

Королева Валентина Алексеевна

ТРАДИЦИОННЫЙ КИТАЙСКИЙ ТЕАТР И ЕГО РОЛЬ В ЖИЗНИ КИТАЙСКОГО НАСЕЛЕНИЯ НА РУССКОМ ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX В. - 1935 Г.)

В статье рассматривается история деятельности традиционных китайских театров в городах российского Дальнего Востока на протяжении второй половины XIX в. - 1935 г. В центре внимания - особенности местоположения и устройства традиционного китайского театра на территории русского дальневосточного города, а также определение его социальных функций в жизни китайского населения. В результате автор приходит к выводу об актуальности и поливариантности социальной роли изучаемого культурного феномена.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/10-1/25.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. I. С. 115-121. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/10-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

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

УДК 792.5(=951):316.7.081/084(571.6-2)

Культурология

В статье рассматривается история деятельности традиционных китайских театров в городах российского Дальнего Востока на протяжении второй половины XIX в. – 1935 г. В центре внимания – особенности местоположения и устройства традиционного китайского театра на территории русского дальневосточного города, а также определение его социальных функций в жизни китайского населения. В результате автор приходит к выводу об актуальности и поливариантности социальной роли изучаемого культурного феномена.

Ключевые слова и фразы: городская социокультурная среда; социальные функции искусства; традиционный китайский театр; Дальний Восток России; китайцы.

Королева Валентина Алексеевна, к.и.н., доцент

Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока

Дальневосточного отделения Российской академии наук

koroleva_val@mail.ru

ТРАДИЦИОННЫЙ КИТАЙСКИЙ ТЕАТР И ЕГО РОЛЬ В ЖИЗНИ КИТАЙСКОГО НАСЕЛЕНИЯ НА РУССКОМ ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX В. – 1935 Г.)[©]

После подписания Айгунского (1858 г.) и Пекинского (1860 г.) договоров о территориальном разграничении между Российской империей и Дайцинским государством (так назывался в то время Китай) началось освоение территории русского Дальнего Востока. Едва ли не одновременно с россиянами частью населения российского Дальнего Востока становились и китайцы.

С появлением и стремительным ростом русских городов – Благовещенска, Хабаровска, Владивостока неуклонно увеличивалась и численность мигрантов из Поднебесной, места компактного поселения которых именовались китайскими слободками. Во Владивостоке китайский квартал окончательно оформился на побережье, вдоль так называемого Семёновского ковша. В Хабаровске китайская община обосновалась на берегу оврага, вблизи Военной горы, расположенной на побережье Амура. А в Благовещенске под китайский квартал была отведена территория на северо-западной окраине города [8, с. 20-21].

Китайцы жили в условиях замкнутой, недоступной чужим общины и вплоть до начала XX в. избегали контроля со стороны русской администрации, подчиняясь старшинам, которые назначались цинскими властями. После запрещения в 1897 г. китайского самоуправления (как несовместимого с суверенностью Российского государства) цинское правительство добилось разрешения на создание в местах проживания китайцев обществ и союзов, не имевших политического характера. И, в соответствии с законом от 1906 г. об общественных организациях, была разрешена деятельность китайских коммерческих обществ в различных городах и селениях Дальнего Востока – Хабаровске, Никольске-Уссурийском, Спасске, Имане, Ольге, Сучане, Посъете и др., которые подчинялись основанному ещё в 1881 г. Главному Владивостокскому торговому обществу. Помимо заботы о развитии китайской торговли, оно занималось благотворительностью, материально поддерживало нуждающихся соотечественников, устраивало приюты для престарелых. Общество также выделяло средства на культурные нужды: открывало школы, библиотеки, которые снабжались книгами и газетами, поступающими из Китая, оказывало поддержку клубам, увеселительным заведениям и театрам.

Поскольку женщинам запрещалось покидать пределы Поднебесной, китайское население почти полностью состояло из мужчин – торговцев, ремесленников, разнорабочих, в том числе прислуги. Большая часть из них (называемая «отходниками») прибывала на временные работы и затем возвращалась на родину, к семьям [19, с. 74-77]. Несмотря на сравнительно быструю и успешную интеграцию в экономику региона, они стремились к сохранению этнокультурной идентичности. И в условиях длительного проживания на российской территории китайцы придерживались устоев привычной культурной среды, константным и доминантным феноменом которой являлся традиционный китайский театр.

Страстную тягу китайцев к развлечениям и зрелищам, театрализованным представлениям единодушно отмечают и отечественные, и зарубежные синологи. Так, французский миссионер, путешественник, исследователь Китая середины XIX в. Эварист Регис Гюк, проживший в Поднебесной немало лет, восклицал: «Пожалуй, нет в мире другого народа, так страстно увлечённого театральным искусством, как китайцы. <...> они – нация актёров... По всей стране <...> богатые и бедные, мандарины и простонародье – все китайцы без исключения – страстные приверженцы театральных представлений. Театры существуют повсюду... Нет ни одной даже самой маленькой деревушки, в которой не было бы своего театра. <...> При некоторых обстоятельствах постоянные театры считаются недостаточными, и китайцы строят временные сцены удивительной лёгкости из бамбука...» [20, р. 263-264, 266].

Всепоглощающая жажда зрелищ, являвшихся, возможно, единственным радостным моментом в повседневной жизни неутомимых тружеников, обуславливала настоятельную потребность в устройстве театров,

которые, как известно, создавались везде, где возникали более или менее крупные поселения китайцев. В течение многих десятилетий, со второй половины XIX в. до середины 1930-х гг., традиционные китайские театры активно действовали на Дальнем Востоке России.

В данной статье автором предпринята попытка заполнить имеющиеся лакуны в истории деятельности традиционного китайского театра на территории русского Дальнего Востока и рассмотреть его социальные функции в китайском социуме, занимавшем особое место в «разноязыкой» многополярной социокультурной среде российских дальневосточных городов. Поставленные задачи решаются на основе обобщения уже известных и анализа новых материалов научной литературы, печати и выявленных архивных документов с применением цивилизационного и системного подходов.

Итак, в самом начале деятельности на российской территории традиционный китайский театр был представлен искусством любителей из местных общин или спектаклями театральными трупп, приглашаемых богатыми китайскими купцами из городов Поднебесной. Местным Китайским обществом в пользу театра взимался особый налог, которым добровольно были обложены все китайские лавки и магазины. (Налог устанавливался в зависимости от размеров торгового оборота того или иного предприятия и достигал 50 руб. и более) [12, с. 702].

До конца XIX века в дальневосточных городах представления устраивались на «временных сценах», действовавших, как правило, в условиях открытого пространства возле китайских кумирен (чтобы «духи также могли порадоваться зрелищам»), что подчёркивает ритуальные истоки генезиса театрального искусства в Китае [2, с. 200-202; 18, с. 91-96]. Такие зрелища были самым доступным удовольствием для бедных горожан из азиатских кварталов – китайских и корейских слободок. По данному поводу интересное сообщение содержит заметка во владивостокской газете о выступлении двух китайских актёров, приехавших из Чаньчуня летом 1893 г.: «В устроенной у китайской молельни палатке происходят китайские представления. Китайцы валом валят, и набирается их тысячи. Начало представления сопровождалось треском ракет, и продолжались они в течение 5 дней...» [3]. По воспоминаниям супруги Приамурского генерал-губернатора В. Ф. Духовской, зимой 1895 г. во время празднования китайского Нового года в Хабаровске «...для многочисленной публики давались бесплатно китайцами-любителями исторические пьесы, проходившие в открытом балагане на Военной горе» [5, с. 118]. В последующие годы газета «Приамурские ведомости» регулярно сообщала о том, что в периоды восточных новогодних празднеств «даются ежедневные китайские спектакли». В тот же период празднования Нового года по лунному календарю во Владивостоке действовал временный театр, устроенный китайцами возле кумирни: «Публика, посещавшая этот театр, в партере стояла и за зрелище не платила. За занимаемые же места в выстроенном на отдельных подмостках “ярус” со зрителей взималась плата в размере 10 копеек с человека. Здесь были расставлены скамьи и столики...» [12, с. 702].

Судя по сообщениям в местных газетах и мемуарам очевидцев, можно заключить, что характерная особенность социокультурной идентичности китайцев, выраженная в их чрезвычайной предрасположенности к театрализованным зрелищам, в полной мере проявилась в их повседневной и праздничной жизни на российской территории: деятельность временных театров, действовавших в условиях открытого улично-площадного пространства, была регулярной и особенно активной в течение китайских новогодних празднеств. Поэтому к концу XIX в. с увеличением численности китайцев на русском Дальнем Востоке сложились предпосылки и назрела необходимость в организации стационарной театральной деятельности.

По-видимому, открытие первого китайского театра с деятельностью на постоянной основе состоялось во Владивостоке в мае 1899 г., на месяц ранее русского театра, и, как сообщали местные газеты, стало большим событием для города [15]. Позже открылись ещё два театра на центральной улице китайского квартала – Семёновской. Театр по ул. Семёновская, д. 6 (здание не сохранилось) носил название «Юн-сен-ча-юан», что переводилось как «Благостно-вечный дух чаепития», поскольку во время действия пьесы у каждого китайца в руке был чайник и чашечка, куда наливался чай. Другой китайский театр купца Ван Тын-сина с залом на 400 мест разместился на ул. Семёновская, д. 3, в каменном здании внутри квартала трёхэтажных строений (ул. Семёновская, 3/8 – ул. Корейская, 12), являвшихся крупнейшим домовладением зажиточного китайского подданного Ван-И-Нана. Этот театр именовался китайцами «Сун-чжу-Утай», что в переводе означало – «Никогда не стареющий как молодой бамбук». Театры, находившиеся на Семёновской, по географическому расположению на плане городской застройки получили названия – «Южный» (ул. Семёновская, д. 6) и «Северный» (ул. Семёновская, д. 3). Между «Северным» и «Южным» театрами практически с самого начала их возникновения и вплоть до завершения деятельности в середине 1930-х гг. шла острая конкурентная борьба. «Северный» театр из-за большей вместимости или по каким-то другим причинам больше посещался бедными китайцами, а «Южный», считавшийся маленьким, – зажиточными. Всего в начале XX в. на русском Дальнем Востоке действовали несколько крупных театров на стационарной основе. Из них во Владивостоке три китайских театра имели постоянные, выстроенные специально для этой цели здания [12, с. 702], три театра в Хабаровске [11, с. 53] и, по-видимому, один в Благовещенске располагались в арендуемых [16].

По свидетельствам современников, китайские театры находились в неказистых с виду зданиях. Так, первый китайский театр Владивостока, спрятанный от посторонних глаз «в центре китайских лавочек по Пекинской улице», найти было нелегко, поскольку «это деревянное сараеобразное здание, обшитое снаружи цинковым железом, восьми сажен длиной, пяти – шириной и трёх с половиной – высотой, со всех сторон окружено, подобно крепости, высокими каменными домами купца А. К. Купера». По внешнему виду [первый владивостокский] театр напоминал «самый обыкновенный пакгауз, постройка которого обошлась китайскому купцу Чэн Шанли в 5700 руб.» – сообщала дальневосточникам хабаровская газета [15].

Внутреннее пространство помещения, предназначенного для деятельности китайского театра, отличалось чрезвычайной безыскусностью и отвечало утилитарным требованиям, главным из которых являлась

вместимость помещения. Корреспондент хабаровской газеты, имевший возможность провести сравнение внешнего вида и внутреннего устройства театра в Китае с таковым в русских городах, находил, что последнее «вполне соответствовало китайским театрам в Чифу и других городах [Китая]». Наблюдатель отмечал, что зал состоял из партера и балкона с ложами. А между скамейками партера расставлялись столы, и во время представления для желающих предлагались еда и питьё [Там же]. Спустя четверть века, в середине 1920-х гг., знаменитый русский советский поэт и театрал С. Я. Алымов, проживавший в городах Китая с 1911 по 1926 гг. и в послереволюционный период во Владивостоке, подтверждал: «Китайский театр всегда соединяет зрительные и слуховые ощущения с вкусовыми» [17, д. 1, л. 1 об.]. (Кстати, стоит напомнить, что «вкусовая составляющая» была свойственна и для ранних этапов становления европейского и русского театров.) В то же время сторона столика, обращённая к сцене, оставалась незанятой, чтобы ракурс видения сценического пространства позволял получать удовольствие от любимого зрелища. Очевидцы единодушно отмечали, что сцена не могла быть обращена на запад, поскольку китайцы считают, что запад находится под влиянием созвездия Белого Тигра, приносящего несчастья [Там же, л. 18].

Отметим, что внутреннее устройство, а также специфика поведения китайской публики, «зачастую проводящей в театре около десяти часов без перерыва», которая «и пьёт, и ест, и грызёт» в процессе художественной коммуникации, да и сами названия театров, действовавших в дальневосточных городах, позволяют отнести их к наиболее распространённому типу традиционного китайского театра «Ча-юань» – «Чайный сад». В то же время в Китае были распространены и другие типы театра: «Си-юань-цзы» – «Сад игры» и «Си-Гуань» – «Зал игры» [2, с. 241].

Сцена в китайском театре, как и в европейских театрах, была приподнята и видна с трёх сторон, но, в отличие от европейских, как правило, имела квадратную форму. И эта важная деталь нашла исчерпывающее обоснование в трудах известного специалиста-востоковеда С. А. Серовой: сцена (имеющая форму квадрата) олицетворяет Землю (Инь), которую «соединяет» с Небом (Ян) (имеющим форму овала) плавно передвигающийся «особенным шагом» по округлой (т.е. овальной) траектории сцены Актёр [18, с. 106]. Таким образом, сценическое пространство традиционного китайского театра служило для китайской публики пространственным воплощением модели мира.

Корреспондент местной газеты, посетивший первый владивостокский китайский театр, писал, что единственным украшением сцены являлось зеркало китайской работы; под ним [зеркалом] у стены ставился диванчик, перед которым размещался стол с музыкальными инструментами. На диванчике и нескольких скамьях располагались музыканты. Таким образом, китайцы помещали оркестр в глубине сцены, а не перед нею, как в европейских театрах. Наблюдатель отметил ещё одну важную особенность «китайского оркестра»: музыкантов было меньше, чем музыкальных инструментов, поскольку каждый попеременно играл на нескольких [15].

Отличительными чертами устройства сцены китайского театра (на примере подробно описанного очевидцем владивостокского) было также отсутствие занавеса, декораций, суфлерской будки и рампы. Там, где должен быть занавес – расположена деревянная резная решётка, шириной в пол-аршина.

Стена из досок с двумя дверями, затянутыми кумачными занавесами, отделяла сцену от уборной и буфетной с масками, оружием, костюмами, париками и прочими атрибутами актёрского ремесла.

В общей сложности в репертуаре классического театра насчитывается более тысячи разнообразных пьес, но в «активном запасе» около 400-500, а в числе «ходовых» – не более 150 [2, с. 244]. Почти все пьесы, основанные на исторических, литературных или фольклорных сюжетах, были «чрезвычайно просты по идее и незамысловаты по конструкции». В пьесах отражалась общественная и религиозная жизнь китайцев, их отношение к добру, злу, справедливости, прославлялись военные подвиги. Наиболее любимые классические пьесы часто повторялись в течение одного сезона и были хорошо известны китайской публике. Среди таковых отечественные и китайские специалисты обычно называли сентиментальные пьесы «Сын, оставленный в тутовом саду» (другое название «Ребёнок, брошенный в роще»), «Третья жена воспитывает сына», знаменитая историческая пьеса из эпохи Троецарствия «Хитрость с пустым городом» и др. [2, с. 246-247, 261; 17, д. 1, л. 3]. Но в репертуар включались и пьесы, созданные «на злобу дня». По информации газеты «Владивосток», в ответ на постановку на русских сценах Владивостока «Войны Японии с Китаем» (по событиям Японо-Китайской войны 1894-1895 гг.) и, «считая, вероятно, постановку такой пьесы за глумление над стратегическими способностями китайцев, антрепренёры китайского театра решили чем-нибудь отплатить и поставили в свой черёд себя «Войну Китая с Россией», в которой Россию представляли китайцы, одетые в русские костюмы, и, конечно, Россия оказывалась побеждённой» [4].

Представление китайского театра включало 4-6 действий, но длилось недолго и начиналось, как правило, диалогизированным прологом, объясняющим сюжет.

Труппа китайского театра включала от 60 до 100 человек и более, что объяснялось особенностями деятельности китайского театра: представления давались ежедневно, а по воскресеньям два раза – утром и вечером; каждое представление включало до 5-6 пьес, так что всем актёрам приходилось играть ежедневно в трёх; в некоторых пьесах, где показывались военные баталии нескольких армий, требовалось участие 30-40 актёров. В донесении пограничного комиссара военному губернатору Амурской области от 6 апреля 1910 г. сообщалось о том, что «китайские театры имеют в своём составе не только несколько десятков, но даже несколько сот человек актёров с прислугой...» [16, д. 736, л. 6 об.].

Многочисленность китайских трупп вызывала озабоченность властей в дальневосточных городах по нескольким причинам. Во-первых, в вопросах соблюдения общественного и санитарного порядка, поскольку китайцы не признавали никаких санитарных условий. Так, в Благовещенске в полицию поступали жалобы от русского населения, проживавшего неподалёку от арендуемого китайским театром здания, «на беспорядочное

поведение китайцев, посещавших театр, всё время толпившихся там даже в позднее ночное время, не стесняясь делиться своими впечатлениями, в то же время переругиваясь и нередко отправляя свои естественные небольшие надобности» [Там же, л. 4 – 6 об.]. Полицией отмечались факты воровства вещей у посетителей театров, конфликты и драки между китайцами около театров после окончания спектаклей, поскольку театр являлся и местом средоточия китайского криминального элемента. Поэтому деятельность китайских театров сопровождалась неотступным вниманием русских властей, разрешавших открытие театров или требовавших их закрытия.

Но озабоченность местных властей была связана не только с необходимостью наведения порядка и соблюдения санитарных норм в местах деятельности китайских театров. Особую тревогу у власти вызывала сложность осуществления постоянного контроля над нравственной стороной исполнявшегося репертуара, поскольку при исполнении пьес импровизации китайских актёров нередко принимали ярко выраженную фривольную форму. И в этом контексте представляется необходимым сделать подробные пояснения.

Традиционный китайский театр был не просто самым любимым развлечением китайцев. Он занимал особое место в их жизненном укладе. В исследованиях европейских и отечественных синологов, основанных на глубоком изучении китайских исторических источников и трудов китайских учёных, отмечается, что на протяжении конца XIII – XIX в. даже в цинской столице не существовало собственно «театров» (*сиюань*) в том понимании, которое придавалось театрам просвещённой европейской и русской публикой конца XIX – начала XX в. Этот термин, как утверждают исследователи, появится у китайцев гораздо позднее [7, с. 66]. Представления музыкальной драмы в российских городах Дальнего Востока проходили, как уже отмечалось ранее, в театрах типа «чайный сад» (*чаюань*, или *чалолу*), что соответствовало понятию «чайной». Роль собственно представлений в таких местах была второстепенной, что явствует из их названий, а также подтверждается фактом взимания «плат за чай» (*чацзы*), а не покупки театрального билета (*сицяо*). Кроме того, европейские и отечественные синологи, исходя из анализа воззрений китайских исследователей, утверждают, что «театры» поздней императорской Пекина отнюдь не были местами серьёзной культурной рефлексии, туда приходили в поисках отдохновения, различного рода развлечений и общения. В театрах царила атмосфера игривости, лёгкости и оживлённости, никто не ожидал от театральных постановок эстетической и философской глубины или выдающегося актёрского мастерства. Главной силой притяжения для большинства аудитории были артисты-юноши в амплу «молодой женщины в скромной одежде» *дань* и, прежде всего, их внешность, нежели талант [Там же]. По данным отечественного исследователя Ю. О. Каморной, в «Исторических материалах Яньду Лиюань периода Цин» сообщается, что один из представителей китайской элиты того времени откровенно признавался в том, что мелодии для персонажей «шэн» (амплу «благородного героя») и «дань» (амплу молодой женщины) становятся вершиной совершенства, если исполняются более «зрелыми» голосами. «Однако голоса этих мальчиков-актёров недостаточно изысканны, они только приблизительно следуют мелодии *сяо* (вертикальной бамбуковой флейты). Конечно же, все, кто находится в зале, привлечены в театр более их красотой, нежели пением» [Там же]. Такого же мнения придерживался другой знатный и образованный китайский чиновник: «Для меня важен человек, не пьеса. Когда пьеса элегантна, а актёры посредственны, смотреть её менее интересно, нежели когда актёры элегантны, а пьеса посредственна... Внешность актёров более важна для меня, чем актёрское мастерство. Сценарий, сюжет, роли – несущественны, для меня существует только очарование (*цзысэ*) актёра» [Там же].

В то же время необходимо отметить, что китайские актёры, даже знаменитые, занимали низшую ступень социальной лестницы. Им, как и членам их семей и их потомкам до четвёртого колена, запрещалось принимать участие в экзаменационных испытаниях, необходимых для поступления на государственную службу, а также занимать какие бы то ни было официальные должности [Там же, с. 65]. Востоковед П. М. Гладкий ещё в 1914 г. указывал на этот факт: «...китайский актёр по своему социальному положению несколько не напоминает актёра древней Греции, считавшегося чрезвычайно видным и почётным членом общества. В Китае это парий, стоящий на одной ступени с парикмахером и даже ниже палача...» [17, д. 1, л. 21]. Об этом же неприглядном положении китайского артиста сочувственно отзывался корреспондент столичного журнала «Театр и искусство»: «Сама по себе жизнь китайского актёра (в полную противоположность японскому, пользующемуся всеми правами гражданства) далеко не красна: со стороны общества он видит одно презрение...» [14, с. 108]. И причина выявляется исследователями из сложной истории взаимоотношений цинского государства и общества с театром, в котором, как выясняется, испытывали острую потребность по самым разным причинам все социальные слои китайского населения.

Ю. О. Каморная отмечает, что в Китае, как и во многих других традиционных обществах, «мир театра (как люди, в нём занятые, так и места расположения театров, проживания актёров и даже сами театральные представления) исторически ассоциировался с оказанием сексуальных услуг. А с середины XVIII в. и вплоть до конца правления маньчжурской династии профессиональный театр ассоциировался не только с женской проституцией, но и с содомией». Ю. О. Каморная полагает, что «популярность гомосексуальных отношений в среде правящей элиты цинского Китая была столь велика, что это дало возможность китайскому исследователю У Цуньцуню предположить, что рост популярности Пекинской оперы (*цзинцзюй*) как нового театрального направления мог быть связан именно с этой социальной тенденцией. Поэтому актёры, наравне с рабами и некоторыми другими социальными группами, относились к поражённой в правах категории общества. Актрис же зачастую рассматривали как обычных проституток» [7, с. 65].

Принимая во внимание открывшиеся в китайских и отечественных источниках специфические функции театра и актёров, можно с уверенностью полагать, что низкий социальный статус китайских актёров оставался неизменным и в китайских общинах русских городов. Становится понятной и особенность местоположения театров в китайских кварталах дальневосточных городов: театры располагались рядом со спрятанными

в глубине дворов домами терпимости, опекурильнями и множеством прочих значных мест, привлекавших криминальный элемент.

Поэтому, исходя из осознания специфики «некоторых» социальных функций китайского театра и китайских артистов, можно с достаточной уверенностью полагать, что обилие «пикантных» эпизодов в китайских представлениях на русском Дальнем Востоке, чрезмерная «реалистичность» их исполнения «отвечали» ожиданиям и предвкушениям публики, состоявшей в основном из одиноких мужчин-китайцев. В то же время пронзительное звучание «деликатной» темы в ярком зрелищном оформлении вызывало растущее любопытство у местных обывателей, привлекало молодёжь, особенно гимназистов и студентов. Но это же обстоятельство препятствовало посещению китайских театров женщинами. Исключение составляли «дамы полусвета». Особенности состава русской публики китайских театров, действовавших в дальневосточных городах, возможно, отчасти объяснялись следствием гендерной и демографической проблем, обусловленных значительным преобладанием мужчин в составе населения осваиваемой территории российского Дальнего Востока.

В соответствии с регламентом русская администрация требовала, чтобы тексты пьес предоставлялись китайским антрепренёром для проведения экспертизы в отдел цензуры, располагавшийся во Владивостоке при открытом в 1899 г. Восточном институте. А чтобы «не допускать порнографии» при исполнении пьес в театре, антрепренёру театра вменялось в обязанность «предоставить в распоряжение местной полиции переводчика из русских, хорошо знающего китайский язык», который мог бы осуществлять постоянный контроль [16, д. 736, л. 6 – 6 об.]. Хотя все участники переписки, вероятно, понимали, что полностью осуществить все предполагавшиеся меры было практически невозможно, переписка велась обстоятельная и занимала по времени немногим менее года.

Если в конце XIX в. в Китае и российских городах труппы были исключительно мужскими («Цянь-бань»), то в начале XX в. в китайских городах (Тяньцзине, Шанхае и др.) появились женские труппы («Кунь-бань»), которые, по-видимому, не получили распространения на русской территории. Но с середины 1920-х гг. труппы со смешанным составом («Цза-Бань»), пользовавшиеся большим вниманием и успехом в Китае, выезжали на гастроли во Владивосток в 1925, 1926 и 1928 гг. [10, с. 92, 117, 156]. К четвёртой категории трупп относят детские, весьма популярные в Китае и в начале XX в. – в русских городах, «принцип игры в которых и репертуар абсолютно тот же, что и прочих» [2, с. 229]. Такой случай был отмечен корреспондентом во Владивостоке: «На сцене шла какая-то историческая трагедия... Вся труппа состоит из мальчиков 10-15 лет. Они же исполняют и женские роли...» [13, с. 123; 14, с. 113].

Внимание публики полностью фокусировалось на актёрах, чему содействовали и скупость выразительных средств сценического пространства китайского театра, отсутствие декораций, и великолепие актёрских костюмов из дорогого шёлка. Какую роль в пьесе играл актер, публика узнавала от него самого. При первом появлении на сцене он сообщал сценическое имя, фамилию и более или менее подробное описание своей жизни [17, д. 1, л. 15].

Синологи и театроведы особо подчёркивают, что традиционный китайский театр веками формировался преимущественно вокруг актёра как центра театрального пространства, важного участника действия-ритуала соединения «Неба» с «Землёй», и главная задача актёра заключалась в обретении умения быть участником священного действия-игры. Для постановки спектакля по традиционным канонам Восточному театру не нужен был режиссёр. Актёр, танцор или музыкант владеют арсеналом накопленных знаний и традиций о том, как нужно ставить спектакли. Многовековая система обучения – передача мастерства от учителя к ученику – помогла сохранить на Востоке практически все формы театрального искусства, существовавшие с древних времен. В свою очередь, искусство традиционных китайских театров зависит от качества преемственности мастерства в поколениях актерских династий или в системе «учитель – ученик». Поэтому начинающие актёры с раннего детства неустанно и систематически совершенствовались в акробатике, искусстве сценической речи и выразительности мима, вокальной подготовке. Ученики тщательно заучивали наизусть до двухсот пьес и в дальнейшем обходились «без подсказываний», чем и объясняется отсутствие суфлеров в китайском театре. «Обыкновение столь похвальное, что не худо было бы перенести его и на европейские театры», – восклицал корреспондент хабаровской газеты [15]. Впоследствии свободное владение профессиональными навыками выражалось и в том, что китайским актёрам на сцене предоставлялась широкая свобода для импровизации и шуток.

К отмеченным выше достоинствам традиционного китайского театра необходимо прибавить ещё одно, весьма важное. Русский поэт и знаток китайского театра С. Алымов справедливо считал, что «первая заслуга китайского театра – это его органическая, ни на минуту не прерывающаяся сращенность со зрителем. Если актёр китайского театра – голова, то зритель китайского театра – туловище, снабжённое парой глаз, живо реагирующей на всё то, что делает голова... Господствующее мнение, что главным фактором китайского театра является воображение зрителя, можно разделить лишь при условии признания за китайским актёром титула – “проводника по дорогам воображения”» [17, д. 1, л. 1, 2]. [Китайская] «публика напоминает мне русскую публику XVII столетия, – сообщал очевидец – она во время представления галдит, пьёт чай, пиво, грызёт арбузные семечки, но слушает и выражает артистам своё одобрение восторженным криком “хао” (“браво”))» [15].

Выдающийся отечественный синолог В. М. Алексеев с восхищением писал: «Трудно найти в Китае человека, который бы с детства не пристрастился к театру, который не смог бы пересказать немало пьес, спеть сотни арий, а главное – безошибочно разобраться в сложном смешении костюмов, грима, жестикуляций, акробатики, песен и танцев, т.е. всего того, что составляет китайское представление» [1, с. 61]. Можно солидаризироваться с мнением молодого театроведа Жуань Юнчэня о том, что традиционный китайский театр представляет собой особое синтетическое искусство, подчиненное важному принципу китайской традиционной философии: «всё в одном и одно во всём» [6, с. 25]. Жуань Юнчэнь прямо указывает на тот факт, что условность, символизм,

склонность к «додумыванию» ситуации являются неотъемлемой частью, особым свойством менталитета китайца. И именно это свойство и использует национальное китайское искусство [Там же, с. 24].

Традиционный китайский театр не только выполнял необходимые для неутомимых китайских тружеников гедонистическую, развлекательную, коммуникативную и многочисленные утилитарные функции. Весьма важно и то, что процесс посещения театра служил китайской публике единственной возможностью полностью погрузиться в атмосферу Отечества и способствовал релаксации людей, надолго оторванных от домашнего очага и семьи.

Можно полагать, что благодаря репертуару, построенному на сюжетах из отечественной истории и классической китайской литературы с использованием образцов искусства риторики, театр выполнял актуальные социальные функции, служа просветительским и образовательным каналом для многочисленного китайского населения и любопытствующей «разноязыкой» публики русских дальневосточных городов. Но после окончания гражданской войны и установления советской власти на Дальнем Востоке России начались радикальные перемены социокультурной ситуации. И если в течение досоветского периода политика воздействия государственной власти на процесс функционирования китайских театров в дальневосточных городах предлагала лишь институт цензуры и вяло действовавший механизм «полицейских нравов», то в условиях советизации региона культурная политика нового государства, используя весь диапазон актуальных социальных функций искусства, представила уже иной механизм функционирования самого феномена китайского театра. В конце 1920-х гг. деятельность традиционных китайских театров стала подвергаться политической обструкции со стороны советской власти. А в 1931 г. во Владивостоке была создана иная модель китайского театра – новаторский китайский театр рабочей молодёжи (ТРАМ), нацеленный на формирование нового мировоззрения у китайского населения советского Дальнего Востока. Его активная деятельность вкуче с нарастающими репрессиями власти против артистов традиционных китайских театров привели к тому, что последний из оставшихся на Дальнем Востоке России владивостокский традиционный китайский театр был закрыт в 1935 г. Артисты новаторского ТРАМ(а) вплоть до арестов органами НКВД в 1938 г. пытались претворить оригинальный вариант синтеза элементов традиционного китайского театра с революционным содержанием советского театра «Синей блузы» [9]. Но в 1938-м, вслед за «репрессированным» китайским ТРАМ(ом) исчезла и его публика: с территории советского Дальнего Востока было депортировано всё китайское население.

Резюмируя, нужно подчеркнуть, что в течение многих десятилетий деятельность традиционных китайских театров во Владивостоке, Хабаровске, Благовещенске, Никольске-Уссурийском всемерно способствовала социокультурной адаптации членов китайской общины в инокультурном окружении, а также активно содействовала развитию региональной культурной среды в целом и осталась оригинальным феноменом цивилизационного «пограничья» в истории художественной культуры российского Дальнего Востока.

Список литературы

1. **Алексеев В. М.** Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М.: Наука (Гл. ред. вост. лит.), 1966. 260 с.
2. **Васильев Б. А.** Китайский театр // Мерварт А., Мерварт Л., Васильев Б., Конрад Н. Восточный театр: сб. ст. М. – Л.: Academia, 1929. Вып. 1. С. 196-267.
3. **Владивосток.** 1893. № 31.
4. **Владивосток.** 1897. № 4.
5. **Духовская В. Ф.** Из моих воспоминаний // Бурилова М. Ф. Общество старого Хабаровска (конец XIX – начало XX вв.): по семейным фотоальбомам и прочим раритетам. Хабаровск: РИОТИП, 2007. С. 93-119.
6. **Жуань Юнчэнь.** Пекинская опера как синтетическое сценическое действие: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 2013. 27 с.
7. **Каморная Ю. О.** Власть и искусство: цинский театр как средство формирования общественного мнения // Россия и АТР. 2012. № 1. С. 60-78.
8. **Кауфман А. А.** По новым местам: очерки и путевые заметки. 1901-1903. СПб.: Изд-во товарищества «Общественная польза», 1905. 368 с.
9. **Королева В. А.** Китайские театры на Дальнем Востоке России // Северо-Восточная Азия: проблемы регионального взаимодействия (история и современность). Владивосток: Дальнаука, 2003. Т. XII. С. 104-116.
10. **Королева В. А.** Хроника культурной жизни Владивостока 1923-1929. Музыка. Театр. Кино. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2000. 188 с.
11. **Нестерова Е. И.** «Атлантида городского масштаба»: китайские кварталы в дальневосточных городах (конец XIX – начало XX в.) // Этнографическое обозрение. 2008. № 4. С. 44-58.
12. **Петров А. И.** История китайцев в России: 1856-1917 годы / РАН, Дальневост. отд-ние, Ин-т истории, археологии и этнографии народов Дал. Востока. СПб.: Береста, 2003. 960 с.
13. **Преснякова Л. В.** Традиционный китайский театр на русском Дальнем Востоке и в полосе отчуждения КВЖД в конце XIX – начале XX в. // Вестник Дальневосточного отделения Российской академии наук. 2006. № 2. С. 114-125.
14. **Преснякова Л. В., Пресняков С. В.** Летопись театральной жизни Дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX вв.). Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. 352 с.
15. **Приамурские ведомости.** Хабаровск, 1899. № 286.
16. **Российский государственный исторический архив Дальнего Востока (РГИА ДВ).** Ф. 704. Оп. 7.
17. **РГИА ДВ.** Ф. Р-2480. Оп. 1.
18. **Серова С. А.** Религиозный ритуал и китайский театр. М.: Восточная литература, 2012. 158 с.
19. **Соловьёв Ф. В.** Китайское отходничество на Дальнем Востоке России в эпоху капитализма (1861-1917 гг.). М.: Наука (Гл. ред. вост. лит.), 1989. 127 с.
20. **Нус Е. R.** The Chinese Empire. Port Washington – N. Y.: Kennikat Press, 1970. Vol. 1. 421 p.

**TRADITIONAL CHINESE THEATER AND ITS ROLE IN THE LIFE OF THE CHINESE POPULATION
IN THE RUSSIAN FAR EAST (THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY – 1935)**

Koroleva Valentina Alekseevna, Ph. D. in History, Associate Professor
*Institute of History, Archaeology and Ethnography of the Peoples
of the Far-East of the Far-Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences*
koroleva_val@mail.ru

The article deals with the history of the activity of traditional Chinese theaters in the Russian Far East towns during the second half of the XIX century – 1935. The author focuses on the peculiarities of the location and organization of the traditional Chinese theater in the territory of the Russian Far East town, as well as on the identification of its social functions in the life of the Chinese population. As a result, the conclusion about the relevance and poly-variance of the social role of the studied cultural phenomenon is drawn.

Key words and phrases: urban socio-cultural environment; social functions of art; traditional Chinese theater; the Russian Far East; the Chinese.

УДК 130.2:172

Философские науки

В статье анализируются культурно-исторические обстоятельства открытия экзистенциального плана болезни, состоявшегося на средневековом Западе. Обращаясь к распространенным здесь процедурам квалификации больных, системе легитимированных в их отношении мероприятий, автор показывает, какие культурные установки и практики высокого и позднего Средневековья сформировали у европейца восприятие болезни как экзистенциального параметра.

Ключевые слова и фразы: экзистенциальное измерение болезни; Средневековье; христианство; феноменология болезни; коллективная чувственность; социальные техники болезни; каритативная деятельность.

Куксо Ксения Александровна, к. филос. н.

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна
korsbai@mail.ru

ОТКРЫТИЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛА БОЛЕЗНИ В ЕВРОПЕЙСКОМ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ[©]

Для исторической антропологии болезни чрезвычайно интересной предстает эпоха европейского Средневековья. Данный интерес вызван не экзотизмом материалов медицинской истории обозначенного периода, а их *антропологической аурой* – их содержание во всей его уникальности и новизне указывает на произошедшую здесь *трансформацию* понимания болезни, оказавшую колоссальное влияние на самосознание европейцев. Именно в рамках высокой и закатной средневековой культуры был открыт *экзистенциальный ресурс* переживания болезни – болезнь начинает особым образом маркироваться в порядке человеческого существования, превышая свой физиолого-патологический срез, утрачивая все возможные вариации смысла случайного происшествия, и четко прорисовывается как *неизбывная размерность человеческого онтоса*. Открытию непереходности, безаналоговости переживания болезни, константного для самосознания вплоть до сегодняшнего времени, европейская цивилизация обязана средневековой эпохе. В рамках данной статьи будет показано, каким образом и в связи с какими культурными реалиями это переживание институировалось. Анализ коснется средневековых процедур квалификации больных, системы легитимированных в их отношении мероприятий, повседневных идентификаций телесных немощей. Разработка данных сюжетов выявит культурные практики, предопределившие открытие феноменологически-экзистенциального регистра болезни.

Процесс выделения болезни как экзистенциальной структуры хорошо прослеживается уже на уровне общеколлективной рецепции увеченных. Большой для Средневековья – не социальный эксцесс, а нормативная фигура, составляющая совместно с иными лиминальными персонажами квинтэссенцию его эпохального духа. На границах средневекового мира дежурит калека. Тысячи увеченных и страждущих прочно вписаны в ландшафт дорог, этих экономико-правовых и духовных артерий Средневековья. Здесь следует вспомнить пассажи Ж. Ле Гоффа о неизбежности дороги из пространственного и ментального уклада средневекового социума [6, с. 127]. В этих сферах кипения номадического духа большой есть регулярный элемент: «тех, кого нельзя было держать на привязи или запереть, средневековое общество выталкивало на дорогу. Сливаясь с купцами и паломниками, калеки и бродяги скитались в одиночку, группами, караванами» [Там же, с. 299]. Изувеченный не чувственно-нейтральная фигура: он интенсивно стягивает на себе высоко заряженные коллективные аффекты – проклятия и преклонения, ужаса и почитания. Истории отношений средневекового социума с прокаженными, этими монахами поневоле, для понимания предельного напряжения коллективной чувственности вокруг страждущих, достаточно. Чрезвычайно сложная серия практик интернирования, которым сопровождал средневековый мир прокаженных, указывает, что, опознавая их как сакральное навыворот, он наделял недуг чрезвычайным, не укладывающимся в типичное смыслом. Как показывал М. Фуко,