

Чжэн Юй

БАЛЕТ "КРАСНЫЙ МАК" ("КРАСНЫЙ ЦВЕТОК") В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКО-КИТАЙСКИХ ПОЛИТИЧЕСКИХ И КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

В статье рассматривается влияние политической конъюнктуры на сценическую жизнь балета "Красный мак", раскрываются причины переименования этого балета в "Красный цветок". Приводится пример того, как неразрывно связаны развитие искусства и политические реалии; также делается вывод о том, что на фоне рассмотрения искусствоведческих вопросов могут быть раскрыты некоторые исторические и социально-политические вопросы. Из истории сценической жизни балета "Красный мак" также делается вывод об уменьшении в начале XXI века политического влияния на искусство.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/56.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 3. С. 212-215. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/

© 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: hist@gramota.net

УДК 792.09

Искусствоведение

В статье рассматривается влияние политической конъюнктуры на сценическую жизнь балета «Красный мак», раскрываются причины переименования этого балета в «Красный цветок». Приводится пример того, как неразрывно связаны развитие искусства и политические реалии; также делается вывод о том, что на фоне рассмотрения искусствоведческих вопросов могут быть раскрыты некоторые исторические и социально-политические вопросы. Из истории сценической жизни балета «Красный мак» также делается вывод об уменьшении в начале XXI века политического влияния на искусство.

Ключевые слова и фразы: «Красный мак»; «Красный цветок»; политическое влияние в искусстве; соцреализм; советский балет; Мао Цзэдун; Сталин.

Чжэн Юй

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
617937110@qq.com*

**БАЛЕТ «КРАСНЫЙ МАК» («КРАСНЫЙ ЦВЕТОК»)
В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКО-КИТАЙСКИХ ПОЛИТИЧЕСКИХ И КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ**

Взгляд на культурную политику СССР, в рамках которой формировался новый советский балет, позволяет анализировать ряд вопросов, связанных с историей балета, сквозь призму решения дипломатических и идеологических проблем. Таким в частности будет исследование вопроса изменения названия первого балета, объединившего «революционную» и «китайскую» темы. Изучение обстоятельств изменения названия балета «Красный мак» на «Красный цветок» не может обойтись без описания тех политических реалий, в рамках которых он ставился и существовал на советской сцене.

Анализируя взаимосвязи балета, повседневности и идеологии, О. С. Сапанжа и Н. А. Баландина отмечают: «Созданный к десятилетию Октября, балет стал не просто первой полноценной постановкой “на революционную тему”, но и наполнил пространство повседневной культуры многочисленными сюжетами, порожденными образами “красного цветка”. Театр можно с полным правом назвать одним из... импульсов, позволяющих понять механизм адаптации явлений художественной культуры к миру повседневности. Тиражирование образов высокой культуры позволяет придать пространству обыденного элемент утонченности, элегантности, вкуса. С другой стороны, повседневность часто становится заложником идеологии, а тиражирование предметов становится тиражированием идей. Все это присутствует в истории предметов повседневного обихода, появившихся на волне интереса к балету “Красный мак”» [12, с. 33]. Действительно, балет стал важной частью культурного ландшафта. Смена же названия балета определялась политическими причинами, как в большинстве случаев смены названий театральных постановок.

Самым ярким примером изменения названия постановки является опера М. И. Глинки «Жизнь за царя», изначально называвшаяся «Иван Сусанин». М. И. Глинка задумывал свою оперу как воспевание русского духа и силы, как возвращение к национальным корням, но принимающие оперу к постановке чиновники настояли на названии «Жизнь за царя». Также обсуждался вариант названия «Смерть за царя», но он не был принят, так как совет сошелся на мнении, что за царя надо жить. Есть основание предполагать, что смена названия оперы М. И. Глинки служила цели удержания и популяризации власти монархии, ведь в ту пору активно «культивировалась официальная теория единения царя и народа» и еще свежа была в памяти казнь декабристов [13, с. 182].

Смена названия балета «Красный мак», как и сама история театральных постановок, также является в первую очередь следствием развития политических процессов.

Как известно, утверждая идеологию коммунизма и социализма, молодое советское государство во главе с Лениным берет вопросы культуры и искусства под свой контроль, так как сила искусства в деле воспитания народных масс хорошо известна вождям революции [1; 3; 7]. Культурная политика, по утверждению Ю. Е. Архангельского, строится на «учении о партийности» [1, с. 77], а вопрос массовости культуры в противовес культуре элитарной становится основой формирования «безальтернативного моностиля советской культуры – соцреализма» [3, с. 12].

Основной же чертой соцреализма является домината классового над общечеловеческим и индивидуальным, при этом «художественное сознание есть или разновидность политического, или способ иллюстрации идеологем» [Там же]. Но соцреализм в целом оформится и войдет в силу только в середине 30-х годов. В советской же культуре 20-х годов все еще можно было наблюдать некоторый культурный плюрализм, в рамках которого в искусстве сосуществуют и творят как новый класс пролетариев, так и представители буржуазии и интеллигенции, поддерживавшие революцию, но все еще несущие культуру дореволюционную.

Надо заметить, что этот плюрализм воспринимался только как временная уступка переходному периоду от «старого» к «новому», т.е. периоду становления нового советского искусства, представления о котором в 20-е годы только формируются. Ярким примером этого переходного периода в искусстве является балет «Красный мак», впервые поставленный в июне 1927 года: он воплощал в себе единство того старого, что было в академическом балете императорской эпохи, и того нового, что составляло поиск новых тем и пластических средств выражения.

В воспоминаниях М. М. Курилко, автора либретто и художника балета «Красный мак», в Большом театре остро стоял вопрос о сохранении балета как вида искусства, менее всего приспособленного к служению новой советской идеологии [8]. Как пишет В. В. Ванслов, воплощение современности в балете было проблематично, так как с самого начала балет развивался в рамках «театрально-сценических представлений мифологического характера» [2, с. 134]. В попытке социализировать балет в него привносились революционная тематика, физкультурная акробатика и пантомима, но даже при такой уступке массовости новые советские балеты подвергались жесткой критике за чрезмерную символичность и чаще всего закрывались либо на стадии постановки, либо будучи пройденными на сцене один-два раза (балеты «Красный вихрь», «Смерч»). Интересно, что, по мнению В. В. Ванслова, востребованным и популярным балет «Красный мак» в советское время сделало именно сочетание современности и развития балетной традиции в противовес отрицанию академизма, свойственного балетам «Красный вихрь» и «Смерч» [2].

Однако в 20-х годах театральные критики (В. И. Блюм [11, с. 4], П. Полуянов [10, с. 5], ГР [5]) резко порицали и сам балет «Красный мак», называя его идеологически-сумбурной кустарщиной, и его создателей (композитора Р. М. Глиэра, балетмейстеров В. Д. Тихомирова и Л. А. Лащилина, прима Большого театра Е. В. Гельцер и художника и автора либретто М. И. Курилко), называя их «господствующим классом», и пластические решения второго акта, созданного в академической традиции, и многое-многое другое. Интересно, что критики уже Ленинградской постановки балета «Красный мак» (художники В. Лебедев и Н. Тырса) ставили в упрек балетмейстерам Ф. В. Лопухову, В. И. Пономареву и Л. С. Леонтьеву отсутствие самого балета, недостаток танцевальности, дробность постановки, слабость либретто. Во всех этих противоречивых критических выпадах мы видим борьбу старого и нового в искусстве, характерного для 20-х годов XX века. Однако судьбу балета «Красный мак» решила, как ни странно, правильно проведенная агитационная работа на заводах и фабриках, которую организовал журналист и руководитель школы рабкоров М. М. Амшинский [8]. Благодаря его работе Е. В. Гельцер, М. И. Курилко и небольшая часть балетной труппы могли ездить по заводам, фабрикам и цехам, рассказывая о предстоящем балете и показывая некоторые номера. Профсоюзы рабочих, в свою очередь, ознакомившись с идеей балета «Красный мак», подавали заявки на посещение этого балета, вынуждая руководство Большого театра включить балет «Красный мак» в репертуар Большого театра в новом сезоне [Там же].

В начале 30-х годов любой плюрализм в искусстве пресекается, распускаются художественные группировки, культура подпадает под жесткий контроль партии и правительства. Н. В. Киселева приводит документ из архива Р. М. Глиэра, где указывается, каким образом балет «Красный мак» должен был быть изменен для его допуска к постановке. В частности критиковался первоначальный образ капитана за его фальшивость и явные недочеты в отражении должного поведения советского гражданина за границей, критиковались места действия балета, неприемлемые для советского капитана (банкет, казино). Прежде чем балеты в Москве и Ленинграде были поставлены во второй раз, балетмейстер-постановщик Р. В. Захаров опубликовал новый вариант балета «Красный мак» для ознакомления с ним общественности в печати [7].

Балет «Красный мак», как и все остальное в советском искусстве, служил политическим инструментом, но если первые его редакции были площадкой формирования современного, советского балета, то вторая редакция и Большой театра в Москве, и Театра оперы и балета имени Кирова в Ленинграде служила уже внешнеполитическим целям демонстрации дружбы новому коммунистическому Китаю.

Поставленный в короткий срок и в Москве, и в Ленинграде, балет «Красный мак» преобразуется и в плане либретто, и в плане акцентов, которые расставляются в связи с изменениями в политической конъюнктуре. Романтическая линия между главной героиней Тао Хоа и капитаном советского корабля заменяется введением нового возлюбленного китайской танцовщицы – рабочего-революционера Ма Ли-чена, который к тому же возглавляет революционное движение Китая, представленное в балете. Капитану же отводится роль представителя дружественного СССР, поддерживающего китайскую революцию, поэтому на корме корабля теперь висит плакат «Советские профсоюзы – китайским рабочим».

Постановка второй редакции балета «Красный мак» приходится на приезд китайской делегации во главе с председателем Коммунистической партии Китая Мао Цзэдуном, и потому посещение этого балета намечалось как часть культурной программы китайских гостей. Однако, как отмечает Ю. М. Галенович, в отношениях между Сталиным и Мао Цзэдуном все было не так гладко, как это представлялось. У двух вождей коммунистических государств было разное понимание того, что такое революция, более того, шло внутреннее противостояние между Сталиным и Мао Цзэдуном, последний из которых видел путь нового Китая отлучено от того, что предлагал и даже навязывал старший товарищ по социалистическому лагерю. Мао Цзэдун, относясь к группе националистов КПК, считал, что в СССР не знают Китая и не понимают его революционную действительность. Более того, как замечает Ю. М. Галенович, «Мао Цзэдун не мог себе представить, что балет «Красный мак» мог быть поставлен в Москве не специально для того, чтобы пропагандировать неверные, в том числе и прежде всего сталинские, взгляды на взаимоотношения России и Китая, русских и китайцев, русской и китайской революции. Для Мао Цзэдуна это было мелкое проявление большой политики. Конечно же, он не мог просто поддаться на такого рода «провокацию» и сразу же принять приглашение посетить спектакль в Большом театре» [4, с. 437].

Проявляя осторожность, на предварительный просмотр балета «Красный мак» Мао Цзэдун отправляет своего личного политического секретаря Чэнь Бода и советника-переводчика Ши Чжэ, оба из которых учились в СССР и знали русский язык. При этом надо заметить, что Чэнь Бода хоть и учился в СССР, балетный спектакль никогда не видел, более того, перед посещением Большого театра он попал в опалу у Мао Цзэдуна и потому пребывал под гнетом тех мыслей и чувств, которые довелось ему пережить, едва-едва избежав наказания за «низкопоклонство» перед Сталиным. По всей видимости, желая показать Мао Цзэдуну преданность и рвение, он обрушился на балет «Красный мак» с критикой [4].

Увидев пуанты балерин, он насторожился, подумав, что таким образом советская сторона намекает на варварский обычай его родины бинтовать девочкам ножки, чтобы те оставались маленькими. Как далее пишет Ю. М. Галенович, будучи в ложе, Чэнь Бода изводил сопровождавшего его Н. Т. Федоренко множеством вопросов с подковырками. «Чэнь Бода представлялось, что в этом балете его авторы хотели бы представить дело таким образом, что революцией в Китае руководили члены команды советского торгового судна, пришедшего в китайский портовый город, что именно им китайская революция обязана и своим развитием, и своей победой. <...> Он утверждал, что таких китайцев, которые показаны на сцене, в действительности не существует. Чэнь Бода говорил, что, очевидно, в СССР именно такими уродливыми хотели бы представлять себе китайцев» [Там же, с. 438].

Чэнь Бода даже собирался покинуть театр, не дождавшись конца балетного спектакля, но его с трудом удержали от этого шага, который мог стать тяжелым ударом для отношений двух стран. Встретившись же с постановщиками и артистами балета, Чэнь Бода заявил, что просмотр балета оставил у него тягостное впечатление, так как «в Китае под красным маком обычно разумеют опиум, а опиум – злейший враг китайского народа, опиумом отравлены поколения людей в Китае» [Там же].

К слову, две опиумные войны действительно были черными страницами китайской истории. Англия в XVII веке, нуждаясь в китайских товарах (чае, шелке-сырце и т.д.), не могла долгое время предложить Китаю необходимого и достаточного товара для того, чтобы выровнять торговый дисбаланс и при этом не вывозить из Европы драгоценные металлы. Однако в XVIII века англичане смогли найти товар, который пользовался спросом и в самодостаточном Китае, – этим товаром был опиум. Запрет на ввоз опиума китайскими властями был наложен в 1729 году, однако контрабанда этого наркотика поступала на территорию Китая с регулярностью и большими объемами. Монополией на контрабанду обладала Английская Ост-Индская компания, а в начале XIX века к ним присоединились и США [6].

Борьба китайских властей с поставками опиума была регулярной, и когда в 1839 году Китай полностью разорвал торговые отношения с Западной Европой, Англия и США объявили Китаю войну. Первая опиумная война 1840-1842 гг. закончилась для Китая поражением и подписанием невыгодного «Нанкинского договора», который положил начало разрушению экономики Китайской империи, гражданским смутам и массовому вымиранию населения Китая. Вторая опиумная война 1856-1860 гг. закончилась еще большим поражением Китая, который закрепил «Пекинский договор». В рамках этого неравноправного договора для Великобритании и Франции открывались внутренние территории Китая, а местное население разрешалось использовать в качестве рабской рабочей силы [Там же].

Как мы видим, намек на опиум действительно мог задеть китайского делегата, однако эту реакцию нельзя назвать характерной для китайцев в целом. Так, в своем письме к К. Е. Ворошилову композитор Р. М. Глиэр писал: «...мною получена телеграмма от китайских композиторов и музыкантов, из которой видно, что название “Красный мак” не вызывает у них нежелательных ассоциаций» [Цит. по: 7, с. 96].

14 февраля 1950 года между СССР и КНР был подписан «Договор о дружбе, союзе и взаимной помощи между СССР и КНР», а потому, проявляя расположение и уважение к чувствам делегатов, высказавших критические замечания, название балета было изменено на нейтральное. Балет на китайскую тему стал называться «Красный цветок».

Итак, китайская тема для нового советского балета явилась почти случайной. Однако в связи с советской политической конъюнктурой балет «Красный мак» стал остро политическим, и именно на его фоне отчетливо видна динамика отношений между СССР и Китаем. Так, в первых постановках зрителю представлен старый Китай. Это Китай, который отражен в его искусстве, традициях и всем том, что считается основой древней китайской культуры. Уже в 1949 году вторая редакция балета ставится ответом на победу китайской революции, а потому меняется либретто, вводятся новые герои, пишутся новые музыкальные номера.

По политическим же соображениям балет «Красный мак» критикуется представителями китайской делегации, при этом сам Мао Цзэдун на балет идти отказывается. Именно из-за этого политического трения меняется название балета, который, по уверениям представителей китайской делегации, напоминает об опиумных войнах, болезненной странице китайской истории. Наконец, третья редакция тоже подвергается корректировке в угоду политической конъюнктуре, желанию поддерживать связь с Китаем посредством культурных обменов и другой межгосударственной деятельности. Привлечение китайской общественности к постановке балета «Красный мак» в 1957 и 1958 годах является этому подтверждением. В свою очередь, забвение балета «Красный мак» связано с конфликтом и военным столкновением между СССР и КНР в 1960-х годах и разрывом политических отношений между этими странами почти на тридцать лет.

Возобновление же дружеских отношений между Россией и Китаем в начале XXI века, как нам кажется, привело и к тому, что 23 ноября 2010 года балет «Красный мак» был вновь показан в России. В рамках I Всероссийского форума «Балет XXI век» балетмейстер Владимир Васильев поставил балет «Красный мак» на сцене Красноярского театра оперы и балета в новом прочтении. Была нивелирована политическая направленность балета и на первый план выведена любовная линия между Тао Хоа и Капитаном советского судна. Поэтому из балета вновь исчезает фигура рабочего-революционера Ма Ли-чена, а противостояние между Капитаном и главным злодеем Ли Шанфу представлено как сказочное противостояние добра и зла [7]. Более того, оформление спектакля было мультимедийным, из чего можно сделать вывод, что балет «Красный мак» вновь вернулся на уровень площадки формирования новых художественных решений балетного искусства, только в малой части оставаясь в зависимости от окружающей политической действительности.

Список источников

1. **Архангельский Ю. Е.** Истоки и основные направления формирования культурной политики советского государства // Аналитика культурологии. 2010. № 18. С. 77-88.
2. **Ванслов В. В.** Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
3. **Володина Н. А.** Культура и искусство в советской системе политического контроля // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 111. С. 9-16.
4. **Галенович Ю. М.** Сталин и Мао. Два вождя. М.: Восточная книга, 2009. 574 с.
5. **ГР. (Нейфельд Г. С.)** Музыка «Красного мака» // Жизнь искусства. 1927. № 26. С. 5-6.
6. **Дацьшен В. Г.** Новая история Китая: учебное пособие. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2004. 346 с.
7. **Киселева Н. В.** Балеты Р. М. Глиэра в историко-культурном контексте: дисс. ... к искусствоведению. СПб., 2016. 220 с.
8. **Курилко М. М.** Михаил Иванович Курилко – автор либретто балета «Красный мак» (к истории создания) // Музыка и хореография современного балета: сб. статей. Л.: Музыка, 1979. Вып. 3. С. 181-188.
9. **Лебедев В. В., Тырса Н. А.** Вот в чем вопрос! // Жизнь искусства. 1929. № 6 (1326). С. 8-9.
10. **Полуянов П.** Классический балет и... москов. теа-рабкоры // Жизнь искусства. 1927. № 26.
11. **Садко (Блюм В. И.)** «Красный мак» в Большом театре // Жизнь искусства. 1927. № 26.
12. **Сапанжя О. С., Баландина Н. А.** Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 33-39.
13. **Черевань С. В.** Авторский замысел в русской музыкальной культуре – константа или тема для вариации? (к проблеме «Жизнь за царя» – «Иван Сусанин» М. Глинки) // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 3. С. 180-184.

“THE RED POPPY” (“THE RED FLOWER”) BALLET IN THE CONTEXT OF THE SOVIET-CHINESE POLITICAL AND CULTURAL RELATIONS**Zheng Yu***Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
617937110@qq.com*

The article considers the influence of political conjuncture on the scenic destiny of “The Red Poppy” ballet, discovers the motives for renaming the ballet into “The Red Flower”. By the concrete example the paper shows that the development of art and political realia are closely connected and concludes that studying art problems involves studying certain historical and socio-political issues. The analysis of the scenic destiny of “The Red Poppy” ballet leads to the conclusion that at the beginning of the XXI century political influence on art decreases.

Key words and phrases: “The Red Poppy”; “The Red Flower”; political influence on art; socialist realism; Soviet ballet; Mao Zedong; Stalin.

УДК 94(470.51)

Исторические науки и археология

В статье освещается история Каринского стана – административно-территориального образования, возникшего во второй половине XV столетия в результате наделения Кара-бека, выходца из тюркоязычной кочевой аристократии Южного Урала, земельным владением на Вятке и ликвидированного в ходе осуществления административно-территориальной реформы Екатерины II 1775-1780 гг. Протекавшее в рамках указанного региона межэтническое взаимодействие, обусловленное в том числе социально-экономическими факторами, нашло отражение в формировании специфических ареалов расселения этнографической группы чепецких татар, северной группы удмуртов, бесермян, русских.

Ключевые слова и фразы: Вятская земля; Каринский стан; Карино; каринские князья; арские князья; административно-территориальное деление; народы Среднего Поволжья и Приуралья; этническая история.

Чураков Владимир Сергеевич, к.и.н.*Удмуртский институт истории, языка и литературы
Уральского отделения Российской академии наук, г. Ижевск
vermis3@gmail.com***КАРИНСКИЙ СТАН ВЯТСКОЙ ЗЕМЛИ: ИСТОРИЯ, ТЕРРИТОРИЯ, НАСЕЛЕНИЕ**

В истории Вятской земли особое место занимает Каринский стан¹ – достаточно крупное административно-территориальное образование, основной состав населения которого, в отличие от других вятских владений,

¹ Закрепившееся в научной литературе обозначение данной территории. В источниках XVI века употребляется название «Карино», в документах XVII – начала XVIII века – параллельно «Каринский стан» и «Каринская волость», после административной реформы (1719 г.) Петра I некоторое время использовалось название «Каринский дистрикт», что нашло отражение в материалах I ревизии. В родословной каринских арских князей зафиксирован хороним «Нократ йире» (نوقراط ايري) – «Нократская земля» [1, д. 7, л. 71; 25, б. 12].