

УДК 792.03
DOI: 10.17223/19988613/54/25

Н.А. Лукинский, Л.И. Шерстова

ПЕКИНСКАЯ ОПЕРА: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ

Рассматриваются исторические условия, послужившие толчком к появлению пекинской оперы как самостоятельного жанра традиционного искусства Китая. Выявляются основные этапы развития пекинской оперы, выделяются наиболее популярные сюжеты и имена персонажей. Дается характеристика пекинской оперы в качестве средства межкультурных коммуникаций. Подробно рассматривается развитие жанра в коммунистическом Китае, в частности, уделяется внимание влиянию культурной революции на состояние пекинской оперы. Характеризуется деятельность личностей, оказавших влияние на развитие этого жанра в XX в. Описывается современное состояние пекинской оперы. Делается вывод о важности пекинской оперы как части культурного наследия Китая.

Ключевые слова: Китай; традиционная культура и современность; театр; пекинская опера; культурное наследие.

Несмотря на процессы глобализации и сближения стран Востока и Запада, которые усилились в течение последних десятилетий, культурные различия между двумя цивилизациями вполне очевидны и вряд ли будут окончательно сглажены. Культурным различиям между этими регионами посвящено множество различных работ, из которых наиболее известны труды Хантингтона [1]. Цивилизационные различия между этими регионами были очевидны с самого начала их взаимодействия, а в колониальный период они еще более углубились. Недопонимание между обществами Востока и Запада остаются актуальными и сегодня. Они даже усилились в современном мире, проявляясь в виде информационных войн между США и Японией, США и Китаем. Проблема коммуникаций между ними по-прежнему остается достаточно сложной, хотя и делаются определенные подвижки в сторону большего взаимопонимания. Так, например, еще в 1990-х США изменили свою политику в отношении стран Дальневосточного региона: «... США в этой сфере были нацелены на положительное восприятие зарубежными государствами, которое помогало снижению антиамериканских настроений и создавало потенциал для принятия решений, благоприятствовавших политике Вашингтона. Такой подход укреплял научный и технологический потенциал Соединенных Штатов...» [2. С. 7]. Тем не менее большая часть культурного наследия Китая еще остается слабо изученной, и Пекинская опера, по нашему мнению, ввиду своей самобытности и специфичности, является одной из самых интересных частей традиционного наследия Поднебесной.

Несмотря на то, что пекинская опера считается одной из форм театра, ее прямых аналогов в мире не существует – западные театральные жанры разительно отличаются содержанием и прочими характеристиками. Из-за своей нестандартности для понимания представителями западной цивилизации, Пекинской опере уделено мало внимания в трудах ученых.

Так, среди отечественных востоковедов к этой теме обращались: М.Е. Кравцова [3], В.В. Малявин [4] и

другие авторы, работы которых тематически относились к изучению китайской культуры как таковой, поэтому данному конкретному жанру уделялось не так много внимания. Одной из наиболее подробных работ о китайском театре вообще и пекинской опере в частности является статья Б.А. Васильева, вошедшая в сборник работ о восточном театре [5. С. 196–268].

Однако в современной историографии работ, посвященных теме китайского театрального искусства, немного. Но их становится все больше на Западе и в самом Китае. Значительное внимание пекинской опере уделяет в своих исследованиях Элизабет Вихманн [6]. Публикации данного автора касаются системы представлений и эстетики китайской оперы. Э. Вихманн регулярно переводит работы с китайского языка и самостоятельно устраивает представления в традициях оперного искусства Китая. Среди китайских авторов, занимающихся данной темой, можно выделить следующих исследователей: Ли Жужу [7], Сюй Чэнбэй [8], Ли Чинсу [9], Ху Яньли [10], Лю Цзинь [11].

Интересно, что жанр пекинской оперы нельзя назвать древним – он существует немногим более двухсот лет. Поэтому относительно истории культуры Китая, которой уже несколько тысяч лет, эту форму театра можно расценивать как достаточно новое явление. Следует отдельно отметить необходимость в разграничении понятий «китайская» и «пекинская» оперы: китайская опера – это общее название для всех локальных форм театра в Китае, существовавших еще в древности; пекинская же опера – это название конкретного жанра, появившегося только в XVIII в. Толчком к ее появлению стало прибытие театральных трупп из провинции Аньхуй в Пекин по случаю 80-летнего юбилея Айсиньгёро Хунли, императора династии Цин. Их выступление оказалось столь успешным, что ознаменовало собой последующие прибытия в столицу и других региональных театральных групп. Собравшиеся в столице труппы тесно сотрудничали друг с другом, делясь своим опытом и различными «наработками».

Постепенно, в конце XIX – начале XX в. произошло появление жанра пекинской оперы – «Цзинцзюй» («京劇» – jīngjù, что дословно означает «столичная опера»). Жанр сформировался благодаря синтезу различных стилей театральных провинциальных групп, прибывших в 1790-х гг. в Пекин. Впитав в себя лучшие традиции Китайского национального театра, пекинская опера быстро стала превалирующим жанром и распространилась по всей стране. Этому способствовало усиление самого Пекина, рост политического влияния столицы и ее возвышение над другими крупными городами. Таким образом, конец XVIII в. стал начальным периодом становления и настоящего расцвета пекинской оперы. Главной причиной, повлиявшей на этот процесс, было то, что жанр стал очень популярным среди императорского двора и столичной аристократии. Представители высших слоев общества наслаждались выступлениями коллективов, создавая при этом все необходимые условия: им отводились лучшие сцены, они могли пользоваться необходимыми костюмами, гримом, использовать любое оборудование. Тем самым столичная аристократия внесла значительный вклад в развитие данного жанра. Тайпинское восстание 1850–1864 гг., нанесшее огромный урон всему хозяйству и культуре Китая, замедлило процесс развития пекинской оперы. Тем не менее именно в этот период выдвинулся целый ряд актеров, которые возродили искусство и создали множество новых школ. Настоящими гигантами классического театра считаются Чэн Чжангэн и Ван Гуйфынь, разработавшие теорию актерской игры и воплотившие ее на сцене [5. С. 213–214]. Другим крупным потрясением для китайского общества в XIX в. стала японо-китайская война 1894–1895 гг. Она также оказала сильнейшее влияние на всю страну. Разумеется, пострадала и культура, ведь это последнее, что заботит правителей в периоды войн и внутренней нестабильности.

Следующим периодом стремительного развития Пекинской оперы стала первая половина XX в. Основной причиной этому послужил тот факт, что определенное внимание этому жанру стало уделяться со стороны новых правящих слоев после Синьхайской революции 1911 г. Столичную оперу начали использовать в качестве средства межкультурной коммуникации, и это приносило результаты. Пекинская опера вышла за пределы Поднебесной. Ее распространение за рубежом можно разделить на три этапа, а именно: 1-й этап – 1920–1950 гг., 2-й этап – 1950–1970 гг. и 3-й этап – с 1978 г. по наше время [12. С. 106].

Наиболее заметной чертой первого этапа (1920–1950 гг.) стала деятельность Мэй Ланьфана, который по праву называется одной из наиболее важных личностей в истории оперы. Именно этот актер Пекинской оперы впервые отправился со своей труппой в заграничный тур. Их первым местом для визита стала Япония, где труппа Мэя была очень хорошо принята местной публикой. В 1924 г. был проведен повторный ви-

зит, во время которого Мэй был прославлен в японских газетах и обрел еще большую популярность [12. С. 107]. В 1930 г. труппа Ланьфана отправилась в Соединенные Штаты Америки, и их выступления в Вашингтоне, Нью-Йорке, Чикаго, Сан-Франциско, Лос-Анджелесе и других городах были успешны. В 1935 г. Мэй отправился в СССР, где труппа отыграла по несколько раз в Москве и Ленинграде. Таким образом, можно смело заявить, что Мэй Ланьфан является одним из тех, кто оказал наиболее сильное влияние на пекинскую оперу, ведь он не только был первоклассным актером, но и стал первым, кто представил этот вид искусства миру, что облегчало построение межгосударственных отношений посредством культурных коммуникаций. Пожалуй, это можно назвать одной из форм «мягкой силы», как способа экспансии Китая, о чем так много говорится в последнее время в связи с ростом влияния Поднебесной на мировой арене.

Во время второго этапа (1950–1970 гг.) труппы также отправлялись за границу, становясь отличным подспорьем для международных контактов. После основания КНР пекинская опера фактически стала средством так называемой культурной дипломатии. Несмотря на то, что официально целью их поездок был культурный обмен, на деле же очевидно, что эти турне, по сути, были дипломатическими миссиями. Более того, в этот период труппы отправлялись в Индию, Мьянму, Венесуэлу, Колумбию, Канаду и прочие страны [12. С. 107]. Это все указывает как на развитие Столичной оперы, так и свидетельствует о росте влияния КНР в мире.

Третий этап (1978 г. – н.в.) по времени совпадает с началом политики «реформ и открытости» Китая. Этот период характеризуется еще большим распространением оперы по всему миру; она также продолжала служить хорошим средством налаживания контактов и взаимопонимания китайской дипломатии.

Что касается внутренних трансформаций пекинской оперы, то стоит прежде всего отметить ее изменения в период «культурной революции», которая проходила с 1966 по 1976 г. Столичная опера, как и вся культурная сфера жизни Китая, подверглась серьезным изменениям. Культурная революция, задуманная и развязанная Мао Цзэдуном, была нацелена на то, чтобы устранить из руководящих органов партии всех несогласных с его политикой сторонников VIII съезда КПК, навязать партии и народу свою схему развития Китая в духе левых концепций «казарменного коммунизма», ускоренного строительства социализма, отказа от методов экономического стимулирования. Эти идеи наглядно отражались в призывах: «В промышленности учиться у дачинских нефтяников, в сельском хозяйстве – у дачжайской производственной бригады», «Всей стране учиться у армии», «Усилить подготовку на случай войны и стихийных бедствий». Одновременно продолжалось раздувание культа личности Мао Цзэдуна. Постоянно нарушая принципы коллективного руководства в партии, Мао Цзэдун поставил себя к этому време-

ни над ЦК КПК, Политбюро ЦК партии, часто не обсуждал с высшими партийными работниками принимаемых им от имени партии решений. Именно он в обход партийного руководства страны развернул «культурную революцию» и руководил ею [13].

Что касается оперы, то Мао считал, что недопустима такая ситуация, когда в стране, в которой строится коммунизм, сцена оккупирована образами императоров, генералов, советников, писателей и красавиц, а не пролетарскими героями – простыми рабочими, крестьянами или военными, сражающимися за идеалы великого Мао. Он решил, что необходимо изменить положение дел. Цзян Цин, ставшая женой Мао еще в 1938 г., по его воле возглавила группу по делам «культурной революции» и, в частности, занималась вопросами культурной сферы жизни китайского общества. По отношению к пекинской опере деятельность Цзян Цин заключалась в том, что она изменяла традиционные сюжеты этого жанра или запрещала их, приводя сцену Китая в соответствие с реалиями того времени. Она добавляла в сюжеты коммунистические подтексты и новые персонажи, которые были копиями людей с пропагандистских плакатов – молодые, рабочие люди, воодушевленные лозунгами Коммунистической партии Китая и верящие в светлое будущее, которого они смогут достигнуть благодаря Мао Цзэду. При этом традиционные представления, не измененные Цзян Цин, были полностью запрещены. На протяжении «культурной революции» вышло множество сюжетов оперы, отредактированных женой Мао. Однако только некоторые из них принято называть «образцовыми революционными операми». «Образцовые революционные оперы» – феномен музыкально-театрального спектакля, возникший в Китае в период «культурной революции». К наиболее известным образцам революционного оперного жанра относятся: «Красный фонарь» (Вэн О Хун, А Цзя; 1964), «Взятие хитростью горы Вэйхушань» (группа авторов, 1958; Пекинский оперный театр), «Шацзябан» (Ван Цзэн Ци, Ян Ю Мин, Сяо Цзя, Сюэ Нэн Хоу; 1964; Пекинский оперный театр), «Гавань» (группа авторов; 1964; Пекинский оперный театр), «Налет на полк Белого Тигра» (Фан Жун Сян; 1958; Пекинский оперный театр), «Битва на равнине» (коллектив авторов). Они вошли в список санкционированных властью восьми «образцовых революционных спектаклей», куда также попали балеты «Красный женский батальон» (Ву Зу Цянь; 26 сентября 1964) и «Седая девушка» (Ма Кы, Чжан Лу, Цюй Вэй, Сян Юй, Ли Хуан Чжи; 28 апреля 1945) [14. С. 97].

Сюжеты данных представлений были наполнены пафосом и изображали тех самых «персонажей с плакатов». Эти сюжеты прославляли Народно-освободительную армию Китая и показывали смелость простых людей, а также демонстрировали Мао и его идеи в лучшем свете, практически обожествляя его. Восемь «образцовых» представлений стали самыми главными и наиболее распространенными в театрах страны на

время «культурной революции». С начала 1970-х гг. начался процесс переноса этих представлений на киноленту; сеансы таких фильмов были обязательны для посещения и люди организовывались в колонны для похода в кинотеатры. К середине 1970-х гг., когда «культурная революция» уже подходила к завершению, были сделаны определенные послабления, и помимо «образцовых опер» были допущены и некоторые традиционные.

Все трансформации, происходившие с жанром пекинской оперы в течение «культурной революции», не пошли ему на пользу. Как и прочие культурные традиции Китая, опера сильно пострадала от безумств, творившихся в стране в то время. Более того, оставшиеся традиционные представления казались устаревшими и неинтересными, особенно для молодого поколения, из-за чего столичная опера быстро стала терять популярность. В качестве ответа на это, с началом политики «реформ и открытости» правительство уделило значительное внимание и пекинской опере: создавались новые школы, вводились новые техники, язык адаптировался для массовой публики. Важно и то, что были созданы специальные адаптированные спектакли для зарубежных зрителей – версии традиционной оперы. Для привлечения людей проводились даже бесплатные представления по всей стране. Будучи по-настоящему драгоценной частью китайской культуры, опера получила огромную помощь со стороны руководства государства, а в 2010 г. была внесена в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО [10. С. 25].

В настоящее время пекинская опера остается доминирующим театральным жанром в Китае, а также вызывает большой интерес со стороны западных зрителей. В процессе создания новых представлений внедряется множество инноваций: костюмы, декорации, постановка сцены, музыка, игра актеров – все это постоянно обновляется, придумывается что-то новое для улучшения качества представлений [6. С. 152]. Спектакли проводятся во множестве театров, среди которых самые известные – пекинские Чанъань, Хугуан; также существует театр, названный в честь вышеупомянутого Мэй Ланьфана. Учитывая огромный вклад этого человека в развитие жанра, вполне очевидно, что один из театров должен быть назван в его честь.

Более того, пекинская опера продолжает оставаться и средством межкультурных коммуникаций, а также одним из видов культурной дипломатии. Однако с этой функцией оперы связан ряд проблем. Зарубежные общества, не связанные так или иначе с культурой Китая, не могут понять всей сути представлений, так как пекинская опера – это синтез множества видов искусства (пения, танцев и т.п.), для которого также характерен символизм. Буквально в каждой части представления, включая грим, маски, движения персонажей и прочее, содержатся свои символы, которые доступны для понимания только тем, кто действительно хорошо разбирается в китайской культуре. Немаловажным фактором

для сложности понимания содержания оперы остается и языковой барьер. Несмотря на стремительное увеличение количества людей, изучающих китайский язык, он все еще не распространился настолько, чтобы стать всеобщим. Этот язык достаточно сложен для изучения иностранцами, поэтому процесс его освоения занимает достаточно много времени. Незнание языка также мешает распространению оперы.

Тем не менее пекинская опера является хорошим средством, так называемой политики «мягкой силы», которая сейчас набирает обороты как в Китае, так и в дипломатической практике других стран. Все потенциальные проблемы распространения данного жанра Китай сможет легко решить – популяризация китайского языка успешно происходит прямо сейчас, прежде всего благодаря Институту Конфуция, отделения которого есть практически в каждом крупном университете. Помимо обучения языку, эти заведения также

преподают основы каллиграфии, устраивают чайные церемонии и представления, то есть фактически распространяют и китайскую культуру.

Таким образом, по нашему мнению, пекинская опера не только является ярким явлением китайского искусства, которая по праву заслужила свое место среди традиций Китая, но и обладает неплохим потенциалом послужить китайскому народу в качестве одного из способов дипломатии. Правительство КНР очень грамотно действует, продвигая свои традиции активно, но не агрессивно. При этом постепенно стираются межкультурные рамки, слабеют стереотипы и укрепляется дружба народов. В наше время, когда так много принято говорить о глобализации и международной взаимопомощи, крайне важно использовать «мягкую силу», и гастрольные туры трупп пекинской оперы по всему миру могут этому успешно способствовать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Huntington Samuel P. The Clash of civilizations and the remaking of World Order. URL: <http://www.stetson.edu/artsci/political-science/media/clash.pdf> (дата обращения 23.05.2017)
2. Болдырев В.Е. Некоторые особенности политики США в отношении Восточной Азии (1980-е – начало 1990-х гг.) // Россия и АТР. 2013. № 2 (80).
3. Кравцова М. История культуры Китая. М.: Планета музыки, Лань, 2011. 416 с.
4. Малявин В.В. Китайская цивилизация. М.: Апрель, АСТ, Издательско-производственный центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. 632 с: ил., карт.
5. Восточный театр: сб. статей / под ред. А.М. Мерварта. Л.: Academia, 1929. 407 с.
6. University Elizabeth Wichmann. Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance. TDR. 1988. Vol. 34, № 1 (Spring, 1990). P. 146–178.
7. Li Ruru. The Soul of Beijing Opera: theatrical creativity and continuity in the changing world. Hong Kong: Hong Kong Press, 2010. P. xvi + 335.
8. Чэнбэй Сюй. Пекинская опера. М.: Межконтинентальное издательство Китая, 2003. 138 с.
9. Лю Чинсу. Искусство музыкального театра – опера. Ланчжоу, 2000. 471 с.
10. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая // Общество: философия, история, культура. 2014. № 4.
11. Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 117.
12. 李四清 陈树 陈强. 中国京剧在海外的传播与影响——翻译与传播京剧跨文化交流的对策研究 // 理论与现代化. 2014. № 1. С. 106–110.
13. Усов В.Н. Китай: история в лицах и событиях. М., 1991.
14. Жэнь Шуай. «Образцовая революционная опера»: к проблеме специфики либретто // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2014. № 169.

Lukinsky Nikolai A. Tomsk State University (Tomsk, Russia). E-mail: nikolai.lukinsky2015@yandex.ru

Sherstova Lyudmila I. Tomsk State University (Tomsk, Russia). E-mail: sherstova58@mail.ru

BEIJING OPERA: ORIGINS AND EVOLUTION

Keywords: China; traditional culture and modernity; theatre; Beijing opera; cultural heritage.

Despite the processes of globalization and rapprochement between the countries of the East and the West that have been going on for several decades, the cultural differences between the two civilizations are quite obvious and are unlikely to be finally smoothed out. The culture of the Asian countries, including China, has always been a mystery for most people in the West. Even in the present days the situation has not got much better. The studying of the cultural traditions is important for a successful interaction in terms of business, politics etc. Beijing opera is appraised by us as one of the most interesting and distinctive parts of Chinese culture. Nevertheless, it is insufficiently explored, hence this work is topical. Beijing opera plays a great role in the culture of China. Moreover, it is a synthesized genre which includes dancing, singing, acting etc. Taking this fact into consideration, the study of this subject is of great importance for the research of the Asian civilization. The purpose of this article is to describe the process of the development of this genre by showing its origins and modern condition. To achieve our purpose, the following tasks were solved: the period and historical conditions of this genre's emergence were determined, the periods of its development were described, the names of the actors who contributed to the development of Beijing opera greatly and took part in its popularization outside of China were mentioned. The article describes the transformation of Beijing opera during the period of the "Cultural revolution" in China and its "regeneration" in the period of "Reform and opening-up policy". The conclusion of great potential of this genre and its possible role in the interstate cultural exchange was made. The Beijing opera genre was scrutinized as a cross-cultural exchange factor. The study was executed with attraction of different sources, including works in Russian, English and Chinese languages. Such approach allowed us to compare the perception of this genre by various cultural traditions. During the research it was revealed that since the twentieth century the Beijing opera has transformed into one of the measures of Chinese cultural dissemination in terms of the "soft power" policy. In addition to this, it is still considered as one of the greatest treasures of Chinese cultural heritage. The government of China has put a great effort to contribute to the development of this genre in the second half of the twentieth century and turned it into one of the modern Chinese brands.

REFERENCES

1. Huntington, S.P. (n.d.) *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. [Online] Available from: <http://www.stetson.edu/artsci/political-science/media/clash.pdf> (Accessed: 23rd May 2017).
2. Boldyrev, V.E. (2013) Some features of the U.S. policy toward East Asia (1980's – early 1990's). *Rossiia i ATR – Russia and the Pacific*. 2(80). (In Russian).
3. Kravtsova, M.E. (2011) *Istoriya kul'turi Kitaya* [The History of Chinese Culture]. Moscow: Planeta Muzyki, Lan.
4. Malyavin, V.V. (2000) *Kitayskaya tsivilizatsiya* [Chinese Civilization]. Moscow: Aprel'.
5. Mervart, A.M.(ed.) (1929) *Vostochnyi teatr. Sbornik statei* [Eastern Theatre. Collected Articles]. Leningrad: Academia.
6. Wichmann, E. (1990) Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance. *TDR (1988-)*. 34(1). pp. 146–178. DOI: 10.2307/1146013
7. Li Ruru. (2010) *The Soul of Beijing Opera: theatrical creativity and continuity in the changing world*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
8. Xu Chengbei. (2003) *Pekinskaya opera* [The Beijing Opera]. Moscow: Mezhekontinental'noe izdatel'stvo Kitaya.
9. Liu Chinsu. (2000) *Iskustvo muzykal'nogo teatra – opera* [The art of musical theatre – opera]. Lanzhou: [s.n.].
10. Hu Yanli. (2015) Chinese opera as an intangible cultural heritage of China. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura – Society: Philosophy, History, Culture*. 4. (In Russian).
11. Liu Jin. (2009) Kitayskaya natsional'naya opera: 1920–1980 gody [Chinese national opera: 1920–1980]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I.Gertsena – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science*. 117.
12. Li Siqing, Chen Shu, Chen Yuqiang. (2014) The Spread and Influence of Chinese Peking Opera Overseas – Translation and Dissemination of the Counter-Cultural Communication of Peking Opera. *Theory and Modernization*. 1. pp. 106–110. (In Chinese).
13. Usov, V.N. et al. (1991) *Kitay: istoriya v litsakh i sobytiyakh* [China: history through faces and events]. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury.
14. Ren Shuai. (2014) “Paradigmatic revolutionary opera”: problems of librettos specificity. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I.Gertsena – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science*. 169. pp. 97–100. (In Russian).