

Саракаева Элина Алиевна

ФИЛОСОФИЯ ФЕМИННОСТИ В КИТАЙСКОЙ ОПЕРЕ

В статье рассматривается феминности, которую конструировала и пропагандировала традиционная китайская опера. Опера создавалась драматургами и актерами-мужчинами для мужской аудитории, и порождаемый ею идеальный женский образ был отражением не реальной, а желательной для мужчин феминности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2010/1/39.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (5). С. 146-149. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2010/1/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Таким образом, заимствуя инокультурные религиозные обычаи, американские неоязычники не стараются понять чужие культуры с их собственными ценностями, ограничениями и менталитетом, а создают для себя новую коллективную идентичность. Они не столько приближаются к языческим цивилизациям, сколько целенаправленно дистанцируются от христианской культуры своих семей и своего детства. Их миф об иных народах и иных верах есть, в первую очередь, реакция на Церковь или Синагогу, откуда они ушли. И новая идентичность, созданная на основе широких и произвольных культурных заимствований, остается по преимуществу белой, буржуазной, англо-американской, разделяющей общую картину мира и способы мышления современного американского общества в целом.

Список литературы

1. **Adler M.** Drawing down the moon: witches, druids, goddess-worshippers and other pagans in America today. Boston: Beacon Press, 1986. 254 p.
2. **Jenkins P.** The dream catchers: how mainstream America discovered native spirituality. N.Y.: Oxford University Press, 2004. 308 p.
3. **Looking Horse M.** Lakota spirituality, Lakota sovereignty // Colors. 1995. January.
4. **Pagan Digest** [Electronic resource]. 1992. 7 April. URL: <ftp://drycas.club.cc.cmu.edu/anonymous/pagan/archive> (retrieved from: 2009. February. 2).
5. **Parker C.** Playing Indian // Twin cities reader. 1995. 29 Nov. – 5 Dec.
6. **Pike S.** Earthly bodies, magical selves. Contemporary pagans and the search for community. Berkley, C.A.: University of California Press, 2001. 280 p.
7. **Rose W.** The great pretenders: further reflections on whiteshamanism // The state of native America. Boston: South End Press, 1992.
8. **Talamantez I. M.** Seeing red: American Indian women speaking about their religious and political perspectives // In our own voices: four centuries of American women's religious writing. San Francisco: Harper, 1995.
9. **Wallis R.** Shamans / neo-shamans. Ecstasy, alternative archaeologies and contemporary pagans. London, N.Y.: Routledge, 2003. 293 p.
10. **Who are Gavin and Yvonne Frost** [Electronic resource]. URL: <http://www.wicca.org/gavinandyvonne/bio.html> (retrieved from: 2009. May. 16).

**RELIGIOUS ADOPTIONS AS THE WAY OF MAKING NEW CULTURAL IDENTITY
IN AMERICAN NEOPAGANISM**

Asya Alievna Sarakayeva

*Department of History and Archival Science
Astrahan State University
bayard2006@mail.ru*

In the article the adoptions from the religions and cultures of American, African and Asian nations used by the modern American neopagans and the conflicts connected with this process are described. The strategies used by neopagans for the legitimization of these adoptions are marked out.

Key words and phrases: neopaganism; religious tradition; cultural identity; cultural conflict; cultural adoption.

УДК 7.01

В статье рассматривается феминности, которую конструировала и пропагандировала традиционная китайская опера. Опера создавалась драматургами и актерами-мужчинами для мужской аудитории, и порождаемый ею идеальный женский образ был отражением не реальной, а желательной для мужчин феминности.

Ключевые слова и фразы: гендерная философия; конструкция феминности; кросс-гендерное исполнение; пекинская опера; амплуа «дань».

Элина Алиевна Саракаева

*Кафедра английского языка факультета «Социальные коммуникации» и юридического факультета
Астраханский государственный университет
bayard2006@mail.ru*

ФИЛОСОФИЯ ФЕМИННОСТИ В КИТАЙСКОЙ ОПЕРЕ®

В течение многих веков, вплоть до изобретения кино, театр оставался самым массовым видом искусства в Китае. Через театральные представления народ получал доступ к эстетике господствующего образованного слоя. И напротив, подлинно популярными могли стать только те пьесы и сценические формы, которые находили отклик у широкой зрительской аудитории, именно они имели более всего шансов долго не сходиться со сцены, быть записанными, войти в художественный канон и дойти до наших дней.

Таким образом, ценности народа стали, наряду с эстетикой китайской интеллигенции, фактором, определяющим направление развития театра. Китайский театр в своей наиболее распространенной форме китайской оперы очень своеобразно конструирует границы гендерной нормы.

Всего искусствоведы насчитывают в Китае более трехсот региональных разновидностей оперы. Все они представляют собой сочетание сценической речи, оперных арий, танцев и акробатики. Одним из самых заметных различий между этими направлениями является то, что в южных школах (самая известная из которых шаосиньская опера) все роли, и мужские, и женские, исполнялись женщинами. В северных школах, таких как Пекинская опера, наоборот, играли только актеры-мужчины. Тем не менее, более чем столетие доминирования Пекинской оперы привело к тому, что, в большинстве случаев, китайский традиционный театр ассоциируется с мужским травестизмом [7, р. 16-18].

Традиция, согласно которой актеры-мужчины создают на сцене женские образы, восходит, по некоторым предположением, ко временам Ханьской династии (206 г. до н.э. – 219 г. н.э.). В танскую эпоху (618-906) кросс-гендерное переодевание в китайской опере восходит на новую художественную ступень. В 661 г. по просьбе бывшей актрисы, поднявшейся до ранга государыни, женщинам было запрещено играть в придворных постановках [11, р. 199]. Это привело к заполнению мужчинами или евнухами всех женских ролей, что потребовало от актеров роста исполнительского мастерства. Искусство мужского травестизма поднялось до своего высочайшего уровня в конце XIX - начале XX в., когда работала целая плеяда выдающихся актеров-«даней» (т.е. актеров на амплу женщин), самым великим из которых принято считать Мэй Ланьфана [10, р. 80-81]. На рубеже XIX - XX вв. под влиянием западных политических и культурных веяний в Китае появились драматурги и критики, призывавшие покончить с кросс-гендерными переодеваниями и вернуть на сцену женщин. Но наиболее серьезный удар традиции кросс-гендерного переодевания в театре нанесло установление коммунистического режима. В 1964 г. на семинаре, посвященном революционной опере, премьер Чжоу Энлай заявил: «...изображение мужчинами женщин должно быть постепенно прекращено. Так же и в шаосиньской опере изображение женщинами мужчин должно быть прекращено» [7, р. 192]. Таким образом, само сохранение традиции оказалось под угрозой и на настоящий момент остается очень спорным.

Появившись и завоевав подмостки, традиция мужского кросс-гендерного переодевания в китайском театре стала выполнять сложную культурную функцию конструирования и трансляции такого типа феминности, который был необходим патриархальному обществу с жесткой бинарной структурой гендера. В первую очередь, эта задача ложилась на плечи «даней» - актеров на женских амплуа, что накладывало на них серьезные обязательства по профессиональной подготовке, включающей феминизацию их внутреннего психологического склада. Один из самых выдающихся минских драматургов, Тан Сяньцзу настаивал на том, что «актер, играющий женские роли, должен постоянно представлять себя женщиной» [8, р. 1128]. Ключевым здесь является слово «постоянно»: актер должен развивать и ощущать в себе феминность не только во время репетиций и спектаклей, а ежечасно. Знаменитый «дань» конца XVIII в. в ответ на вопрос, как ему удастся так хорошо изображать женщин, признался: «Принимая свое тело за женское, я должен преобразить свое сердце в сердце женщины, и тогда мои нежные чувства и изящные позы станут правдивыми и жизненными. Но если останется хоть немного мужского сердца, то и во внешности что-нибудь непременно не будет напоминать женщину» [9, р. 210-211]. Таким образом, актер на женских ролях должен не только глубоко почувствовать в жизнь и характер своего персонажа, он должен поменять свою мужскую психику на женскую, так, чтобы ничто мужское, сохранившееся в нем, не могло испортить его игру. По сути дела, «дань» должен стать женщиной.

Корни такой интерпретации гендера, по нашему мнению, лежат в даосском мышлении, согласно которому все вещи текучи и переменчивы. Феминность или маскулинность не являются раз и навсегда данным, неизменным статусом, они слабо привязаны к биологическому полу. Человек, сумевший понять и усвоить «суть» другого гендера, поставивший эту суть в центр собственной личности, изменяется таким образом, чтобы соответствовать этой сути. Граница между реальностью и фикцией оказывается проницаема и подвижна. Знаменитый историк и литератор конца III - начала IV в. Гань Бао, чье видение окружающего мира было во многом сформировано даосизмом, со ссылкой на классический даосский трактат «Хуайнаньская завершенная бесчисленность» утверждает: «Какую стихию кто-то усвоил – такой он обретает облик; какой облик кто-то обрел – такие у него возникают свойства» [1, с. 159]. И как раз взаимную трансформацию женщин и мужчин Гань Бао и его источник вовсе не считают неестественной: «Когда движение является следствием превращений – это указывает, что все идет как обычно; если же все стороны перепутаны – это указывает, что вмешались колдовские наваждения... Если человек рождает зверя, а зверь рождает человека – это значит, что стихии смешались. Если же мужчина превращается в женщину, а женщина превращается в мужчину – это значит, что стихии сменяют друг друга» [Там же, с. 161].

Выводя на сцену мужчин в женских ролях (и женщин в мужских ролях в южных оперных школах), китайская опера подвергает гендерные категории определенной эрозии, но в то же время и восстанавливает традиционное понимание границ между гендерными статусами. Изображая женщин, китайская опера в лице своих драматургов и «даней» активно конструировала феминность, причем такую феминность, которая была увидена мужскими глазами, отражала желания или страхи мужчин, обслуживала их социальные и психологические потребности. Этим, не в последнюю очередь, было обусловлено предпочтение, которое китайские театралы отдавали мужчинам-«даням» перед актрисами.

Считалось, что актрисы добиваются успеха, используя исключительно свои природные данные, они играют лишь самих себя, тогда как мужчины-«дани» более полагаются на искусство и создают на сцене идеальный женский образ. Их заученные, тысячекратно повторяемые, вошедшие в канон позы, жесты и интонации были призваны передать саму Женственность как таковую, очищенную от индивидуальных черт и недостатков отдельной женщины [10, р. 91]. Пользуясь словами знаменитого романа «Месье Баттерфляй», «...только мужчина знает, как должна поступать женщина» [4, р. 63].

Отличной иллюстрацией того, как же «должна поступать женщина», является «Прощание гегемона с наложницей» в интерпретации величайшего «дани» Мэй Ланьфана. Человек разносторонне одаренный, Мэй не просто играл эту пьесу, он ее переписал. Если до него роль наложницы Юй была очень невелика (в минском произведении «Тысяча золотых монет» Юй появляется всего дважды, да и в сцене прощания произносит лишь несколько строк), то Мэй Ланьфан именно ее поставил в центр всей пьесы. Такой перенос фокуса вызывал неодобрение у людей, привыкших к более традиционному прочтению. Так, самый знаменитый исполнитель роли Гегемона в Куньцзи опера, Хоу Юйшань жаловался в своих мемуарах, что после Мэй Ланьфана пьесу надо было бы называть «Прощание наложницы с гегемоном» [3, р. 237]. Тем не менее, новая интерпретация известного сюжета стала настолько популярной, что именно она в глазах всего мира олицетворяет китайскую оперу в целом [7, р. 76].

В минской пьесе «Тысяча золотых монет» в сцене прощания Сян Юй проверяет свою возлюбленную, предлагая ей покинуть его и отправиться к победоносному ханьскому князю. Когда она отвергает это предложение и просит дать ей меч для самоубийства, гегемон без возражений выполняет ее просьбу. Юй погибает, объяснив, что хочет развязать ему руки, чтобы он мог, не волнуясь более о ней, прорваться из окружения и спастись [6, р. 121]. У Мэй Ланьфана оба персонажа в этой сцене облагорожены. Сян Юй ни разу не выражает сомнений в верности конкубины Юй. Его горе вызвано разлукой с ней, а не тем, что другой мужчина может отнять у него женщину и, тем самым, нанести удар его маскулинности. Инициатива самоубийства исходит целиком от самой Юй. Более того, гегемон, жалея ее, отказывается дать ей свой меч, и тогда она хитростью выманивает у него оружие, якобы для того, чтобы станцевать с мечом, и в конце этого танца перерезает себе горло. Но мотив самоубийства остается прежним: «Если я пойду с тобой, я буду связывать тебя. Нет, нет. Я возьму меч, что висит на твоём поясе, и убью себя перед тобой» [2, р. 42].

Таким образом, пьеса представляет нам идеальную женщину с мужской точки зрения: безгранично любящую, физически привлекательную даже в час смерти, охотно и без жалоб жертвующую собой ради того, чтобы спасти своего господина или хотя бы не отягощать его заботами о себе. Оценивая образ Юй, созданный Мэй Ланьфаном как на бумаге, так и на сцене, современный критик Сюй Чэнбэй восхищается: «Непревзойденная преданность ее самопожертвования и трагическая изысканность танца с мечом воплотили самые типичные добродетели древней китайской женщины» [12, р. 169]. С точки зрения мужчины-критика, мужчины-зрителя, причем нашего времени – не менее чем предыдущих веков, самая суть китайской феминности – это принесение себя в жертву интересам мужчины и «трагическая изысканность». И китайская опера стала одним из важнейших инструментов, конструирующих, пропагандирующих и транслирующих такой идеал феминности.

И хотя сейчас спектакль пекинской оперы с актерами-«даними» - явление исключительно редкое, но даже книги и фильмы об этой театральной традиции по-прежнему конструируют желательный тип феминности.

В 1993 г. Золотую пальмовую ветвь Каннского кинофестиваля завоевал фильм режиссеров Чэнь Кайгэ и Чжан Имоу «Прощай, моя конкубина». Он же претендовал и на «Оскар» в номинации «лучший иностранный фильм». Кинокритик Дженни Квок Ва Ло называет это произведение визитной карточкой китайского кинематографа для всего мира, несмотря на неодобрение правительства КНР [5, р. 16]. Сюжет фильма представляет собой историю любви на фоне спектаклей пекинской оперы и исторических событий середины XX в. Главные герои фильма – актеры Сяолоу, «шэн» (актер на амплу мужчин), и его друг Деи, «дань». Деи влюблен в своего сценического партнера, и когда тот женится на проститутке Цзюйсянь, то между ними тремя начинается эмоциональная схватка длиной в жизнь. Цзюйсянь пытается увести мужа из театра, она олицетворяет его связь с миром реальности. Деи, сам в качестве воображаемой женщины принадлежащий к сфере воображаемого, напротив, удерживает своего друга в мире искусства и фантазии. Пройдя через серию испытаний и убедившись, что ни тот, ни другая не могут получить любимого только для себя, Деи и Цзюйсянь кончают с собой.

В центре эмоционального конфликта в этом кинематографическом повествовании оказывается гендерная идентичность «дани». Его превращение в женщину начинается очень рано и очень болезненно, причем эта боль носит знаковый характер. Квок Ва Ло называет один из эпизодов его профессиональной подготовки «символической кастрацией» (когда ему отрезают лишний, шестой палец на руке), другой – «символическим изнасилованием» (когда герою за отказ играть женскую роль насильно вставляют в рот курительную трубку, причем «насилователем» выступает его будущий друг и возлюбленный Сяолоу, а весь процесс сопровождается обильным кровотечением). На всем протяжении его дальнейшей жизни феминность Деи зависит от того, примет ли его мужчина или отвергнет в качестве объекта любви [Ibid., р. 23].

Таким образом, феминность в фильме возникает из боли и унижения. Не менее важно и то, что герой - «дань» выполняет в фильме классическую женскую функцию, ставя свою жизнь и смерть на службу мужчине. Обе женщины в этом произведении, и подлинная, и воображаемая, активно служат развитию жизни и карьеры мужчины. Цзюйсянь удерживает его от участия в политических конфронтациях и поощряет его занятия бизнесом. Деи вдохновляет его артистическую карьеру. Обе они считают собственную жизнь неполной и не имеющей значения без мужчины. И в конце обе совершают самоубийство, соотносимое с любовным самопожертвованием наложницы Юй или со смертью множества героинь классической китайской литературы, которые отказываются жить, потеряв надежду соединиться с любимым. И так, фильм о китайской опере разделяет ее гендерную философию и продолжает приватизацию феминности мужчинами. Феминность вновь конструируется в соответствии с патриархальными ценностями как сочетание жертвенности и «трагической изысканности».

Список литературы

1. Гань Бао. Записки о поисках духов. СПб.: Азбука-классика, 2006. 384 с.
2. Bawang biej. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe, 1987. 56 p.
3. Hou Yushan. Youmeng yiguan bashinian. Beijing: Baowen tong shudian, 1988. 380 p.
4. Hwang D. H. M. Butterfly. N.Y.: Plume, 1989. 234 p.
5. Kwok Wah Lau J. Farewell my concubine: history, melodrama, and ideology in contemporary Pan-Chinese cinema // Film quarterly. 1995. № 1 (Autumn). Vol. 49.
6. Shen Cai. Qianjin ji // Liushizhong qu. Beijing: Zhongguo shuju, 1958. Vol. 2.
7. Siu Leung Li. Cross-dressing in Chinese opera. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003. 310 p.
8. Tang Xianzu. Shiwen ji. Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe, 1982. 1300 p.
9. Tian M. Alienation-effect for whom? Brecht's (mis)interpretation of the classical Chinese theatre // Asian theatre journal. 1997. № 2 (Fall). Vol. 14.
10. Tian M. Male Dan: the paradox of sex, acting and perception of female impersonation in traditional Chinese theatre // Ibidem. 2000. № 1 (Spring). Vol. 17.
11. Wang Guowei. Xiqu lunwen ji. Beijing: Zhongguo xiqu chubanshe, 1984. 220 p.
12. Xu Chengbei. Mei Lanfang yu ershi shiji. Beijing: Sanlian shudian, 1990. 280 p.

FEMINITY PHILOSOPHY IN CHINESE OPERA

Elena Alievna Sarakayeva

*Department of English Language of Public Relations Faculty and of Law Faculty
Astrakhan State University
bayard2006@mail.ru*

In the article femininity created and popularized by Chinese opera is considered. Opera was created by playwrights and actors for male audience that is why the generated image of an ideal woman reflected unreal but desirable femininity for men.

Key words and phrases: gender philosophy; femininity construction; cross-gender performance; Beijing opera; dramatic type "Dan".

УДК 328.125(470+571)

Статья раскрывает содержание понятия «коррупция» и специфику ее проявления как сложного социального феномена, создающего систему защиты от социального контроля. Основное внимание в работе авторы акцентируют на выявлении ее стратегии и организации в отдельных эпизодах деятельности институтов власти. Особую актуальность эта проблема приобретает в рамках современных демократических реформ и политической модернизации.

Ключевые слова и фразы: взяточничество и мздоимство; использование служебного положения, знакомств, связей, подкупа; благодарности за оказанные «услуги»; борьба с коррупцией.

Ирина Геннадьевна Селезнева, Анна Сергеевна Сухова

Кафедра политологии

Волгоградский государственный технический университет

irinaselezneva@bk.ru

КООРУПЦИЯ: СОЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ И ПРАВОВОЕ РЕГУЛИРОВАНИЕ®

Во все времена общество пыталось подавлять нежелательные формы человеческого поведения. Резкие отклонения от средней нормы, как в положительную, так и в отрицательную стороны грозили стабильности общества, которая всегда ценилась выше всего.