

Каблова Т. Б.

ORCID: 0000-0002-6664-5288

кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри музично-теоретичних дисциплін

*Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва
м. Київ, Україна*

ТРАДИЦІЙНА ПЕКІНЬСЬКА ОПЕРА У ДИСКУРСІ ПОЛІТИЧНИХ РЕФОРМ КИТАЮ ХХ СТ.

Ключові слова: пекінська опера, реформи, мистецтво, ідеологія.

Історичне становлення музичної культури Китаю невідривно пов'язане з політичними реформами, які визначили основні аспекти розвитку та обґрунтувало пріоритетні вектори його становлення. В 1940-х роках почалася мистецька реформа пропагована Комуністичною партією, яка визначила два пріоритетних завдання:

- 1) трансформація традиційних форм мистецтва;
- 2) створення нових форм.

Варто наголосити, що центральним став постулат щодо мистецтва, а саме, кожна форма мистецтва має у собі ідеологічний контекст в тому сенсі, що вона народжена, втілює та виражає світогляд. Це є прямим відбиттям класики марксистської ідеї про те, що буття визначає свідомість – і, як наслідок, художні форми, як вираження свідомості, вказують на форми буття. Йдеться про те, що ідеологія потребувала створення нових форм, які б підсилювала ідеологію та сприяли створення нового виміру існування як безпосередньо формотворчої складової мистецьких об'єктів, так й переосмислення їх змістового наповнення. В традиційних підходах, особливо західної етномузикології, цю реформу трактовано просто як використання традиційних форм у політичних цілях або як напад на традиційні форми. Але якщо розглянути більш детально, то стає очевидним, що такий підхід неправильно трактує філософську основу реформи та занадто спрощує її політичну програму. Як наголошує Холм [3, с. 11], реформа Мао Цзедуна, була певним нападом на традиційні музичні форми з метою врятувати ці форми від нападів тих, хто в той час пов'язував усі традиційну китайську культурну у такому вигляді з феодалізмом і китайською культурною закритістю та застиглістю, й намагався створити якісно новий музичний твір. Тоді це дозволяє розглядати

реформу як стратегію реалізації по суті консервативної мети: збереження, в даному випадку, багатовікової традиції, яка таким чином стає мотивацією до змін.

Найбільш затребуваним жанром у китайській музичній культурі була опера. Саме вона стала тим базисом з якого почалася нова реформована музична традиція.

Доцільно наголосити, що реформа опери почалася в районах Китаю, задовго до 1949 року. Мао Цзедун наказав своїм працівникам культури «вдихнути нове життя в старі опери» та «розповсюдити їх по всій країні» [1, с. 51]. Це проводилося під гаслом, що використання традиційних форм потребує часткового оновлення, але за умови збереження та продовження традиції китайської культури. Це було обґрунтовано в його «Бесідах на Яньаньському форумі з літератури та мистецтва» від Травень 1942 [4], де мистецтво підлягло певній кодифкації: так, було виокремлено проблемне коло належності мистецтва до відповідної соціальної групи. Й наголошено, що література і мистецтво для людей, а не для імперіалістів, буржуазії, феодалів тощо. Акцентовано, що треба взяти спадщину та найкращі традиції в літературі та мистецтві, які мають стародавні корені у Китаї та інших країнах, але метою все одно має бути служіння масам народу. При цьому «без відмови від використання літературних і художніх форм минулого, але в наших руках ці старі форми, перероблені та наповнені новим змістом, також стати чимось революційним на службі народу» [4, с. 11–12].

Такий підхід обумовив звернення до вже існуючих форм, як базису просування сучасної ідеології, а головне дозволив відійти від того, що члени Партії вважали «мистецьким глухим кутом» [3, с. 11], й, таким чином, віддавали перевагу політиці, яка займалася лише створенням нових форм. Тобто звернення до використання традиційних форм для революційних цілей забезпечило легітимацію, необхідну цим формам для продовження існування. Суттєвим лишається те, що створення нових творів визначалося як важливий крок у трансформації китайської культури та суспільства. Але згідно з масовою соціальною лінією ці нові твори теж мають виходити з розуміння аудиторії, для якої пише творець.

Традиційна китайська опера найчастіше виконувалася в контексті, що не забезпечував задоволеності керівництва країни. Звернення виключно до політичних тем та засилля елементів оновлення спровокувало відсутність інтересу глядачів і виконавців до реформи опери. У відповідь на це уряд послаблює контроль, і традиційна опера знову процвітає, але вже за рахунок реформ. Цей, здавалося б, непослідовний підхід, який призводить до хвилеподібної або циклічної моделі участі уряду в реформі опери можна зрозуміти як результат діалектичного

погляду: протиріччя (у цьому випадку традиційна опера і сучасне життя); вирішення протиріччя (заклик до реформи) стає одним із елементів наступного протиріччя (реформа і бажання аудиторії); і так далі. У такому вигляді політика уряду не є ані непослідовною, ані циклічною; вони є результатами практичної програми постійного руху, щоб протистояти різним проблемам різних моментів.

Є, однак, інше пояснення: часті зміни в політиці є наслідком не філософської діалектики, а внутрішньопартійної боротьби за владу між тими, хто просуває реформи, і тими, хто виступає за традиційну оперу. Логічно припуститися думки, що обидва ці пояснення по суті правильні в тому, що обидва процеси, які вони описують, діяли протягом всієї історії Нового Китаю; незважаючи на це, той чи інший має тенденцію домінувати в будь-який момент часу. Домінування діалектики над боротьбою за владу безпосередньо пов'язане з політичною стабільністю всередині керівництва.

Така ситуація обумовила три лінії розвитку Пекінської опери: традиційної Пекінської опери, «новоскладені історичні п'єси» (xinbian lishiju) та «сучасні опери» (xiandaixi), які в цілому складають основу розвитку вокально-сценічного дійства протягом більш ніж 50 років історії Пекінської опери. Водночас саме традиційна Пекінська опера, склалася як яскраве відбиття політики уряду щодо традиційних форм мистецтва та динаміки проведення цієї політики.

Історія дає нам зручну дату 1949 року – дату приходу комуністів до влади – як розумну відправну точку, оскільки події з того часу відбувалися під впливом Комуністичного режиму та проблеми, з якими стикається традиційна Пекінська опера, були структуровані та зрозумілі через дискурс, в якому домінував цей режим. Маючи (до 1949 року) історію понад 150 років, Пекінська опера, безумовно, пройшла через кількість змін і розробок до визволення. Однак це були загалом повільні та непомітні зміни інновації з боку певних виконавців (наприклад, додавання ерху до оркестру Пекінської опери), або постійний розвиток «шкіл» виконавців (люпай), які моделювали себе за європейським зразком.

Суттєво, що проблеми, з якими зіткнулися представники оперної галузі та урядові реформатори на початку та в середині 1950-х років, є тими самими проблемами, що постали у 1980-х та 1990-х роках, і стосуються трьох взаємопов'язаних питань:

1) зміст: виходячи з того, що мистецтво і політика нероздільні, проблема полягає в тому, щоб розрізнити «регресивні» або «феодалні» елементи традиційних п'єс Пекінської опери від елементів, які є «прогресивними» або «революційними»;

2) аудиторія: незважаючи на їхню готовність сприйняти революцію та реформування китайського суспільства, аудиторія Пекінської опери була віддана традиційній опері і тому протистояла всім, крім найтонших змін. У цій тязі традиції ми бачимо важливість визначення жанру в ідентичності художньої форми та в ідентичності її аудиторії;

Ідентичність Пекінської опери для її глядачів включала певні параметри, які, якщо їх реформувати після певного моменту, означали не жанрову реформу, а жанрове знищення. Ця аудиторія просто не вірила, що знищення їхньої улюбленої експресивної форми було необхідною частиною будівництва Нового Китаю;

3) традиції виконання: більшість виконавців Пекінської опери мало значний шлях учнівства та важко здобутого професійного досвіду; й перспектива радикальних змін у своїй вокальній формі лякала їх.

Але це не стримало розвиток традиційної опери й результатом нововведень були: запровадженні західні інструменти в оркестр (включаючи струнні інструменти та деякі дерев'яні духові), створюючи змішаний оркестр з інструментами пекінської опери як головні»; нові техніки акомпанементу. Збільшилося вставки хорової музика, інтермедії та рух до більшого використання народної мови у вокальній музиці.

Проте більшість виконавців і глядачів віддали перевагу почути відомі традиційні п'єси у їхніх відомих версіях. Варто зазначити, що ці спроби інновації Пекінської опери не включали традиційні п'єси Пекінської опери, а натомість адаптовані до п'єс у стилі Пекінської опери поза традицією виконання Пекінської опери. Отже, у цьому сенсі це була реформа через доповнення, а не через заміна – тобто це не сталося за рахунок традиційної гри.

Література:

1. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2004. 173 с.

2. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ : Музична Україна, 1990. 182 с.

3. Holm D. "Folk Art as Propaganda: The Yangge Movement in Yan'an" in *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949-1979*, Bonnie S. McDougall, ed.. Berkeley : University of California Press. Pp. 3–35.

4. Mao Zedong 1979 "Tong yinyue gongquozhe de tanhua: yijiu wuliu nian bayue ershi ri" (Talks With Music Workers, 8/24/56) in *Renminyinyue (People's Music) 1979/9:2-5*.