

УДК 78.01

ТРАДИЦИОННАЯ ПЕКИНСКАЯ ОПЕРА И ЯНБАН СИ: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

Ли Юбин¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. р. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191086, Россия.

Статья посвящена проблеме жанровой преемственности между модельной оперой *янбан си* и традиционной пекинской оперой. Объясняется специфика жанра пекинской оперы и особенности ее восприятия европейцами; освещается история изучения пекинской оперы вообще и оперы *янбан си* в частности. Жанр *янбан си* прослеживается как политическое и художественное явление, описываются основные структурные особенности, специфика либретто и путь трансформации этого жанра. Автор полагает, что значение модельной оперы вышло из художественно-культурной сферы (театра) и переместилось в сферу политики.

Ключевые слова: пекинская опера, *янбан си*, синтетическая форма искусства Мао, Цзян, Культурная революция, политическая история.

TRADITIONAL BEIJING OPERA AND YANGBANG XI: EXPERIENCE OF A COMPARATIVE ANALYSIS

Li Youbing¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, R. Moiki emb., St. Petersburg, 191086, Russian Federation.

The article is devoted to the problem of genre continuity between the Yangbang xi model opera and the traditional Beijing opera. The specifics of the Peking opera genre and the peculiarities of its perception by Europeans are explained; the history of the study of the Beijing opera in general and the Yangbang xi opera in particular is covered. The Yangbang xi genre is traced as a political and artistic phenomenon, the main structural features, the specifics of the libretto and the way of transformation of this genre are described. One of the conclusions of the study is that the significance of the model opera has gone beyond the theater, moving from the artistic and cultural sphere to the sphere of politics.

Keywords: Beijing opera, the Yangbang xi, Mao's synthetic art form, Jiang, Cultural Revolution, political history.

Пекинская опера, известная европейцам как специфический вид театрального искусства, установивший прочные связи с древними китайскими традициями восприятия действительности, имеет длинную историю существования. Пекинская опера — это разновидность китайской оперы, в которой сочетаются музыка, вокал, пантомима, танец и акробатика. Она является квинтэссенцией древней китайской культуры и насчитывает почти 200-летнюю историю существования. Пекинская опера возникла в конце XVIII века и получила свое развитие и признание к середине XIX века. Ее прообразом считается опера Хуэйцзюй (徽剧), которая затем была объединена с оперой Хань (汉剧) и Куньцюй (崑曲), (вокальное искусство последней в основном происходило из Синьцзяна). Музыку пекинской оперы можно разделить на стили ксипи (西皮) и эрхуанг (二黄). Эта синтетическая форма искусства была чрезвычайно популярна при дворе императоров династии Цин и считается одним из культурных достояний Китая. С историей пекинской оперы связаны две основные тенденции, способствовавшие ее популярности: во-первых, что этот жанр развивался от отдельных провинций до столичных городов, во-вторых, напротив, — от столицы до провинции.

Пекинская опера достигла апогея своего развития в Китайской Республике к 1917 году, когда появилось много замечательных художников, таких как Мэй Ланьфан, Чэн Яньцю, Шан Сяюнь и Гоу Хуэйшэн. Пекинская опера знает четыре основных типа исполнения, включающие в себя вокал, актерскую игру, танец и элементы восточных единоборств. На сцене присутствуют четыре персонажа, главные амплуа которых следующие: мужские — шэн (生), женские — дан (旦), персонажи с раскрашенным лицом цзин (净) и комический персонаж чоу (丑). Мужские роли подразделяются по возрастному принципу: зрелый мужчина — лаошэн (老生); молодой мужчина — сяошэн (小生); мужчина среднего или чуть старше возраста, военный — ушэн (武生). Каждому амплуа свойственны свои вокальные позиции: так, например, для образов сяошэн применяется комбинированная техника пения, сочетающая естественный голос и фальцет.

Если для европейского театра важны главным образом идея спектакля, индивидуальный взгляд и особая позиция режиссера, а также те средства, которыми последний пользуется при постановке спектакля, то ценность пекинской оперы заключается в сохранении традиций исполнения. Зритель приходит в оперу полюбоваться актерской игрой; сюжет и стиль исполнения спектакля ему хорошо известны заранее. Таким образом, можно говорить о том, что основным отличием европейского театрального искусства от искусства пекинской оперы является ориентированность последней на зрителя, с чем связано и жесткое следование вековым традициям исполнения ролей.

Распространенная критика пекинской оперы как в Китае, так и на За-

паде состоит в том, что «всё в ней звучит одинаково». И в этом мы видим отражение музыкальных практик традиционной пекинской оперы. Музыка для пекинских опер редко сочинялась заново: она бралась из набора мелодий, знакомых, как исполнителям, так и публике. В основном она развивалась на основе двух известных китайской публике мелодий, в стилях эрхуан (二黄) и сипи (西皮). Каждая из упомянутых мелодий исполняется в строго фиксированном ритме. В ряду ритмических формул можно назвать: юань-бань (原板), дао-бань (导板), мань-бань (慢板), куай-бань (快板), сань-янь (三眼), эр-лю (二六), лю-шуй (流水). Стилистика мелодий эрхуан ровная, способная передать лирические переживания героев. Сипи, напротив, — мелодия энергичная и бодрая. Используются также и другие мелодии: нань-бан-цзы (南梆子), сы-пин-дяо (四平调).

Пекинская опера последние годы вызывает все больший интерес западных исследователей. Существуют книги и статьи, связанные с этой темой, но большинство из них посвящено лишь социальным или политическим аспектам оперы. Вопросы, касающиеся контекста, в котором развивалась пекинская опера, ее отношения к китайской музыке в целом, а также проблемы драматической значимости не были рассмотрены вдумчиво и проницательно, если вообще затрагивались. Понимание пекинской оперы западными учеными как произведения искусства из-за культурных различий Запада и Востока остается в лучшем случае фрагментарным, а в худшем — искаженным (отчасти потому, что пекинская опера — это устная форма искусства; письменных записей ее музыки или текстов мало).

На русском языке существует ряд исследований, посвященных пекинской опере, в том числе диссертация Т. Б. Будаевой «Музыка традиционного китайского театра Цзинцзюй (Пекинская опера)» [1], а также театроведческая работа Жуань Юнчэнь «Пекинская опера как синтетическое сценическое действие», диссертационное исследование Жэнь Шуай Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности» [2], а также отдельные статьи по проблематике отдельных аспектов пекинской оперы [3; 4; 5].

Пекинская опера в политической истории Китая играет особую роль. За семь лет до создания нового Китая¹ лидер Коммунистической партии Китая Мао Цзэдун обратился к будущим лидерам искусства и литературы на знаменитом Яньаньском форуме литературы и искусства 1942 года, определив таким образом функцию искусства как оружия для объединения и просвещения людей. Но, в функционал искусства, по мнению Мао, входила также и необходимость атаковать и уничтожать врагов. Потребовалось почти два десятиле-

¹ Понятие «Новый Китай» относится к новому режиму, возглавляемому Коммунистической партией Китая после 1949 года.

тия, чтобы теория искусства Мао стала политикой искусства, а его видение — реальностью. Основываясь на речи Мао, произнесенной в Яньане, премьер Чжоу Энлай в 1963 году представил политику в области искусства как процесс, состоящий из трех частей, упрощенных до следующей словесной триады: «революционизировать, национализировать и популяризировать». Примерно в то же самое время, жена Мао, Цзян Цин, возглавила художественную революцию в Китае. Она взялась реформировать пекинскую оперу, а также отдельные составляющие этого синтетического жанра — балет и симфонию, проявившиеся во время «культурной революции» под названием «янбан си» (样板戏) (переводится буквально как «модельное исполнение»). Это была новая художественная модель оперного театра, созданная, структурированная и нацеленная исключительно на китайскую аудиторию [6].

Однако в октябре 1976 года, всего через месяц после смерти председателя Мао, все радикально изменилось. Вдова Мао Цзян была арестована вместе с несколькими ее коллегами, в том числе Юй Хуэйюном, министром культуры Китая и композитором янбан си. Новым китайским правительством великая пролетарская «культурная революция» была объявлена завершенной, названа «десятилетием катастрофы» и осуждена интеллектуалами как «самый мрачный» период в истории Китая. Для подкрепления этого вердикта все академические исследования «культурной революции» были осуждены. Музыка того периода, включая янбан си, исчезла из передач радио, телевидения и из концертных залов.

Это продолжалось с конца 1970-х до конца 1980-х годов. Политическая оттепель 1990-х постепенно вернула музыкальные произведения «культурной революции» китайскому обществу. С тех пор янбан си переживает период возрождения и является очень популярной формой развлечения публики в театрах, на телевидении, а также в коммерческих проектах и частных развлечениях, таких как караоке.

Однако по сей день янбан си остается одной из самых противоречивых форм китайского искусства. Так считают как некоторые китайские, так и западные ученые: тенденция осуждать «культурную революцию» есть, и она приводит к откровенно негативным оценкам янбан си.

Объективная критика янбан си требует понимания критериев осуждения. Если в западной традиции музыка определяется как музыкальное произведение, а культура считается имеющей отношение к досугу элитарных слоев общества, то не удивительно, что многие западные ученые высказывают негативное мнение о жанре, который они едва знают, да и то только по названию.

Литература о янбан си

Серьезных музыковедческих исследований о янбан си или развитии пекинской оперы после 1950-х годов практически нет. Из недавних публикаций аме-

риканских музыковедов, например из статей Теренса Чонга [7], Нэнси Гай [8] и Дафны Лей [9], в принципе сложно понять, существует ли пекинская опера сейчас в материковом Китае, или же она эмигрировала в Тайвань, Гонконг, Сингапур или китайский квартал Нью-Йорка.

На сегодняшний день защищены две диссертации, касающиеся янбан си. Первая — «Современная революционная Пекинская опера: контекст, содержание и конфликты», автор Гуан Лу из Государственного университета Кента. Это исследование, в котором делается попытка охватить почти все, что связано с Пекинской оперой от 500 года до н. э. по 1997 год [10]. Во введении Лу заявляет, что он был «инсайдером по праву» — профессиональным скрипачом Государственного оркестра и что он в основном играл музыку янбан си во время «культурной революции». Позже Лу стал профессиональным композитором, профессором университета и, наконец, докторантом этномузыкологии. Лу объявляет себя «объективным аутсайдером», стремящимся «завершить тщательное изучение современной революционной пекинской оперы и поделиться с миром одним из самых необычных событий, которые мог бы получить этномузыковед» [10, с. 21].

История термина «янбан си»

«Янбан си» — это особый термин, обозначающий произведения искусства, одобренные Цзян Цин и другими чиновниками. Первоначальные восемь янбан си включали два формата хореографических представлений (балета), одну симфонию и пять революционных пекинских опер, созданных еще за несколько лет «культурной революции». Количество янбан си увеличилось во время «культурной революции» и к 1976 году их стало в общей сложности восемнадцать. Некоторые приобретали вполне завершенные формы.

В переводе с китайского «янбан» — это «модель» или «прототип». Слово «си» относится к любому виду исполнения. Китайский термин «янбан си», состоящий из сочетания слов, имеет очень широкое значение.

В Китае было много революционных пекинских опер или современных пекинских опер, но не все можно отнести к янбан си. Кажется, что недавно поставленные в Китае пекинские оперы также можно назвать «современной пекинской (или модельной) оперой», т. е. янбан си. Но это далеко не так. На самом деле янбан си — это термин, четко определяющий характер только той категории произведений искусства, которые создавались в период «культурной революции». Этот термин впервые был использован в отношении революционной оперы в шанхайской газете «Освобождение» от 16 марта 1965 года, в которой сценическое произведение «Красный Фонарь» было названо «прекрасным образцом (янбан си) — моделью революционной пекинской оперы» [11]. Два месяца спустя Юань Сюэфэнь, президент Шанхайской

оперы Юэ, написал в одной из пекинских газет: «Товарищи из Национальной пекинской оперной труппы своим упорным трудом подали нам хорошую модель янбан си» [11].

Под жанровое определение янбан си изначально походило восемь революционных произведений: пять опер, два балета и одна симфония. Месяц спустя, 26 декабря 1967 года, газета «Повседневность» опубликовала редакционную статью под названием «Великолепная модель проведения линии искусства председателя Мао», в которой эти восемь работ были названы «революционной художественной моделью, созданной Цзян Цин». (Вероятно, отсюда и пошла поговорка «Восемь опер на восемьсот миллионов человек».) Однако это высказывание часто неправильно толкуют, в том смысле, что во время «культурной революции» было показано только восемь театральных работ. На самом деле все эти восемь произведений были созданы за несколько лет до революции, а к концу 1976 года было исполнено девятнадцать янбан си; еще несколько находилось в разработке [10, p. 26].

Термин «янбан си» был официально признан как название новой категории революционного исполнительского искусства в мае 1967 года, когда передовая статья идеологического журнала Коммунистической партии Китая «Красный флаг» объявила: «Янбан си — это не только превосходный образец для Пекинской оперы, но и во всех областях “культурной революции”»². Таким образом, значение модельной оперы вышло за рамки театра, перейдя из художественно-культурной сферы в сферу политики. Лу Цзайи был главным композитором и руководил последней образцовой работой «Испытания и трудности Мяолин», которая была окончена и начала репетироваться в октябре 1976 года, когда официально завершилась «культурная революция». До этого Лу был одним из композиторов другого янбан си (Паньши Ван или Паньши Бэй), созданного на основе фильма 1975 года.

Развитие янбан си

В XX веке было предпринято много попыток модернизировать пекинскую оперу, но только тип янбан си пустил корни на китайской почве и получил свое развитие. Безусловно, отчасти причиной этого было то, что коммунистическая партия, контролирующая Китай, рассматривала пекинскую оперу как эффективный инструмент пропаганды, и именно поэтому правительство оказывало последней такую мощную поддержку. Хотя Мао Цзэдун призывал пекинскую оперу адаптироваться к новому социалистическому реализму еще

² Выступление Цзян Цин 1964 года «О пекинской оперной революции» было опубликовано в том же майском номере 1967 года органа КПК «Красный флаг» вместе с редакционной статьей под названием «Приветствуем великую победу Пекинской оперной революции».

во время своего выступления в Яньане в 1942 году, только янбан си под руководством Цзян Цин получила всестороннюю поддержку правительства. Когда Цзян полностью контролировала художественное развитие в период «культурной революции», сочувствующие этому делу художники были защищены от политических преследований и в целом вели стабильный и относительно благополучный образ жизни.

Чтобы новая форма искусства пролетариата соответствовала художественным стандартам, Цзян лично отбирала либретто, композиторов и исполнителей; она даже определяла количество арий и размер оркестра в некоторых произведениях. Несмотря на чрезвычайно негативную репутацию Цзян после «культурной революции», многим, кто работал с ней или знал ее, она казалась знающим пекинскую оперу специалистом, и потому была уважаема. Например, Чжан Чжэнтао, скрипач пекинской оперной труппы времени «культурной революции», в частности говорил, что «...указания товарища Цзян были точными, подробными и очень профессиональными, от аспектов освещения, расположения реквизита и дизайна костюмов до конкретных движений актеров в сцене ... Она действительно знала, о чем говорила» [11, с. 6]. Такой взгляд на Цзян был вполне типичен для тех, кто работал с ней над развитием янбан си.

Следует отметить, что янбан си впервые в истории пекинской оперы открывала персонажи, с которыми обычный человек вполне мог бы себя идентифицировать, подражать им. Как указывал Мао, на пекинской оперной сцене до янбан си доминировали императоры, короли, генералы, министры, ученые и красавицы, но сцена янбан си заполнилась рабочими, крестьянами и солдатами, которые сталкивались с теми же проблемами, что и обычные люди в Китае. Кроме того, жанр янбан си впервые позволил женщинам-актрисам (а не мужчинам-актерам, как было до этого) создать правдивые (а не карикатурные) женские персонажи. Своеобразный «гендерный реализм» объясняет широкую популярность янбан си.

Поскольку коммунистическое правительство поддерживало янбан си в ущерб другим исполнительским видам искусства, на сцене людям было не на что смотреть. Тем не менее, группы любителей янбан си возникли по всей стране, так как спектакли янбан си были хорошо спланированными, ярко декорированными и широко освещались в прессе. Например, в 25-ю годовщину выступления Мао в Яньань была развернута месячная кампания представлений янбан си; для более чем трехсоттысячной аудитории был дано более двухсот представлений.

Возникновение янбан си сопровождалось появлением новых пьес, в центре которых стояли рабочие, крестьяне и солдаты, как главные действующие лица. Из-за этого изменился стиль игры в пекинской опере. Ее язык превратился в форму, которая была ни литературной, ни разговорной. Янбан си при-

нял стандартный разговорный мандаринский диалект, ставший престижным как для образованных людей, так и доступным для рабочего класса. Персонажи, изображенные в янбан си, понравились публике XX века.

После того, как примерно в 1972 году первые восемь янбан си обзавелись своими экранными версиями, возникло обратное движение по возвращению янбан си в местные оперные формы. В дело вступили многочисленные компании-исполнители по всей стране, в том числе в отдаленных (Тибет и Синьцзян) районах. Возможно, одной из самых успешных была синьцзян-уйгурская оперная версия «Красного фонаря», по которой в 1975 году был снят фильм. В то время в Китае было создано в общей сложности сорок восемь образцов янбан си, что подтвердило статус янбан си как истинно революционной модели искусства, распространившейся из городов и охватившей большинство населения отдаленных сельских районов.

Либретто для янбан си заимствовались из более ранних литературных или драматических произведений. Например, янбан си «Красный фонарь» был основан на тексте одноименной шанхайской опере-ху, которая, в свою очередь, пересказывала содержание фильма «Революционный преемник» (Геминг Цзю Хоулайрен, 1963). В основу оперы «Красный фонарь» (Вэн О Хун и А Цзя, 1964) была положена реальная история, произошедшая в Северо-Восточном Китае во время антияпонской войны. Известно, что в том же самом году на Чанчуньской киностудии был снят фильм с тем же самым названием, (режиссер Юй Яньфу). Анализ оперы «Красный фонарь» можно найти в русскоязычной статье исследователя К. Ван [5]. В другой опере янбан си «Взять гору тигра стратегией» было переработано содержание романа «Сквозь снежное поле» (1957).

Оригинальные рассказы удовлетворяли потребности новой социалистической формы искусства. В частности, существовала тенденция преувеличивать характеры персонажей: герои героизировались, а злодеи демонизировались. Например, в 1940–50-х годах было выпущено несколько версий «Беловолосой девушки», повествующей о жизни бедного крестьянина, вынужденного продать свою дочь злому домовладельцу за долги. В представлениях до янбан си дочь смирялась со своей судьбой, а отец убивал себя в раскаянии. Однако в версии янбан си отец умирал от рук головорезов домовладельца, защищая свою дочь. Девушка спасалась бегством, создавая тем самым положительный образ бедного крестьянства, оказывающего сопротивление безжалостно притесняющему его классу богатых землевладельцев. Поляризация характеров героев была необходима для раскрытия новой революционной тематики, в частности — призыва Мао к непрерывной классовой борьбе.

Эволюцию янбан си можно разделить на три этапа в зависимости от качества и зрелости оперных музыкальных композиций.

Первый этап представляют такие произведения, как «Красный фонарь» и «Среди тростников» (Шаджиабанг, 1964). Большая часть музыки для этих произведений была написана до их включения в «Конвенцию о пробных исполнениях современной Пекинской оперы» 1964 года. Незначительно измененная, эта музыка звучит и сегодня.

Второй этап представлен такими произведениями, как «Взятие горы тигра», «Стратегия» и «На доках». Все они подвергались обширной переработке с 1965 по 1969 год.

Третий, заключительный этап представлен оригинальными произведениями, созданными после 1969 года, — «Одой реке Дракона» и «Горой Азалия».

Ранние реформы, представленные в таких произведениях, как «Красный фонарь» и «Среди тростников», в первую очередь были сосредоточены на технике исполнения, а не на музыкальных нововведениях. Основная задача заключалась в том, чтобы решить, как изобразить героев рабочего класса в классической традиции.

Во-первых, были внесены изменения в костюмы. На смену присущим традиционной опере одеждам с шуиксу («водяными рукавами») пришли костюмы, похожие на одежду обычных людей. Во-вторых, изменилась походка актеров на сцене. Женщины в социалистическом Китае, по крайней мере теоретически, были равны мужчинам, поэтому их шаги должны быть не менее сильными и уверенными, чем шаги их коллег-мужчин. Ушла в прошлое техника сценического передвижения суйбу («сломанная ступенька») — основная походка для исполнителей женских ролей в традиционной пекинской опере, отсылавшая к устаревшему и запрещенному обычаю бинтовать ноги.

«Красный фонарь» и «Среди тростников» сохранили музыкальную лексику традиционной пекинской оперы. Самым значительным музыкальным нововведением этих ранних сценических произведений было оформление арий. Произошел переход от традиционной музыкальной аранжировки ицзюдуён, в которой одна мелодия могла повторяться в опере для нескольких сцен и персонажей, к контрастным музыкальным темам, характеризующим персонажа. Этот принцип отличался от чжуаньюн и чжуаньюном, в которых для каждого персонажа была написана своя мелодия. Подобный подход к музыкальному материалу был очень похож на западную оперу.

«Красный фонарь» и «Среди тростников» — самые ранние примеры тесной связи музыки с характером пекинской оперы. В этих ранних янбан си было внесено несколько изменений с момента их первых постановок в 1964 году до того времени, когда они были превращены в фильмы в 1972-м.

Китайский музыковед Цзюй Цихонг в своей книге «Превосходство и реконструкция» назвал «культурную революцию» движением «творения Бога» и интерпретировал музыкальную деятельность того периода как «божествен-

ную культуру» [12, р. 287]. В том же духе англоязычный исследователь Стивен Фейхтванг, автор труда «Китайские религии», утверждает: «“Культурная революция” сама по себе может рассматриваться как светская или гражданская религия и как ритуализация революции» [13, р. 99]. Если «культурную революцию» с культом Мао рассматривать как религию, то явно янбан си был ее главной литургией.

Янбан си служил пропаганде культа Мао. В ариях янбан си Мао часто сравнивали с солнцем или другими яркими объектами (факелом, к примеру). Во время «культурной революции» в многочисленных плакатах и музыкальных композициях Мао называли «красным солнцем в центре наших сердец» и «спасителем людей». Кроме того, Мао и коммунистическая партия часто «изображались» в ариях как равные части одного целого. Мао рассматривался как воплощение партии или как новая культура, новые обычаи и новые привычки, воплощенные в янбан си (новые костюмы, новый дизайн сцены, новая хореография и многое другое).

Музыкальный язык янбан си находил соответствие с образами и идеями Мао, вызывал эмоциональный отклик у публики. Во-первых, музыка янбан си, использовавшая элементы и приемы западной музыки в пекинской опере, казалась достаточно современной. Во-вторых, музыка янбан си создавала великолепный образ председателя Мао, коммунистической партии и революционных героев, так как в ней присутствовали знакомые песни и народные мелодии. Например, мелодия «Восток красный» была включена в две оперы. Использование этой народной песни не только создало символический образ, но и установило связь между Мао и народом.

В янбан си «Гора Азалия» и «Красный фонарь» музыка заимствует мелодию из «Интернационала», воспевая бескорыстное самопожертвование китайских героев, творящих китайскую и мировую революцию.

Музыка янбан си также продвигала новые социальные стандарты и поп-культуру, впитывая народные мелодии и изменяя мелодическую систему пекинской оперы.

Особую роль играли арии: так, например, в популярной арии «Ода к реке Дракон», исполненной главной женской героиней Цзян Шуйин, говорилось о пользе изучения произведений председателя Мао для обретения мудрости. Жанр янбан си, таким образом, играл важную роль в распространении идей и политической идеологии Мао. Цитаты Мао, как отрывки из Священного Писания, можно было легко применить практически к любой ситуации, и они вмещались во все либретто янбан си. Например, учение Мао «Будь решительным, не бойся жертв и преодолей все трудности, чтобы одержать победу» цитировалось в двух операх. Помимо включения слов Мао в текст оперы, другой широко применяемой техникой было использование параметров сце-

ны. В одной из сцен балета «Красный отряд женщин» цитата Мао даже была включена в декорации (прописана на заднике сцены).

Для янбан си был создан «пантеон героев», олицетворявших социалистические добродетели. Они демонстрировали готовность принести себя в жертву партии и всячески демонстрировали это. Герои янбан си со сцены всячески выказывали свое принятие политических принципов партии. Например, в опере «Горе Азалия» главный герой Кэ Сян олицетворял добродетельного члена коммунистической партии, исполняющего партийный долг, несмотря на личную неприязнь к одному из партийцев. Простые люди в этих историях изображались живыми, добродетельными, живущими в гармонии друг с другом — подобно тому, как коммунисты изображались друзьями народа.

Янбан си — как центральная литургия культа Мао — также выполняла важные социальные функции во время «культурной революции». Посещение янбан си считалось важным светским мероприятием для китайских лидеров и членов КПК, а также для иностранных гостей. Мао посещал премьеры янбан си и обязательно отзывался об увиденном, предлагая каждый раз что-то улучшить (например, как в случае с янбан си «Среди тростников» — изменить название). Когда американский президент Никсон посетил Китай, в культурную программу его пребывания был включен совместный с Цзян Цин и Чжоу Эньлаем просмотр янбан си «Отряд красных».

Профессиональные исполнители янбан си обладали высоким социальным статусом, а некоторые, по окончании сценической карьеры, претендовали и занимали высокие посты в КПК.

Осмысление янбан си помогает нам, в условиях современного взгляда на этот жанр, установить зависимость художественной жизни от политической.

Политические цели Мао были воплощены в эстетике янбан си. В сюжетах янбан си отображались представления о маоистской морали и осуществлялась репрезентация тех ценностей, которые были основополагающими для тоталитарного режима. Несмотря на то, что мы прекрасно понимаем, что модельная опера преследовала достижение определенных политических задач, которые решались через традиционный китайский вид искусства, можно констатировать, что жанр янбан си имел большое значение во время «культурной революции» и его роль была велика в продвижении политической идеологии Мао, а также в обеспечении новых социальных стандартов, поведенческих и ролевых моделей.

На протяжении тысячелетий китайские массы играли не слишком важную роль в национальной политике. Мао прекрасно понимал необходимость привлечения масс к политике, которые должны были ему помочь получить полный контроль над страной. Для этого процесса не было более правильного пути, чем транслировать идеи через традиционный жанр китайского искусства, адаптированный к тоталитарной идеологии.

В современном китайском обществе к явлению «культурной революции» и к революционному искусству янбан си относятся критически: на официальном уровне этот период осуждается. Его представляют, как подлинную катастрофу, длиной в десятилетие. Во время борьбы за власть различные политические кампании, предлагая идеологизированное искусство как средство пропаганды, ломали человеческие судьбы. В 1976 году арест «банды четырех» во главе с Цзян Цин (вдовой Мао Цзэдуна) положил конец «культурной революции».

В современном искусстве образ «жестокого монстра» Цзян Цин запечатлен в опере американского композитора Джона Адамса «Никсон в Китае». Там же звучит фрагмент модельной оперы, спектакля традиционного китайского театра «Красный отряд женщин».

Лишь на первый взгляд Цзян Цин и ее соратники по партии претворяли в жизнь идею Мао о том, что литература и искусство должны восхвалять хозяев страны — рабочих, крестьян и солдат и обнажать уродливые черты через репрезентацию отрицательных персонажей. Они использовали модель оперы как воплощение новой культуры, чтобы отвергнуть традиционное наследие и обесценить прежние формы литературы и искусства. Миссия революции состояла в том, чтобы положить конец этому явлению, а янбан си должна была представить новую форму идеологизированного искусства.

Господство модельных опер янбанси — это образец художественной диктатуры. Никогда за всю долгую историю китайской культуры театральный репертуар, состоявший только из модельных опер, не был таким узким, как в период 1940–1969 годов. Теоретически пролетарская революционная культура по своей сути должна была противоречить религии. Однако образцовые оперы воспевали мудрость Мао, причем до такой степени, что она стала своего рода новой теологией в Китае. Китайский философ Синь Биши критиковал Цзян Цин и ее соратников за то, что они были главными авторами и бенефициарами этого нового богословия в Китае. Он написал следующие строки: «Они позаимствовали название из марксизма [во время «культурной революции» маоизм был эквивалентом марксизма. — Л. Ю.], поэтому они могли скрывать население к их собственному делу. И если, материальный ущерб, причиненный “Бандой четырех” хоть и немалый, но сегодня поддается критической оценке, то духовный ущерб не поддается исчислению» [14, с. 175].

ЛИТЕРАТУРА

1. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореф. дис. ... канд. искусствоведения М. 2011. 28 с.
2. Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые

- особенности: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2018. 240 с.
3. Жуань Юн Чень. Вокальное искусство Пекинской оперы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. № 3. С. 170–179.
 4. Жуань Юн Чэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо (на примере анализа спектакля Ba Wang Bie Ji «Ба Уан прощается с Юй Цзи») // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 4 (35). С. 70–79.
 5. Ван К. Жанровая специфика цзинцзюй и европейские оперные традиции // Художественное образование и наука. 2019. № 2. С. 44–53.
 6. Цзюй Цихун. История музыки Народной Республики. Пекин: Центральная консерватория музыкальной прессы, 2010. 346 с.
 7. Chong T. Chinese Opera in Singapore: Negotiating Globalization, Consumerism and National Culture // Journal of Southeast Asian Studies. 2003. Vol. 34. No. 3. P. 449–471 [Электронный ресурс]. URL: www.jstor.org/stable/20072532 (дата обращения: 24 июня 2021).
 8. Guy N. Peking Opera and Politics in Taiwan. Champaign: University of Illinois Press, 2005. 240 p.
 9. Daphne Pi-Wei Lei. Operatic China. Staging Chinese Identity Across the Pacific Palgrave. New York: Macmillan, 2006. 348 p.
 10. Lu Guang. Modern Revolutionary Beijing Opera: Context, Contents, and Conflicts. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1997. 26 p.
 11. Цзюй Цихонг. Превосходство и реконструкция. Шандун: Шаньдун Арт, 2002. 365 с.
 12. Юань Сюэфэн. Образец совершенства // Новости Гуанминг. 22 марта, 1965.
 13. Feuchtwang St. Chinese Religions // Religions in the Modern World: Traditions and Transformations / Linda Woodhead, London: Routledge 2002. P. 99–120.
 14. Xing Bisi. The Enlightenment of Philosophy and Philosophical Enlightenment // Xinhua yuebao. 1978. No. 7. P. 174–179.

REFERENCES

1. Budaeva T. B. Muzy`ka tradicionnogo kitajskogo teatra czzinczyuj: Pekinskaya opera: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya M. 2011. 28 s.
2. Zhe`n` Shuaj. Kitajskaya «obrazczovaya revolyucionnaya opera»: zhanrovo-stilevy`e osobennosti: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2018. 240 s.
3. Zhuan` Yun Chen`. Vokal`noe iskusstvo Pekinskoj opery` // Teatr. Zhivopis`. Kino. Muzy`ka. 2012. № 3. S. 170–179.
4. Zhuan` Yun Che`n`. Pekinskaya opera kak sinteticheskoe scenicheskoe dejstvo (na primere analiza spektaklya Ba Wang Bie Ji «Ba Uan proshhaetsya s Yuj Czzi») // Mir nauki, kul`tury`, obrazovaniya. 2012. № 4 (35). S. 70–79.
5. Van K. Zhanrovaya specifika czzinczyuj i evropejskie operny`e tradicii // Xudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2019. № 2. S. 44–53.

6. *Czzyuj Cixun*. Istoriya muzy`ki Narodnoj Respubliki. Pekin: Central`naya konservatoriya muzy`kal`noj pressy`, 2010. 346 с.
7. *Chong T.* Chinese Opera in Singapore: Negotiating Globalization, Consumerism and National Culture // *Journal of Southeast Asian Studies*. 2003. Vol. 34. No. 3. P. 449–471 [E`lektronny`j resurs]. URL: www.jstor.org/stable/20072532 (data obrashheniya: 24 iyunya 2021).
8. *Guy N.* Peking Opera and Politics in Taiwan. Champaign: University of Illinois Press, 2005. 240 p.
9. *Daphne Pi-Wei Lei*. Operatic China. Staging Chinese Identity Across the Pacific Palgrave. New York: Macmillan, 2006. 348 p.
10. *Lu Guang*. Modern Revolutionary Beijing Opera: Context, Contents, and Conflicts. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1997. 26 p.
11. *Czzyuj Cixong*. Prevosходство i rekonstrukciya. Shandun: Shan`dun Art, 2002. 365 с.
12. *Yuan` Syue`fe`n*. Obrazecz sovershenstva // *Novosti Guanming*. 22 marta, 1965.
13. *Feuchtwang St.* Chinese Religions // *Religions in the Modern World: Traditions and Transformations* / Linda Woodhead, London: Routledge 2002. R. 99–120.
14. *Xing Bisi*. The Enlightenment of Philosophy and Philosophical Enlightenment // *Xinhua Yuebao*. 1978. No. 7. P. 174–179.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ли Юбин — аспирант; 961141867@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Li Youbing — Postgraduate Student; 961141867@qq.com