theatre. Such a principle of montage also exists in traditional Chinese theatre; however, on stage, it appears in the form of conventionality. *Keywords:* *Roar, China!*, montage, traditional Chinese theatre, conventionality.

the director's staging of crowd scenes and the confrontation between two different styles of their performance. In addition, from newspaper criticism, we can learn about performances of *Roar, China!* on the stage of the Meyerhold State Theatre and on tour in Europe. In 2009, Taiwanese professor Chiu Kun-Liang published his work *Staging, Distribution, and Political Struggle in the Centre – a history of Staging the Play Roar, China! in East Asia*⁵. From the point of view of political theatre, this work most fully examines the history of the theatrical evolution of *Roar, China!* in the Soviet Union and East Asia. Afterwards, he visited Russia twice more to collect information, and in 2013, he published a long literary work, *are the People Right? – Roar, China! Tretyakov and Meyerhold*⁶. The book examines

5. See: Qiu Kunliang. Xi ju de yan chu, chuan bo yu zheng zhi dou zheng — yi «nu hou ba, Zhong guo!» dong ya yan chu shi wei zhong xin [Qiu Kunliang. Production, Distribution and Political Struggle at the Centre — History of the Productions of the Play [Roar, China! in east Asia] // Xi ju yan jiu [Study of Theatre], 2011, pp.107-149. (In Chinese.)
 6. See: Qiu Kunliang. Ren ming nan dao mei cuo ma? — «nu hou ba, Zhong guo!», Te lie Ji ya Ke Fu yu Mei ye He De. 2013. [Qiu Kunliang. Are People Right? — Roar, China!, Tretyakov and Meyerhold] // Tai Bei: Tai Bei yi shu da xue;

the creative history of the play *Roar, China!* from the point of view of its theatrical performance and the influence of the political environment.

As for the study of Meyerhold's theatrical montage, A. Ryaposov presented in detail the structure of a theatrical performance and the principles of theatrical montage in the book *Meyerhold's Directing Methodology*⁷ Between the 1920's and 1930's, Meyerhold's stage works had characteristics similar to those of cinematography. These works were no longer limited to the structure of classical drama, and the performance on stage was divided into a number of episodes. "Meyerhold's tendency to combine several plans within one stage space and to create two or more lines of action development served as a means of performing various production functions: from the simplest one – saving stage time, to the complex one, making it possible to implement different forms of theatrical montage due to the clash and comparison of corresponding plans and plot lines."⁸ In traditional Chinese theatre, such a principle of montage also exists; however, it appears on stage in the form of conventionality. The Meyerhold State Theatre play *Roar, China!* fits the above characteristics, and some of the installation concepts in it are worth exploring.

The purpose of the study is to analyse the montage principle of the play *Roar, China!*, to find a correspondence with the approaches of traditional Chinese theatre.

RESEARCH OBJECTIVES:

1. To establish the relationship of theatrical [polyphony in the play *Roar, China!* and in traditional Chinese theatre.
2. To analyse the montage principles in the play and in traditional Chinese theatre.
3. The object of the study is montage principles of the play dramaturgy structure.

THE SUBJECT OF THE STUDY is the montage principles of the play structure in the Meyerhold theatre and in traditional Chinese theatre.

RESEARCH MATERIAL IS THE PLAY *Roar, China!* on the Meyerhold State Theatre stage in 1926, the Beijing opera Zuo Lou Sha Xi (Song Jiang Kills Yan Poxi

INK [Taipei University of the Arts; InK Publishing House], p.832. (In Chinese.)

7. See: Ryaposov, A. Yu. Meyerhold's Directing Methodology. 2022. 2'nd ed. St. Petersburg: Lan, p.408.
 8. Ibid. p.383.

in Anger), and the Anhui opera (Guan Yu floods the Seven Armies).

THE NOVELTY OF THE STUDY lies in finding a conjugation between Meyerhold's theatrical views and traditional Chinese theatre by analysing and comparing the montage principles in *Roar, China!* and in traditional Chinese theatre.

THE SOURCE BASE OF THE STUDY is reviews, iconography, and video recordings of works of traditional Chinese theatre.

THE METHODOLOGY OF THE STUDY is based on the methods of reconstruction and analysis of the play, put forward by the Leningrad (Gvozdev) school of theatre studies. It also focuses on the principle of historicism and the use of the comparative method.

RESULTS AND DISCUSSION

The play *Roar, China!* consists of eight episodes. The plot revolves around the clash between Chinese workers and Europeans, with the action alternating between scenes on an English ship and scenes with Chinese on the river bank and on the river. When connecting episodes into a sequential chain, the main task of alternation is contrast. From the beginning to the end of the play, there are always two opposing groups on stage. The principle of contrast is implemented in all aspects of the stage space – the actors' performance, the scenery, etc.

In his play, Tretyakov vividly depicted two opposing camps: the poor Chinese camp – coolies, servants, students, merchants, boatmen, and representatives of European and American imperialism – Anglo-American merchants, a missionary, a correspondent, a comprador, an officer, and sailors. Meyerhold showed the two camps in two completely different images on stage. The Chinese camp is presented vividly, with many ethnographic elements. In the beginning, the director showed the scene of the Chinese port in detail and used many details to create a realistic picture. "The first act shows scenes of unloading bales of tea. Each of the coolies catches a large bale on the fly, puts it on his back, and quickly runs away with the load."⁹ In addition, various sound effects were emphasised. "The stage shows the daily work of Chinese workers, artisans, and small traders. In addition to the boatmen and stevedores present in the play, the director introduced a sharpener, a barber, a corncutter,

9. "Meyerhold in Russian Theatre Criticism: 1920–1938". 2000. Composed and commentary by T. Lanina. Moscow: Artist Director. Theatre, p.197.

a rickshaw puller (a person who acts as a horse: pulling a carriage with a rider on himself), a candy seller, a fan seller – each with their ‘sound sign’ – a combination of sounds specific to each profession and produced by the voice, a trumpet, a rattle, etc.”¹⁰ Illustrative sounds and images on stage enhance the authenticity of the action. The director vividly and naturally presented the Chinese ethnographic picture, trying to attract the attention of the audience with real exotic scenes.

It is worth noting that in this episode, the music, the actors’ actions, and the sound signs fixed to each character on stage make up a complex theatrical polyphony. L. Varpakhovsky wrote: “Meyerhold was the first to formulate and implement a new relation between music and movement in his practice. He began to consider each actor as one of the voices that he polyphonically wrote into the composer’s score”¹¹. The director laid the foundation for a “musical play” in the production of A. Faiko’s comedy *Teacher Bubus* (the Meyerhold State Theatre, 1925). “The performance was conducted according to a very complex score, in which objects, light, sound, music, movement, voice, and word played the role of individual instruments of the orchestra, paving the way to the creation of a theatrical symphony.”¹² *Teacher Bubus* became an important milestone for Meyerhold on the path of symphonic experiments in the theatre, and *Roar, China!* was a continuation of *Teacher Bubus*.

On stage, actors’ oriental image, various objects of Chinese life, the sounds of devices and instruments, group pantomime actions, and other elements make up a complex theatrical polyphony. In the *Roar, China!* ethnographic scene the director used the method of introducing sound into the material design of the stage. “He surrounded the stage area with bamboos hanging in a semicircle. When the actors entered and exited, the tapping of the bamboo poles emphasised the appearance and departure of the characters, creating a whole range of accompanying noises...”¹³. In the first episode of *Roar, China!* each character on stage has their own “voice sign”: the director developed ap-

propriate musical instruments (props) for each actor, and these objects made different sounds. Although the actors acted in pantomime, they had their own unique “language”. The pantomime actions of the Chinese image were combined with the Chinese “language”, forming a folk symphony.

Music, noise and sound effects are not only used to emphasise the special atmosphere, but also to stimulate the action, as in traditional Chinese theatre, where music plays an important role – it controls the action on stage. According to Meyerhold’s concept, the performance of traditional Chinese theatre on stage can be considered as a synthesised theatrical symphony. Actors’ poses, gestures, steps, facial expressions, recitation, singing, and acrobatics play the role of individual instruments in the orchestra and produce a polyphonic effect. In traditional Chinese theatre, there are many fixed percussion forms that follow certain rules and convey different feelings of the roles. For example, ji-ji-feng the form is a musical percussion with a fast rhythm used in traditional Chinese theatre to accompany fast singing or arias and demonstrate a sense of the tension of the role. The tsui-tou form is usually used to express the emotion of shame and sadness.

The movements of actors can also reflect the changes in the emotion of the role. *The Dictionary of Performing arts in Traditional Chinese Theatre* records 34 methods of acting using eyes, and each expression of the eyes corresponds to a certain emotion or situation. Mei Lanfang has 54 types of gestures, each of which has a different meaning and form. For example, *lan hua zhi* is a hand gesture when the thumb and middle finger touch each other, and the other fingers are raised up. Covering the cheeks with this gesture indicates shyness and timidity, and looking outward indicates fear.

Since conventional movements and music can reflect the changes in the emotion of the role, they have a certain polyphonic effect in some cases. Such an effect is realised in the Beijing Opera *Zuo Lou Sha Xi* (Song Jiang Kills Yan Poxi in Anger) (1989, Yan Poxi – Chen Yongling, Song Jiang – Wen Yurong, etc.). The plot is that the protagonist, Song Jiang, left his mistress Yan Poxi’s house before dawn. On the way, he suddenly discovered that he had left a bag containing documents and a letter in which he communicated with the rebels at Yan Poxi’s house, so he hurriedly returned to pick it up. However, his mistress Yan Poxi had already discovered the letter, secretly hid it, and pretended to be asleep.

On the stage, the orchestra loudly played the *ji-ji-feng* drum form in a fast, urgent, and strong way. The actress who played Yan Poxi closed her eyes and quietly leaned back in her chair, indicating that she was sleeping. Song Jiang’s hands and beard trembled, and he quickly waved his sleeve to show his inner anxiety. However, the actor’s search was slow in order to reflect that he was carefully searching for the letter. The frantic musical rhythm on stage, the static pose of the actress, the trembling hands, the actor’s beard and his slow steps – all this produces a certain polyphonic effect.

In the play *Roar, China!* Meyerhold and his co-director V. Fedorov showed scenes of life in China as much as possible and did not enter into a dramatic conflict in the first episode. As M. Zagorsky noted on the pages of *Life of Art*, “in the very first episode, V. Fedorov makes Chinese movers drag about 100 bales of tea from the stage for 10-15 minutes, and then drag a huge cauldron; during this time, the action of the play does not move forward literally one step...”¹⁴. The director turned to ethnography and formed a kind of scene on stage, creating a 15-minute episode that is more like a Chinese documentary. The ethnographic scene shows the stable state of life of the Chinese, which is disrupted by the invasion of an English warship. The documentary-style life in the beginning contrasts with the dramatic conflict that follows.

With the arrival of the Anglo-American merchants, the stage was divided into three performance spaces. In his article, A. Gvozdev offered a clear, visual division of the stage: “In the depths of the stage, a gunboat rises high, accommodating cannons, sailors, officers, tourists, a missionary, and other inhabitants of the military vessel on five floors, threatening to shoot down the Chinese town. A strip of real water with boats separates the gunboat from the wide proscenium, on which all the scenes with the Chinese coolies are played out.”¹⁵ From the photographs of the play, it is clear that large warships, decks, artillery, and other equipment were present on the stage, and the scenography was rich and spectacular. At the back of the stage, where the English warship was located, it is worth noting the artillery tower, which could rotate and point the gun barrels towards the audience. Other scenery was also divided into different areas: “On the first area, there is



Ill. 1. Beijing opera *Zuo Lou Sha Xi* (Song Jiang Kills Yan Poxi in Anger), 1989

a warehouse of goods, symbolising industrial Great Britain; the second stage symbolises China, and between the two, there is water, showing the alienation of the two sides from each other”¹⁶.

The division of space attempts to establish the montage principle on stage. The back of the stage refers to imperialism, which is opposed by the space in the front of the stage, referring to the living area of the locals. The water in the middle isolates the two different class worlds and becomes the space where they begin to conflict. The warship occupies the deepest and highest space of the stage. It did not act as a background, but was a real performance space in which the actors could perform. The director installed only the front of the warship on the stage. Through the method of “part instead of the whole” and the principle of stage perspective, the huge warship was successfully shown on the stage. In contrast to it, in the front and lower part of the stage, there were fishermen’s boats in the waters, as well as the living space of the Chinese – this space was closer to the audience. The contrast of space (big – small, far – close, high – low) shows the confrontation of the two classes and the gap in power between the two camps.

As is known, the stage of the early traditional Chinese theatre lacked Western realistic scenery and necessary stage lighting techniques. There were only a few props, such as tables and chairs, on the stage, or nothing at all. However, this does not interfere with the creation of the stage space. There is also a concept of contrasting montage of different spaces on the stage, which is realised through acting and the conventionality principle. In traditional

10. Fevral'sky, A.V. Ten Years of the Meyerhold Theater. 1931. Moscow: Federation, pp.52-53.

11. Varpakhovsky, L.V. Observations. Analysis. Experience. 1978. // Ed. L. Vendrovskaya, preface by A. Anastasyev. Moscow: VTO, p.107.

12. Gvozdev, A.A. V. Meyerhold Theatre (1920-1926). 1927. Leningrad: Academia, p. 41. (Modern Theatre, Issue 1.)

13. Ibid. p.41.

14. Zagorsky, M.B. “Roar, China”. 1926. // Life of Art, No.6, p. 1.

15. Gvozdev, A.A. V. Meyerhold Theatre (1920-1926). 1927. Leningrad: Academia, p.47. (Modern Theatre, Issue 1.)

16. Huntly Carter. 1929. The New Spirit in the Russian Theatre, 1917-1928. Manhattan: Arno Press, pp.216-218.



Ill.2. The Anhui opera *Shu Yan Qi Jun* (Guan Yu Floods the Seven Armies), 1989

Chinese theatre, the stage space is created through the actor's performance. After an actor comes on stage, he or she first narrates as a storyteller, explaining the time, place, and motives of the characters one by one, and then acts in the play. Using the analogy of painting, before the actors come on stage, the empty stage is like a blank sheet of paper; then the actors begin to "paint" on the stage, and the stage space is gradually depicted through the actors' stories and performance.

For example, let us consider the episode in the Anhui Opera *Shu Yan Qi Jun* (Guan Yu Floods the Seven Armies) (1989, Guan Yu – Zhang Qixiang, etc.). The plot tells of the hero Guan Yu failing to defeat his enemy Pang De on the battlefield. Guan Yu, along with Guan Ping and Zhou Cang, climbed a high platform to inspect Pang De's barracks. Guan Yu then climbed the high mountains and discovered the advantage of the terrain, and then used the flood to destroy the enemy's seven armies. At the beginning of this episode, the stage was empty, and the sound of Guan Yu's song was heard from the left wings:

I am leaving my magnificent central tent

Then Guan Yu, Guan Ping, and Zhou Cang appear on the stage, and Guan Yu sings:

*I hear the noise from the Cao army camps
(Pang De's camp).*

*Previously, I fought through five aisles
and killed six generals,*

and beheaded Cai Yang¹⁷ within three drum-beats.

Guan Ping and Zhou Cang, we are climbing up to the high platform.

Then Guan Yu, Guan Ping, and Zhou Cang walked around the stage, raised their legs, and walked, indicating the process of climbing up to the high platform. The audience knew that the space extended from Guan Yu's barracks to the high platform. Next, three actors came to the right side of the stage, Guan Yu stood on the right, Guan Ping and Zhou Cang turned their backs to the audience and stood in front of Guan Yu. This divided the stage into two spaces – left and right. At this time, four extras came out from the back on the left side of the stage, and Pang De followed them to the left side of the stage. Although there was nothing on the stage, two different spaces were formed: on the right, there was a high platform occupied by Guan Yu and his comrades, and on the left, there were the enemy barracks.

In traditional Chinese theatre, the size and scale of the space can be shown on the empty stage, creating a certain montage relationship. In addition to the linguistic narration of the actors, the arrangement of the extras can also convey the scale of the space. In the article "A Brief Discussion on the Important Role of Extras in Theatre Performance", Wang Liying summarised the role of extras in traditional Chinese theatre: "First, it indicates a large number of people; second, it explains the plot and environment; third, it explains the changes in time and space; fourth, it conveys the atmosphere of the stage; fifth, it enhances the decorative effect of the stage"¹⁸. In traditional Chinese theatre, a group of extras is called *tang*, which consists of four people. *Tang* does not refer to an exact number of people; it is more like a vague and abstract symbol. One *tang* can represent hundreds, thousands, or tens of thousands of people in different repertoires. Their costumes are unified, and they represent a single whole. For example, when the audience saw a general leading four extras, they knew that he was leading many soldiers and horses; the emperor led four extras, and they knew that the emperor led many

17. A famous warrior in the novel *The Three Kingdoms*; he was eventually killed by Guan Yu.

18. Wang Liying. Qian tan "long tao" zai xi ju biao yan zhong de zhong yao zuo zong. 2006. [Wang Liying. Brief discussion of the important role of the extra in traditional Chinese theatre performance]. *Ju zuo jia* [Playwright], (3): 1, p.89. (In Chinese.)

retinues. In the Anhui opera *Shu Yan Qi Jun* (Guan Yu Floods the Seven Armies), Pang De led four extras onto the stage, and the space on the left side of the stage represented his seven armies. The seven armies contrast with the space on the right, representing Guan Yu, Guan Ping, and Zhou Cang. Thus, the space created by the extras showed the gap in strength between the two sides.

The play *Roar, China!* does not have a main character similar to the one in classical Chinese theatre. The director divided the characters into two camps and tried to show two contradictory group images of masks on stage. The image of a group mask is determined by the performance styles of the two camps. A. Gvozdev described the image of a group mask of the Chinese camp: "Exhausted faces, calloused hands, bent backs, and intermittently fragile intonations, varied in many ways, forever destroyed the idle and pretentious 'Chineseness' in the theatre, replacing it with a truthful penetration into the life of a working Chinese"¹⁹.

The Meyerhold State Theatre play *Roar, China!* was staged by V. Fedorov whereas Meyerhold made stage adjustments. In some episodes, the director developed physical movements of the Chinese camp using the biomechanical system to make the actors' performance more expressive. The actors playing the coolies walked around the stage continuously, using uniform movements to drag about 100 bales of tea from the stage. The director abstracted movements from life and work, turning them into a regular, orderly, and dexterous pantomime action. After the Meyerhold State Theatre's production of *Roar, China!* toured in Berlin, Hungarian writer Bela Balazs wrote in an article: "Meyerhold's 'biomechanical principle' in depicting the Chinese is perfectly embodied in only two types. The old coolie and the little boy are wonderful mobile masks"²⁰. The best role in the performance of a Chinese boy, a servant on the English gunboat *Cockchafer*, played by M. Babanova, was entirely "established and developed by V. Meyerhold"²¹. In her memoirs, Babanova recounted the process of her rehearsals with Meyerhold: "Meyerhold suddenly came up to

19. Gvozdev, A. A. V. Meyerhold Theatre (1920–1926). 1927. Leningrad: Academia, p. 47. (Modern Theatre, Issue 1.)

20. Bela Balazs. "ROAR, CHINA!" 1930. // *Die Weltbühne*, No.16 // "Mnemosyne: Documents and Facts from the History of Russian Theatre of the 20'th Century". 2009. // Issue 4. Ed. and comp.: V. Ivanov. Moscow: Indrik, p.663.

21. Letter to the editor. 1926. // *Playbill of the Meyerhold State Theatre*, No.2, pp.26-27.

the footlights, began to watch and prompt: now bend over, lean on the railing, lower your head, take your time, walk – so I had to walk slowly, holding on to the railing, and sing very high all the time. And when I reached the door of the captain's cabin, he told me to squat down: 'Okay, now feel around for the noose with your hand and sing, sing'. I found the noose with my hand, which was already prepared there – and I had straps on – and at that time I took the highest note, which almost broke since it was so high. I sang cleanly, without wheezing, took the top 'E'. And then it was darkness; at that time I jumped down, and when the lights came on, I was already swaying like a corpse"²².

Author Tretyakov brought the melodies from China; Babanova asked Chinese students to help her learn the songs, "both Babanova's perfect pitch and her surprisingly high, clear voice came in handy"²³. Meyerhold developed not only the actor's movements, but also the hand gestures, so that the audience would also notice the actor's gestures. Vera Inber wrote: "Babanova is unusually touching in the role of the boy. The helpless and weak gesture with which she searches for the rope is impossible to forget"²⁴. Babanova did not play according to her own understanding, but acted on stage according to Meyerhold's instructions. The master acted as a designer of the proposed stage form at the rehearsal, and Babanova was a performer who embodied the proposed form of acting. Meyerhold introduced specific movements and gestures of the boy, and these fixed movements were combined with singing. This makes it easy to imagine the form of performance of traditional Chinese theatre, when actors convey the experiences and feelings of the characters through external physical movements, and all movements are recorded and accompanied by music.

The director attached great importance to the formation of the character's image, as he said: "A calling card for the role is needed. You need to show that this is a role, not an episode"²⁵. Although the character of the boy was insignificant, the actress showed a poetic scene of suicide through movements, gestures, and sound, created a unique image of a lyrical mask, under Meyerhold's direction. P. Novitsky described this image as follows:

22. Turovskaya, M.I. M.I. Babanova: Legend and Biography. 1981. Moscow: Iskuststvo, p.78.

23. Ibid. P.77.

24. Inber, V.M. "Roar, China". 1926. // *New Viewer*, No.6, p.5.

25. Turovskaya, M.I. M.I. Babanova: Legend and Biography. 1981. Moscow: Iskuststvo, p.78.

"The song is remembered for a lifetime. When you mentally go over in your memory the most powerful moments in the history of the Soviet theatre, a touching image of a boy in white linen clothes, with hands folded in prayer, with black, stiff, protruding hair, with pleading and angry eyes always comes to mind"²⁶. The mask of the boy made a deep impression on the audience and aroused its sympathy.

Opposite the Chinese camp, there was the imperialist camp, which was filled, as M. Zagorsky wrote, with "Europeans in the usual, already stereotyped, masks of foxtrot Europeanism"²⁷. S. Radlov pointed out the different styles of performance of the two camps: "The Chinese everyday scenes are staged with great skill, diligence, and often tenderness. <...> (the European part) is staged in the spirit of the most elementary, deliberate grotesque, breaking the performance into two completely incompatible stylistic halves"²⁸. The Chinese camp is rich in characters and expressive; its characters are oppressed by imperialism, however, they have a tenacious life force. The director developed unique body movements for each actor, and the actors formed various images of the Chinese people with the help of facial expressions, gestures, body movements, and intonation. They become a living organism, expressed in realistic techniques. Although each has their own way of expressing themselves, their crowd creates a collective image of a mask. The expressiveness of this collective mask is greater than the sum of each individual image. German director Herbert Jhering noted: "the way these Chinese walk, the way they speak – everything is put together, everything is different from each other, everything is merged together"²⁹.

On the other side, the representatives of imperialism – the organised army, the exploiters, the hypocritical priests, the merciless murderers – display the monotonous and faceless image of the collective mask. As Bela Balazs pointed out, the most important characteristic of the role captured in the collective mask is that "this soulful collective being really becomes tangible in Meyer-

hold's crowd scenes. He has only seven actors on stage; however, they are a crowd. Not in quantity, but in character"³⁰. The image of the mask creates a general character: the oppressors are boring, gloomy, and ironic; the oppressed are hard-working and cowardly. The depiction of two different masks aggravates the contradiction between the two groups and evokes the audience's feelings towards different classes.

In addition to the conflict between the two different camps on stage, the director tried to extend this opposition to the auditorium. On the right side of the stage, the English sailors stood motionless in a line. They pointed their rifles at the Chinese masses on the left side of the stage. The Chinese created an epic picture with their varied and exaggerated poses, gestures, and facial expressions, conveying different emotions to the audience: surprise, fear, and anger. The audience was not only conveyed sympathy for the Chinese camp, but also the oppression of imperialism, reinforced by the long gun barrels of the gunboat pointing at the audience. "The gunboat personified a general image of violence, aiming its bared guns straight at the audience. Straight at the audience, since the Chinese coolies, who kept watch in the orchestra pit, formed a single whole with the audience <...>."³¹ The English sailors aimed their rifles at the Chinese, and the warships turned their guns on the audience. The resulting horizontal contrast of the left and right spaces on the stage establishes special montage relationships with the vertical contrast of the stage and the audience. With this contrasting montage technique, the director conveyed a sense of crisis to the audience.

After the October Revolution, Meyerhold began searching for new means of theatrical expression, recognised cinema as an independent art, and used the principle of montage in the theatre. "It was not enough for Meyerhold to show the sublime as simply sublime; in his practice, the director used counterpoint in order to make the sublime even more sublime by confronting the sublime with the

base."³² This method is very common in films, where scenes of joy and sorrow often appear on the screen by montage, occurring simultaneously but in different places or at different times, which makes the tragic mood even more tragic. In the play *Roar, China!*, "higher" effects were achieved through the contrasting alternation of episodes. In his article "Tragedy of the Masses", A. Gvozdev wrote: "Hence the unevenness of the play, in which the familiar scenes of dancing to the foxtrot alternate with incredibly eerie scenes of execution on the gallows"³³. The method of counterpoint not only highlights the difference between the Chinese and European camps on stage, but also allows this difference to have a contrasting relationship to continue to enhance the differences between the two sides. On stage, the graceful foxtrot contrasts with the death scenes, enhancing the contrast and revealing the tragic fate of the Chinese poor.

The method of counterpoint is also used on the stage of traditional Chinese theatre. For example, in the above-mentioned Anhui Opera, Guan Yu regretted that he was already in his twilight years. Hearing the noise of the enemy camp, he climbed up to a high platform to observe, and saw Pang De celebrating his victory. Guan Yu watched from the right side of the stage as the actor playing Pang De came onto the stage from the left and laughed loudly. The performance on stage is created on the principle of parallel montage, comparing scenes from two simultaneously developing storylines: Guan Yu's observation on one side and Pang De's celebration on the other. Then Guan Yu sang:

*Seeing that Pang De the younger is too arrogant
Is it because of winning the battle yesterday?
A lowly man goes crazy when he wins.*

The two emotions – former hero Guan Yu's sadness and young Pang De's pride – contrast on stage.

The enemy's arrogance made Guan Yu even more angry; the counterpoint on stage raised the contradiction between the two sides from a high point to a higher one.

CONCLUSION

The Meyerhold State Theatre play *Roar, China!* reflected the two different camps that have always been in confrontation, and created the principle of montage on stage, which is manifested in the image of a group mask – the performance of actors, scenography, and other aspects. The actors of the Chinese camp formed a group image with the help of facial expressions, gestures, body movements, and "voice sign" to create a lively ethnographic scene and the concept of a theatrical symphony. The imperialist camp made a stereotypical impression on the audience, demonstrating a monotonous and faceless image of the collective mask. Through the contrast of space (big – small, far – close, high – low), the scenery shows the confrontation of the two classes and the gap in power between the two camps. The director used the method of contrast to create the effect of stage montage. He not only turned the contradictions on the stage from high to even higher, but also tried to spread this confrontation to the audience, arousing the political enthusiasm of the viewer. In traditional Chinese theatre, there is also the principle of montage and the concept of theatrical symphony. Actors' poses, gestures, steps, facial expressions, recitations, singing, and acrobatics play the role of individual instruments in an orchestra and produce a polyphonic effect. The size and scale of the stage space can be shown on an empty stage by the actor's narration, the principle of conventionality, and the staging of extras. The principle of contrast creates the effect of montage and raises the contradiction between the two sides to a higher level.

26. Novitsky, P.I. *Images of Actors*. 1941. Moscow: Iskusstvo, p.280.

27. Zagorsky, M.B. "Roar, China". 1926. // *Life of Art*, No.6, p.12.

28. Radlov, S.E. *Ten Years in the Theatre* // Preface by S. Mokulsky. Leningrad: Priboy, 1929, pp.144-145.

29. Herbert Jhering. "THEATRE ON STRESEMANNSTRASSE. ROAR, CHINA!" 1930. // *Berliner Börsen-Courier*. // "Mnemosyne: Documents and Facts from the History of Russian Theatre of the 20'th Century". 2009. // Issue 4. Ed. and comp.: V. Ivanov. Moscow: Indrik, p.657.

30. Bela Balazs. "ROAR, CHINA!" 1930. // *Die Weltbühne*, No.16 // "Mnemosyne: Documents and Facts from the History of Russian Theatre of the 20'th Century". 2009. // Issue 4. Ed. and comp.: V. Ivanov. Moscow: Indrik, p.664

31. Bela Balazs. "ROAR, CHINA!" 1930. // *Die Weltbühne*, No.16 // "Mnemosyne: Documents and Facts from the History of Russian Theatre of the 20'th Century". 2009. // Issue 4. Ed. and comp.: V. Ivanov. Moscow: Indrik, p.663.

32. Ryaposov, A. Yu. *RUSSIAN DIRECTOR'S ART OF THE 20'th CENTURY: Systems, Directions, Concepts, Ideas*. 2022. St. Petersburg: Asterion, p.108.

33. Gvozdev, A.A. "Tragedy of the Masses." 1926. *Krasnaya Gazeta*. // "Meyerhold in Russian Theatre Criticism: 1920–1938". 2000. Composed and commentary by T. Lanina. Moscow: Artist. Director. Theatre, p. 198.

- Huntly, Carter. 1929. The New Spirit in the Russian Theatre, 1917-1928. Manhattan: Arno Press, p.348.
- Qiu Kunliang. Ren ming nan dao mei cuo ma? — «Nu hou ba, Zhong Guo!», Te Lie Ji Ya Ke Fu yu Mei Ye He De. 2013. [Qiu Kunliang. Are People Right? — Roar, China!, Tretyakov and Meyerhold] // Tai Bei: Tai Bei yi shu da xue; INK [Taipei University of the Arts; INK Publishing House], p.832. (In Chinese).
- Wang Liying. Qian tan "long tao" zai xi ju biao yan zhong de zhong yao zuo zong. 2006. [Wang Liying. Brief discussion of the important role of the extra in traditional Chinese theatre performance]. Ju zuo jia [Playwright], (3): 1, p.89. (In Chinese).
- "Mnemosyne: Documents and Facts from the History of Russian Theatre of the 20th Century". 2009. // Issue 4. Ed. and comp.: V. Ivanov. Moscow: Indrik, p.886.
- Varpakhovsky, L.V. Observations. Analysis. Experience. 1978. // Ed. L. Vendrovskaya, preface by A. Anastasyev. Moscow: VTO, p.278.
- Gvozdev, A.A. V. Meyerhold Theatre (1920-1926). 1927. Leningrad: Academia, p.55. (Modern Theatre, Issue 1).
- "Meyerhold in Russian Theatre Criticism: 1920-1938". 2000. Composed and commentary by T. Lanina. Moscow: Artist. Director. Theatre, p.655.
- Zagorsky, M.B. "Roar, China". 1926. // Life of Art, No.6, pp.11-12.
- Inber, V.M. 1926. "Roar, China". New Viewer, no.6, pp.3-5.
- Novitsky, P.I. Images of Actors. 1941. Moscow: Iskusstvo, p.400.
- Letter to the editor. 1926. Playbill of the Meyerhold State Theatre, no.2, pp.26-27.
- Radlov, S.E. 1929. Ten Years in the Theatre, Preface by S. Mokulsky. Leningrad: Priboy, p.328.
- Rudnitsky, K.L. 1969. Director Meyerhold. Moscow: Nauka, p.527.
- Ryaposov, A.Yu. 2022. Meyerhold's Directing Methodology. 2nd ed. St. Petersburg: Lan, p.408.
- Ryaposov, A. Yu. RUSSIAN DIRECTOR'S ART OF THE 20th CENTURY: Systems, Directions, Concepts, Ideas. 2022. St. Petersburg: Asterion, p.242.
- Turovskaya, M.I. 1981. M.I. Babanova: Legend and Biography. Moscow: Iskusstvo, p.351.
- Fevralsky, A.V. 1931. Ten Years of the Meyerhold Theater. Moscow: Federation, pp.52-53, p.100.

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-4-52-69

КОНЦЕПЦИЯ МОНТАЖА В СПЕКТАКЛЕ «РЫЧИ, КИТАЙ!» (ТИМ, 1926) И В ТРАДИЦИОННОМ КИТАЙСКОМ ТЕАТРЕ

Аннотация: Спектакль «Рычи, Китай!» ТИМа, созданный по мотивам реальных событий, носил политический характер, что соответствовало интересу Мейерхольда к одному из направлений театральной политики 1920-х годов, связанному с жанром политобозрения. Политический характер спектакля отражен в сценическом представлении двух противоборствующих сил и двух социально-политических систем, стоящих за ними. Выражение противоречия между противоборствующими сторонами стало важной политической задачей спектакля, для достижения которой режиссер «Рычи, Китай!» использовал принцип монтажа в театре. В традиционном китайском театре такой принцип монтажа тоже существует, но появляется на сцене в форме условности.

Ключевые слова: «Рычи, Китай!», монтаж, традиционный китайский театр, условность.

ВВЕДЕНИЕ

С.М. Третьяков использовал «Инцидент Вансяна» в качестве материала для написания драмы «Кокчефер» (Coekehafer; название британского военного корабля). В январе 1926 года «Кокчефер» была поставлена на сцене ТИМа и, по предложению Мейерхольда, названа «Рычи, Китай!». В исследовании¹ А.А. Гвоздева, посвященном театру им. Вс. Мейерхольда, есть отдельная небольшая глава о спектакле «Рычи, Китай!», в которой описывается образ группового китайского лагеря на сцене и кратко излагается сценография. В своей статье² П.И. Новицкий изучил образ боя, сформированный М.И. Бабановой. В книге «Бабанова: Легенда и биография»³ Бабанова рассказала о процессе репетиции роли боя с Мейерхольдом. К.Л. Руд-

ницкий так же изучал спектакль «Рычи, Китай!» в книге «Режиссер Мейерхольд»⁴. В произведении рассказывается о режиссерской постановке массовых сцен и противостоянии двух разных стилей их исполнения. Кроме того, из газетной критики мы можем узнать о сценических представлениях «Рычи, Китай!» на сцене ТИМа и на гастролях в Европе. В 2009 году Тайваньский профессор Циу Куньян опубликовал свой труд «Постановка, распространение и политическая борьба в центре – история постановок спектакля «Рычи, Китай!» в Восточной Азии»⁵. Данная работа, с точки зрения политического театра, наиболее полно исследует историю театральной эволюции «Рычи, Китай!» в Советском Союзе и Восточной Азии. После он еще дважды посещал Россию

1. См.: Гвоздев, А.А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920-1926) // А.А. Гвоздев. – Л.: Academia, 1927. – 55с. («Современный театр», вып.1).

2. См.: Новицкий, П.И. Образы актеров / П.И. Новицкий. – М.: Искусство, 1941. – 400с.

3. См.: Туровская, М.И. М.И. Бабанова: Легенда и биография // М.И. Туровская. – М.: Искусство, 1981. – 351с.

4. См.: Рудницкий, К.Л. Режиссер Мейерхольд // К.Л. Рудницкий. – М.: Наука, 1969. – 527с.

5. См.: Qiu Kunliang. Xi ju de yan chu, chuan bo yu zheng zhi dou zheng — yi «Nu hou ba, Zhong Guo!» dong ya yan chu shi wei zhong xin [Цю Куньян. Постановка, распространение и политическая борьба в центре — история постановок спектакля «Рычи, Китай!» в Восточной Азии] // Xi ju yan jiu [Исследование театра], 2011,7: Р. 107-149. (на китайском языке).

для сбора информации и в 2013 году выпустил длинное литературное произведение «Неужели люди правы? – “Рычи, Китай!” Третьякова и Мейерхольда»⁶. Книга исследует творческую историю пьесы «Рычи, Китай!» с точки зрения ее театрального представления и влияния политической среды.

Что касается изучения театрального монтажа Мейерхольда, А.Ю. Ряпосов подробно представил структуру театрального представления и принципы театрального монтажа в книге «Режиссерская методология Мейерхольда»⁷. Между 1920-м и 1930-х годами сценические произведения Мейерхольда имели характеристики, аналогичные кинематографическим. Эти работы больше не ограничивались структурой классической драмы, и спектакль на сцене разделился на ряд эпизодов. «Склонность Мейерхольда совмещать в рамках одного сценического пространства несколько планов, создавать для действия две и более линии развития служила средством выполнения различных постановочных функций: от простейшей – экономия сценического времени, до сложной, дающей возможность реализовать различные формы театрального монтажа благодаря столкновению, сопоставлению соответствующих планов и сюжетных линий»⁸. В традиционном китайском театре такой принцип монтажа тоже существует, но появляется на сцене в форме условности. Спектакль «Рычи, Китай!» ТИМа соответствует вышеупомянутой характеристике, и некоторые монтажные концепции в нем заслуживают изучения.

ЦЕЛЬ ИССЛЕДОВАНИЯ – проанализировать принцип монтажа спектакля «Рычи, Китай!», найти соответствие подходам традиционного китайского театра.

ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ:

1. Установить взаимоотношение театральной полифонии в спектакле «Рычи, Китай!» и в традиционном китайском театре.

2. Проанализировать принципы монтажа в спектакле «Рычи, Китай!» и в традиционном китайском театре.

ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ – монтажные принципы строения драматургии спектакля.

ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ – монтажные принципы строения спектакля в театре В.Э. Мейерхольда и в традиционном китайском театре.

МАТЕРИАЛ ИССЛЕДОВАНИЯ – спектакль «Рычи, Китай!» на сцене ТИМа 1926 года, Пекинская опера «Цзо Лоу Ша Си (Сун Цзян в гневе убивает Янь Поси)» и Аньхойская опера «Шу Янь Ци Цзюнь (Гуань Юй наводняет Семь армий)».

НОВИЗНА ИССЛЕДОВАНИЯ заключается в нахождении сопряжения театральных взглядов Мейерхольда и традиционного китайского театра путем анализа и сравнения принципов монтажа в «Рычи, Китай!» и традиционном китайском театре.

ИСТОЧНИКОВАЯ БАЗА ИССЛЕДОВАНИЯ – рецензии, иконография, видеозаписи произведений традиционного китайского театра.

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ опирается на методы реконструкции и анализа спектакля, выдвинутые ленинградской (гвоздевской) школой театроведения; на принцип историзма и использование сравнительного метода.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

«Рычи, Китай!» состоит из восьми эпизодов. Сюжет разворачивается вокруг столкновения китайских рабочих и европейцев, действия последовательно чередуются в виде сцен, разворачивающихся на английском корабле, и сцен с китайцами на берегу реки и на самой реке. При соединении эпизодов в последовательную цепочку основной задачей чередования является контраст. С начала и до конца спектакля на сцене всегда присутствуют две противоборствующие группы. Принцип контраста реализуется во всех аспектах сценического пространства: в выступлении актеров, декорациях и прочем.

В своей пьесе С.М. Третьяков ярко изображает два противоположных лагеря: бедный китайский лагерь – кули, слуга, студент, купец, лодочники; представители европейского и американского империализма – англо-американские купцы, миссионер, корреспондент, компрадор, офицер и матросы. Мейерхольд показал два лагеря на сцене в двух совершенно разных образах. Китайский лагерь представлен живо, со множеством

этнографических элементов. Режиссер подробно показал сцену китайского порта в начале и использовал много деталей, чтобы создать реалистичную картину. «В первом акте показаны сцены разгрузки тюков с чаем. Каждый из кули ловит налету большой тюк, взваливает его на спину и быстро убегает с ношей»⁹. Кроме того, были акцентированы различные звуковые эффекты. «На сцене показан повседневный труд китайских рабочих, ремесленников, мелких торговцев. Помимо лодочников и грузчиков, имеющих в пьесе, режиссура ввела точильщика, цирюльника, мозольного оператора, рикшу (человек, исполняющий обязанности лошади: везущий на себе коляску с седоком), торговца сладостями, продавца вееров – каждого с его “звуковой вывеской” – сочетанием звуков, особым для каждой профессии и производимым голосом, трубой, колотушкой и проч.»¹⁰. Иллюстративные звуки и образы на сцене повышают аутентичность действия. Режиссер ярко и естественно представил китайскую этнографическую картину, стараясь привлечь внимание зрителей настоящими экзотическими сценами.

Стоит отметить, что в этом эпизоде музыка, действия актеров и звуковые знаки, закрепленные каждым персонажем на сцене, составляют сложную театральную полифонию. Л. В. Варпаховский писал: «Мейерхольд первым сформулировал и провел в своей практике новые взаимосвязи между музыкой и движением. Он начал рассматривать каждого актера как один из голосов, которые он полифонически вписывал в партитуру композитора»¹¹. Режиссер заложил основу «спектакля на музыке» в постановке комедии А.М. Файко «Учитель Бубус» (ТИМ, 1925). «Спектакль проводился по очень сложной партитуре, в которой вещи, свет, звук, музыка, движение, голос и слово играли роль отдельных инструментов оркестра, прокладывая путь к созданию театральной симфонии»¹². «Учитель Бубус» стал для Мейерхольда важной вехой на пути сим-

фонических экспериментов в театре, а «Рычи, Китай!» – продолжением «Учителя Бубуса».

На сцене восточный образ актеров, различные предметы китайского быта, звуки приборов и инструментов, групповые пантомимические действия и прочие элементы составляют сложную театральную полифонию. В этнографической сцене «Рычи, Китай!» режиссер использовал метод введения звучания в вещественное оформление сцены. «Он окружил сценическую площадку бамбуками, висящими в полукруге. При входе и выходе актеров постукивание бамбуковых шестов подчеркивало появление и уход действующих лиц, создавая целую гамму аккомпанирующих шумов...»¹³. В первом эпизоде «Рычи, Китай!» у каждого персонажа на сцене есть свой собственный «голосовой знак»: режиссер разработал соответствующие музыкальные инструменты (реквизит) для каждого актера, и эти предметы издают разные звуки. Хотя актеры действуют в пантомиме, у них есть свой собственный уникальный «язык». Пантомимические действия китайского образа сочетаются с китайским «языком», образуя народную симфонию.

Музыка, шум и звуковые эффекты здесь не только для того, чтобы подчеркнуть особую атмосферу, но и для того, чтобы стимулировать действие, как в традиционном китайском театре, в котором музыка играет важную роль – контролирует действия на сцене. Согласно концепции Мейерхольда, исполнение традиционного китайского театра на сцене можно рассматривать как синтезированную театральную симфонию. Актерские позы, жесты, шаги, мимика, декламация, пение, акробатика играют роль отдельных инструментов в оркестре и производят полифонический эффект. В традиционном китайском театре существует множество фиксированных форм перкуссии, которые подчиняются определенным правилам и передают различные чувства ролей. Например, форма «Джи Джи Фэн» – музыкальная перкуссия с быстрым ритмом, используемая в традиционном китайском театре для сопровождения быстрого пения или арий и демонстрирующая ощущение напряженности роли. Форма «Цуй Тоу» обычно используется для выражения эмоции стыда и печали.

Движения актеров также могут отражать изменения эмоции роли. В «Словаре исполнительского

6. См.: *Qiu Kunliang*. Ren ming nan dao mei cuo ma? — «Nu hou ba, Zhong Guo!», Te Lie Ji Ya Ke Fu yu Mei Ye He De [Цю Куньян. Неужели люди правы?—«Рычи, Китай», Третьяков и Мейерхольд] // Tai Bei: Tai Bei yi shu da xue; INK [Тайбэйский университет искусств; издательство INK], 2013. 832р. (на китайском языке).
7. См.: *Ряпосов, А.Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда // А.Ю. Ряпосов. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Лань, 2022. – 408с.
8. Там же. С.383.

9. Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 – 1938 // Сост. и коммент. Т.В. Ланиной. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. – С.197.
10. *Февральский, А.В.* Десять лет театра Мейерхольда // А.В. Февральский. – М.: Федерация, 1931. – С.52-53.
11. *Варпаховский, Л.В.* Наблюдения. Анализ. Опыт // Ред. Л.Д. Вендровская, предисл. А.Н. Анастасьев. – М.: ВТО, 1978. – С.107.
12. *Гвоздев, А.А.* Театр имени Вс. Мейерхольда (1920-1926) // А.А. Гвоздев. – Л.: Academia, 1927. – С.41. («Современный театр», вып.1).

13. Там же. С. 41.

искусства традиционного китайского театра» зафиксировано 34 метода игры глазами, и каждое выражение глаз соответствует определенной эмоции или ситуации. У Мэй Ланьфана есть 54 вида жестов, каждый из которых имеет различные смысл и форму. Например, «Лань Хуа Чжи» – жест руки, когда большой и средний пальцы касаются друг друга, а остальные пальцы подняты вверх. Прикрывание щек эти жестом указывает на застенчивость и стеснительность, а устремление наружу – на страх.

Поскольку условные движения и музыка могут отражать изменение эмоций роли, в некоторых случаях они имеют определенный полифонический эффект. Такой эффект реализован в Пекинской опере «Цзо Лоу Ша Си (Сун Цзян в гневе убивает Янь Поси)» (1989, Янь Поси – Чэнь Юнлин, Сун Цзян – Вэнь Юронг и др.). Сюжет заключается в том, что главный герой Сун Цзян покинул дом своей любовницы Янь Поси перед рассветом. По дороге он внезапно обнаружил, что оставил в доме Янь Поси сумку, в которой находились документы и письмо, в котором он общался с повстанцами, поэтому он поспешно вернулся, чтобы забрать ее. А любовница Янь Поси уже обнаружила письмо, тайно спрятала его и притворилась спящей. На сцене оркестр громко играл барабанную форму «Джи Джи Фэн», громко, быстро, неотложно и сильно. Актриса, сыгравшая Янь Поси, закрыла глаза и тихо откинулась на спинку стула, показывая, что она спит. У Сун Цзян дрожат руки и борода, он быстро машет рукавом, чтобы показать свою внутреннюю тревогу. Однако поиски актера были медленными, чтобы отразить, что он внимательно ищет письмо. Неистовый музыкальный ритм на сцене, статическая поза актрисы, дрожащие руки, борода актера и его медленные шаги – все это производит определенный полифонический эффект.

В спектакле «Рычи, Китай!» Мейерхольд и его сопостановщик В. Федоров в первом эпизоде максимально показал сцены жизни Китая и не стал вступать в драматический конфликт. Как отметил М.Б. Загорский на страницах «Жизни искусства», «в первом же эпизоде В. Федоров заставляет китайских грузчиков в продолжение 10-15 минут перетаскивать со сцены около 100 тюков с чаем, а затем волочить еще огромный котел, и за это время действие пьесы не продвигается вперед

буквально ни на один шаг...»¹⁴. Режиссер обратился к этнографии и сформировал своеобразную картину на сцене, создавая 15-минутный эпизод, больше похожий на китайский документальный фильм. Этнографическая сцена показывает стабильное состояние жизни китайцев, которая была нарушена с вторжением английского военного корабля. Жизнь в стиле документального фильма в начале контрастирует с драматическим конфликтом, который последует за этим.

С прибытием англо-американских купцов сцена была разделена на три пространства для выступлений. В статье А.А. Гвоздев предложил четкое наглядное разделение планшета: «В глубине сцены высоко вздымается канонерка, вмещающая на пяти этажах пушки, матросов, офицеров, туристов, миссионера и пр. обитателей военного судна, грозящего расстрелом китайскому городку. Полоса настоящей воды с лодками отделяет канонерку от широкого просцениума, на котором разыгрываются все сцены с китайскими кули»¹⁵. Из фотоматериалов спектакля видно, что на сцене присутствовали большие боевые корабли, палубы, артиллерия и другое оборудование, а сценография была насыщенная и зрелищная. На задней части сцены, где располагается английский военный корабль, следует отметить артиллерийскую башню, которая могла вращаться и направлять стволы орудий в сторону публики. Другая декорация также делится на разные площадки: «На первой площадке находится склад товаров, символизирующий индустриальную Великобританию; вторая площадка символизирует Китай, между ними двумя распростерлась вода, демонстрируя отчужденность двух сторон друг от друга»¹⁶.

Разделение пространств пытается установить принцип монтажа на сцене. Задняя часть сцены относится к империализму, которому противостоит пространство в передней части сцены, относящееся к зоне проживания местных жителей. Вода посередине изолирует два разных классов мира и становится пространством, где они начинают конфликтовать. Военный корабль

занимает самое глубокое и высокое пространство сцены. Он не выступал в качестве фона, а являлся настоящим пространством для представления, на котором могут выступать актеры. Режиссер установил на сцене только переднюю часть военного корабля, и через метод «часть вместо целого» и принцип сценической перспективы огромный военный корабль был успешно показан на сцене. В противовес ему в передней и нижней части сцены находятся лодки рыбаков в водах, а также жилое пространство китайцев – это пространство ближе к аудитории. Контраст пространства (большое – маленькое, далекое – близкое, высокое – низкое) показывает противостояние двух классов и разрыв в силе между двумя лагерями.

Как известно, на сцене раннего традиционного китайского театра отсутствовали западные реалистичные декорации и соответствующие методы освещения сценического искусства. На сцене всего несколько предметов реквизита, таких как столы и стулья, или ничего нет. Однако это не мешает созданию сценического пространства. На сцене также существует концепция контрастного монтажа различных пространств, которая реализуется с помощью актерской игры и принципа условности. Сценическое пространство в традиционном китайском театре создается с помощью игры актера. После того, как актер выходит на сцену, он сначала повествует как рассказчик, объясняя время, место и мотивы персонажей одного за другим, а затем играет роль в спектакле. Если использовать аналогию с живописью, то перед выходом актеров пустая сцена похожа на чистый лист бумаги, а затем актеры начинают «рисовать» на сцене, и сценическое пространство постепенно изображается в рассказах и выступлениях актеров.

К примеру, рассмотрим эпизод в Аньхойской опере «Шу Янь Ци Цзюнь (Гуань Юй наводняет Семь армий)» (1989, Гуань Юй – Чжан Цисян и др.). Сюжет рассказывает о том, что герой Гуань Юй не смог победить своего врага Панг Де на поле боя. Гуань Юй вместе Гуань Пин и Чжоу Цаном поднялись на высокую платформу, чтобы осмотреть казармы Панг Де. Затем Гуань Юй поднялся на высокие горы и обнаружил преимущество местности, а после использовал наводнение, чтобы уничтожить семь вражеских армий. В начале этого эпизода сцена опустела, и звук песни Гуань Юя доносился от левой кулисы:

Покидаю свой великолепный центральный шатер

Затем Гуань Юй, Гуань Пин и Чжоу Цан появляются на сцене, и Гуань Юй поет:

Слышу шум из армейских лагерей Цао (лагерь Панг Де).

Раньше я сражался через пять проходов и убил шесть генералов и обезглавливание Цай Яна¹⁷ в течение трех ударов в барабан.

Гуань Пин и Чжоу Цан, мы поднимаемся на высокую платформу.

Затем Гуань Юй, Гуань Пин и Чжоу Цан обходят сцену, поднимая ноги и уходят, что указывало на процесс восхождения на высокую платформу. Зрители знали, что пространство простирается от казармы Гуань Юй до высокой платформы. Далее три актера встали с правой стороны сцены, Гуань Юй стоял справа, Гуань Пин и Чжоу Цан повернулись спиной к зрителям и встали перед Гуань Юй. Это разделило сцену на два пространства – слева и справа. В это время четверо статистов вышли из глубины с левой стороны сцены, и Панг Де последовал за ними на левую сторону. Хотя на сцене ничего не было, на ней образовалось два разных пространства: справа – высокая платформа, которую занимали Гуань Юй с соратниками, слева – вражеская казарма.

В традиционном китайском театре размер и масштаб пространства могут быть показаны на пустой сцене, создавая определенные монтажные отношения. В дополнение к языковому повествованию актеров расположение статистов также может передать масштаб пространства. В статье «Краткое обсуждение важной роли статистов в театральном представлении» Ван Лиин обобщил роль массовки в традиционном китайском театре: «Во-первых, указывает на большое количество людей; во-вторых, объясняет сюжет и окружающую среду; в-третьих, объясняет изменения во времени и пространстве; в-четвертых, передает атмосферу сцены; в-пятых, усиливает декоративность сцены»¹⁸. В традиционном

14. Загорский, М.Б. РЫЧИ, КИТАЙ // М.Б. Загорский // Жизнь искусства. – 1926. – №6. – С.11.

15. Гвоздев, А.А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920-1926) // А.А. Гвоздев. – Л.: Academia, 1927. – С.47. («Современный театр», вып.1).

16. Huntly Carter. The New Spirit in the Russian Theatre, 1917-1928 / Carter Huntly. – Manhattan : Arno Press, 1929. – P.216-218.

17. Знаменитый воин в Романае «Троецарствия», в конце концов был убит Гуань Юем.

18. Wang Liying. Qian tan "long tao" zai xi ju biao yan zhong de zhong yao zuo zong [Ван Лиин. Краткое обсуждение важной роли статиста в представлении традиционного китай-

китайском театре группа статистов называется тан и состоит из четырех человек. Тан не относится к точному числу людей и больше похоже на расплывчатый и абстрактный символ. Один тан может представлять сотни, тысячи или десятки тысяч людей в разном репертуаре. Их костюмы унифицированы, и они представляют собой единое целое. Например, когда зрители увидели генерала, ведущего четырех статистов, они знали, что он ведет много солдат и лошадей; император вел четырех статистов, и зритель понимал, что Император повел много свиты. В Аньхойской опере «Шу Янь Ци Цзюнь (Гуань Юй наводняет Семь армий)» Панг Де вывел на сцену четырех статистов, а пространство с левой стороны сцены представляло его семь армий. Семь армий контрастируют с пространством справа, представляющим Гуань Юя, Гуань Пина и Чжоу Цана. Таким образом, пространство, созданное статистами, показало разрыв в силе двух сторон.

В спектакле «Рычи, Китай!» нет главного героя, подобного тому, что есть в классическом китайском театре. Режиссер делит персонажей на два лагеря и пытается показать на сцене два противоречивых групповых образа масок. Образ групповой маски определяется стилями выступления двух лагерей. А.А. Гвоздев описал образ групповой маски китайского лагеря: «Изнеможенные лица, заскорузлые руки, согнутые спины и прерывисто хрупкие интонации, многообразно варьированные, навсегда уничтожили праздную и вычурную “китайщину” на театре и заменили ее правдивым проникновением в жизнь трудящегося китайца»¹⁹.

Спектакль «Рычи, Китай!» в ТИМе ставил В.Ф. Федоров, а Мейерхольд делал сценическую корректировку. В некоторых эпизодах режиссер развил физические движения китайского лагеря по системе биомеханики, чтобы сделать игру актеров более выразительной. Актеры, игравшие кули, непрерывно ходили по сцене, используя единообразные движения, чтобы перетаскивать сотню тюков с чаем со сцены. Режиссер абстрагировал движения из жизни и труда, превратил их в регулярное, упорядоченное и ловкое пантомимическое действие. После того, как спектакль

ского театра]. *Ju zuo jia* [Драматург], 2006(3): 1. P.89. (на китайском языке).

19. Гвоздев, А.А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920-1926) // А.А. Гвоздев. – Л.: Academia, 1927. – С.47. («Современный театр», вып.1).

«Рычи, Китай!» ТИМа гастролировал в Берлине, венгерский писатель Бела Балаш упомянул в статье: «“Биомеханический принцип” Мейерхольда в изображении китайцев в совершенстве воплощен лишь в двух типажах. Старик-кули и маленький бой – это чудесные подвижные маски»²⁰. Лучшая в спектакле роль боя-китайчонка – мальчика, слуги на английской канонерке «Кокчефер», которую играла М. Бабанова, – вся «установлена и разработана Вс. Мейерхольдом»²¹.

Бабанова рассказала в своих воспоминаниях о процессе ее репетиций с Мейерхольдом: «Мейерхольд вдруг подошел к самой рампе, стал следить и подсказывать: вот теперь наклонитесь, обопритесь о перила, опустите голову, не торопитесь, идите – так я должна была идти медленно, держась за перила, и все время петь очень высоко. А когда я дошла до двери капитанской каюты, он сказал мне присесть на корточки: “Так, а теперь рукой нашаривай петлю и пой, пой”. Я рукой находила петлю, которая там уже была заготовлена – а на мне были надеты лямки, – и в это время брала самую высокую ноту, которая почти обрывалась, такая была высокая. Пела чисто, не хрипела, брала верхнее “ми”. И тут темнота, я в это время прыгала вниз, и, когда зажегся свет, я качалась уже, как труп»²².

Автор Третьяков привез мелодии из Китая, Бабанова попросила китайских студентов помочь ей выучить песни, «пригодились и бабановский абсолютный слух, и ее на удивление высокий чистый голос»²³. Мейерхольд развивал не только актерские движения, но и жесты рук, чтобы зрители также заметили жесты актера. Вера Инбер писала: «Необычайно трогательна Бабанова в роли боя. Жест беспомощный и слабый, которым она ищет веревку, невозможно забыть»²⁴. Бабанова играла не в соответствии со своим собственным пониманием, а действовала на сцене по указаниям Мейерхольда. Мастер выступил в качестве конструктора предложенной сценической формы на репетиции, а Бабанова была исполнительницей,

20. *Бела Балаш. РЫЧИ, КИТАЙ!* // Бела Балаш // *Die Weltbühne*. – 1930. – №16 // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века // Вып. 4. Ред. сост. В.В. Иванов. – М.: Индрик, 2009. – С.663.

21. Письмо в редакцию // Афиша ТИМ. – 1926. – № 2. – С.26-27.

22. *Туровская, М.И. М.И. Бабанова: Легенда и биография* // М.И. Туровская. – М.: Искусство, 1981. – С.78.

23. Там же.С.77.

24. *Инбер, В.М. Рычи, Китай!* // В.М. Инбер // *Нов. зритель*. – 1926. – №6. – С.5.

воплотившей предложенную форму игры. Мейерхольд предложил конкретные движения и жесты боя, и эти фиксированные движения сочетались с пением. Это позволяет легко представить форму исполнения традиционного китайского театра, когда актеры передают переживания и чувства персонажей посредством внешних физических движений, и все движения фиксируются и сопровождаются музыкой.

Режиссер придает большое значение формированию образа персонажа, как он сказал: «нужна визитная карточка роли. Надо показать, что это роль, а не эпизод»²⁵. Хотя персонаж боя и был незначительным, но под руководством Мейерхольда актриса через движения, жесты и звук показала поэтичную сцену самоубийства, создала уникальный образ лирической маски. П. Новицкий так описал этот образ: «песенка запоминается на всю жизнь. Когда мысленно перебираешь в памяти наиболее сильные моменты в истории советского театра, всегда возникает в памяти трогательный образ мальчика в белой полотняной одежде, со сложенными молитвенно руками, с черными торчащими жесткими волосами, с умоляющими и гневными глазами»²⁶. Маска боя произвела глубокое впечатление на публику и вызвала ее симпатии.

Напротив китайского лагеря находится лагерь империалистический, который наполняли, как писал М.Б. Загорский, «европейцы в обычных, ставших уже шаблонными, масках фокстротного европеизма»²⁷. С.Э. Радлов указал на разные стили выступления двух лагерей: «Китайские бытовые сцены поставлены с большим мастерством, прилежанием, а часто и нежностью. <...> поставленная (европейская часть) в духе самого элементарного, нарочитого гротеска, она разламывает спектакль на две совершенно не соединимых стиливых половины»²⁸. Китайский лагерь богат характерами и выразителем, его персонажи угнетены империализмом, но у них есть цепкая жизненная сила. Режиссер разработал уникальные телодвижения для каждого актера, и актеры сформировали различные образы китайского

25. *Туровская, М.И. М.И. Бабанова: Легенда и биография* // М.И. Туровская. – М.: Искусство, 1981. – С.78.

26. *Новицкий, П.И. Образы актеров* // П.И. Новицкий. – М.: Искусство, 1941. – С.280.

27. *Загорский, М.Б. РЫЧИ, КИТАЙ!* // М.Б. Загорский // *Жизнь искусства*. – 1926. – №6. – С.12.

28. *Радлов, С.Э. Десять лет в театре* // Предисл.С. С. Мокульского. – Л.: Прибой, 1929. – С.144-145.

народа с помощью мимики, жестов, телодвижений и интонации. Они стали живым организмом, выраженным в реалистичных приемах. Хотя у каждого свой способ самовыражения, их толпа формирует коллективный образ маски. Выразительность этой коллективной маски больше, чем сумма каждого отдельного образа. Немецкий режиссер Герберт Йеринг отметил: «как ходят эти китайцы, как они говорят – все скомпоновано, все непохоже друг на друга, все слито воедино»²⁹.

С другой стороны, представители империализма – организованная армия, эксплуататоры, попы-лицемеры, беспощадные убийцы – демонстрируют монотонный и безликий образ маски коллектива. Как указал Бела Балаш, наиболее важная характеристика роли, запечатленной в маске коллектива, «это наделенное душой коллективное существо действительно становится осязаемым в мейерхольдовских массовках. У него на сцене всего семеро актеров, но это – масса. Не по количеству, а по характеру»³⁰. Образ маски создает общий характер: угнетатели – скучные, мрачные и ироничные; угнетенные – трудолюбивые и трусливые. Изображение двух разных масок усугубляет противоречие между двумя группами и вызывает чувства аудитории по отношению к разным классам.

В дополнение к конфликту двух разных лагерей на сцене режиссер попытался распространить это противостояние на зрительный зал. Английские матросы на правой стороне сцены неподвижно выстраивались в линию. Они направляли винтовки на китайские массы на левой стороне сцены. Китайцы создали эпическую картину благодаря многообразным и преувеличенным позам, жестам и мимике, передали зрительному залу разные эмоции: удивление, страх и гнев. Зрителям передавалось не только сочувствие к китайскому лагерю, но и гнет империализма, усиленный обращенными длинными хоботами орудий с канонерки в зрительный зал. «Канонерка олицетворяла собой обобщающий образ насилия, нацеленного своими оскалившимися пушками прямо в зал. Прямо в зал, так как

29. *Герберт Йеринг. ТЕАТР НА ШТРЕЗЕМАННШТРАССЕ. «РЫЧИ, КИТАЙ!»* // Герберт Йеринг // *Berliner Börsen-Courier*. – 1930 // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Вып. 4. Ред.-сост. В.В. Иванов. – М.: Индрик, 2009. – С.657.

30. *Бела Балаш. РЫЧИ, КИТАЙ!* // Бела Балаш // *Die Weltbühne*. – 1930. – №16 // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века // Вып. 4. Ред.-сост. В.В. Иванов. – М.: Индрик, 2009. – С.664.

китайские кули, несшие вахту в оркестровой яме, образовывали с сидящими в зале зрителями единое целое <...>»³¹. Английские матросы нацелили свои винтовки на китайцев, а военные корабли обратили свое орудие на зрительный зал. Полученный горизонтальный контраст левого и правого пространств на сцене устанавливает особые монтажные отношения с вертикальным контрастом сцены и зрительного зала. С помощью этого контрастного метода монтажа режиссер передает зрителям ощущение кризиса.

После Октябрьской революции Мейерхольд занялся поиском новых средств театральной выразительности, признал кино как самостоятельное искусство и использовал принцип монтажа в театре. «Мейерхольду мало показать высокое как просто высокое, режиссер в своей практике использовал контрапункт для того, чтобы, столкнув высокое с низким, высокое сделать еще более высоким»³². Этот метод очень распространен в фильмах, где на экране путем монтажа часто поочередно появляются сцены радости и горя, происходящие одновременно, но в разных местах, или в разное время, что делает трагическое настроение еще более трагическим. В спектакле «Рычи, Китай!» через контрастное чередование эпизодов были получены «более высокие» эффекты. А.А. Гвоздев в статье «Трагедия массы» писал: «Отсюда неровность спектакля, в котором чередуются примелькавшиеся сцены танцев под фокстрот с неимоверно жуткими сценами казни на виселице»³³. Метод контрапункта не только подчеркивает разницу между китайским и европейским лагерями на сцене, но и позволяет этой разнице иметь контрастные отношения, чтобы продолжить усиливать различия между двумя сторонами. На сцене изящный фокстрот контрастирует со сценами смерти, усиливает контраст и раскрывает трагическую долю китайской бедноты.

На сцене традиционного китайского театра также используется метод контрапункта. Напри-

мер, в вышеупомянутой Аньхойской опере Гуань Юй сожалел, что он уже был на закате лет. Услышав шум вражеского лагеря, он поднялся на высокую платформу, чтобы наблюдать, и увидел, как Панг Де празднует свою победу. Гуань Юй наблюдал с правой стороны сцены, как актер, играющий Панг Да, вышел на сцену слева и громко рассмеялся. Выступление на сцене построено по принципу параллельного монтажа, сравнения сцен из двух одновременно развивающихся сюжетных линий: наблюдение Гуань Юя с одной стороны и празднование Панг Да с другой. Затем Гуань Юй запел:

*Видя, что Панг Да младший
слишком самонадеян
Это из-за победы во вчерашней битве?
Низкий человек сходит с ума, когда выигрывает.*

Две эмоции – грусти бывшего героя Гуань Юя и гордости молодого Панг Да – контрастируют на сцене. Высокомерие врага разозлило Гуань Юя еще больше, контрапункт на сцене поднял противоречие между двумя сторонами с высокой точки на более высокую.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Спектакль «Рычи, Китай!» ТИМа отразил два разных лагеря, которые всегда были в конфронтации, и создал принцип монтажа на сцене, который проявляется в образе групповой маски – выступлении актеров, сценографии и в других аспектах. Актеры китайского лагеря сформировали групповой образ с помощью мимики, жестов, телодвижений и «голосового знака», чтобы создать живую этнографическую сцену и концепцию театральной симфонии. Империалистический лагерь производил на зрителей стереотипное впечатление, демонстрируя монотонный и безликий образ маски коллектива. Декорации через контраст пространства (большое – маленькое, далекое – близкое, высокое – низкое) показывают противостояние двух классов и разрыв в силе между двумя лагерями. Режиссер использовал метод контраста для создания эффекта сценического монтажа. Он не только превратил противоречия на сцене из высоких в еще более высокие, но и попытался распространить это противостояние на зрительный зал, вызвав политический энтузиазм зрителя. В традиционном китайском

театре также существует принцип монтажа и концепция театральной симфонии. Актерские позы, жесты, шаги, мимика, декламация, пение, акробатика играют роль отдельных инструментов в оркестре и производят полифонический эффект. Размер и масштаб сценического пространства

могут быть показаны на пустой сцене с помощью повествования актера, принципа условности и постановки статистов. Принцип контраста создает эффект монтажа и поднимает противоречие между двумя сторонами на более высокий уровень.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Huntly Carter. The New Spirit in the Russian Theatre, 1917-1928 / Carter Huntly. – Manhattan : Arno Press, 1929. – 348p.
2. *Qiu Kunliang*. Ren ming nan dao mei cuo ma? — «Nu hou ba, Zhong Guo!», Te Lie Ji Ya Ke Fu yu Mei Ye He De [Цю Куньян. Неужели люди правы? — «Рычи, Китай», Третьяков и Мейерхольд] // Tai Bei: Tai Bei yi shu da xue; INK [Тайбэйский университет искусств; издательство INK], 2013. 832p. (на китайском языке).
3. *Wang Liying*. Qian tan "long tao" zai xi ju biao yan zhong de zhong yao zuo zong [Ван Лиин. Краткое обсуждение важной роли статиста в представлении традиционного китайского театра]. Ju zuo jia [Драматург], 2006(3):1. P.89 (на китайском языке).
4. Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Вып. 4. Ред.-сост. В.В. Иванов – М.: Индрик, 2009. – 886с.
5. Варпаховский, Л. В. Наблюдения. Анализ. Опыт // Ред. Л.Д. Вендровская, предисл. А.Н. Анастасьев. – М.: ВТО, 1978. – 78с.
6. Гвоздев, А.А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920-1926) // А.А. Гвоздев. – Л.: Academia, 1927. – 55с. («Современный театр», вып.1).
7. Мейерхольд в русской театральной критике: 1920-1938 // Сост. и коммент. Т.В. Ланиной. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 655с.
8. Загорский, М.Б. РЫЧИ, КИТАЙ // М. Б. Загорский // Жизнь искусства. – 1926. – №6. – С.11-12.
9. Инбер, В.М. Рычи, Китай! // В.М. Инбер // Нов. зритель. – 1926. – №6. – С.3-5.
10. Новицкий, П.И. Образы актеров // П.И. Новицкий. – М.: Искусство, 1941. – 400с.
11. Письмо в редакцию // Афиша ТИМ. – 1926. – №2. – С.26-27.
12. Радлов, С.Э. Десять лет в театре // Предисл. С.С. Мокульского. – Л.: Прибой, 1929. – 328с.
13. Рудницкий, К.Л. Режиссер Мейерхольд // К.Л. Рудницкий. – М.: Наука, 1969. – 527с.
14. Ряпосов, А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда // А.Ю. Ряпосов. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Лань, 2022. – 408с.
15. Ряпосов, А. Ю. РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: системы, направления, концепции, идеи // А.Ю. Ряпосов. – СПб.: Астерион, 2022. – 242с.
16. Туровская, М.И. М.И. Бабанова: Легенда и биография // М.И. Туровская. – М.: Искусство, 1981. – 351с.
17. Февральский, А.В. Десять лет театра Мейерхольда // А.В. Февральский. – М.: Федерация, 1931. – С.52-53. 100 с.

31. *Бела Балаш*. РЫЧИ, КИТАЙ! / Бела Балаш // Die Weltbühne. – 1930. – №16 // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века // Вып. 4. Ред.-сост. В. В. Иванов. – М.: Индрик, 2009. – С.663.

32. *Ряпосов, А.Ю.* РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: системы, направления, концепции, идеи // А.Ю. Ряпосов. – СПб.: Астерион, 2022. – С.108.

33. *Гвоздев, А.А.* Трагедия массы // А.А. Гвоздев // Красная газета. – 1926 // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920-1938 // Сост. и коммент. Т. В. Ланиной. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. – С.198.