

ВЛАСТЬ И ИСКУССТВО: ЦИНСКИЙ ТЕАТР КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ОБЩЕСТВЕННОГО МНЕНИЯ



Юлия Олеговна КАМОРНАЯ,
аспирантка Дальневосточного федераль-
ного университета, Владивосток.
E-mail: merit_nefer@mail.ru

В статье анализируется политика цинских властей в отношении театра как средства формирования общественного мнения в среде образованного населения Китая. Автор показывает основные методы и механизмы проведения имперской идеологии в социальную среду через театральную культуру. **Ключевые слова:** цинские власти, придворный театр, частные театральные труппы, публичный (профессиональный) театр, имперская идеология, общественное мнение.

THE POWER AND THE ART: QING'S THEATER AS THE MEANS TO FORM PUBLIC OPINION

Yulia O. Kamornaya. Postgraduate student of the FEFU, Vladivostok.

The author analyzes the policy of the Qing's authorities pertaining to the theater as the means to form public opinion among educated people of China. The article highlights the main methods and ways of implementation of the imperial policy in social environment through dramatic art.

Key words: Qing's authorities, court theatre, private theatre, public (professional) theatre, imperial ideology, public opinion.

Театр как самостоятельный вид искусства возник в Китае в XII в., однако к началу правления последней императорской династии Цин (1644—1911) прочно занял лидирующие позиции по популярности среди всех слоёв китайского общества.

Согласно историческим данным многие маньчжурские императоры и императрицы были пылкими ценителями и покровителями театра. Далекие от пассивного лицемерия Сыны Неба принимали активное участие в адаптации и написании пьес, а также в руководстве процессом постановки спектаклей. Кроме работы над содержанием пьес и руководства театральными постановками некоторые императоры лично отбирали и утверждали актёров на роли и даже исполняли отдельные арии, будучи знатоками различных театральных техник. Император Цяньлун

(пр. 1736—1795), например, был экспертом стиля *куньюй* (昆曲)* и исполнял арии из пьесы «В поисках мудрости» (访贤 *Фансянь*) под собственный аккомпанемент во время традиционных жертвоприношений Богу Кухни на 23-й день 12-го месяца [21]. По его указу было построено 25 театров по всей стране [15, р. 47—54]. Считается, что император Сяньфэн (пр. 1851—1861) играл на барабанах и колокольчиках [34, р. 271]. Вдовствующая императрица Цыси (пр. 1865—1870) также отличалась любовью к драме. Она учредила собственную труппу *Путянь тунцин* (普天同庆, «Радостное празднование для всех живущих под небесами»), которая состояла из 180 евнухов, служивших в личных покоях императрицы [24, р. 38—39].

В период правления династии Мин одним из признаков принадлежности человека к высшим слоям образованного и состоятельного социума стало не только наличие традиционного конфуцианского образования, трудов на ниве духовного творчества (в сфере литературы, живописи, каллиграфии), материального богатства, но и содержание в своём доме частных театральных трупп. Наиболее состоятельные представители купечества также стремились иметь в своём распоряжении частные актёрские труппы, рассматривая их как способ приобщения к высоким культурным, социальным и экономическим стандартам правящей элиты. Даже беднейшее крестьянство отдавало последние гроши, чтобы нанять профессиональные актёрские труппы для увеселения местных богов во время религиозных празднеств. Театральные постановки были неотъемлемым атрибутом самых разных публичных и частных мероприятий: от религиозных ритуалов и официальных церемоний до званых обедов и частных застолий. Театр обеспечивал эстетическое, психологическое, чувственное и духовное удовлетворение всех слоёв китайского социума [8, р. 10].

Французский миссионер, путешественник и синолог середины XIX в. Эварист Регис Гюк (1813—1860) так описывал повальное увлечение театром в цинском Китае:

Пожалуй, нет в мире другого народа, так страстно увлечённого театральным искусством, как китайцы... и мы также могли бы утверждать, и это было бы чистой правдой, что они — нация актёров... Прожив среди них некоторое время, нельзя не удивиться тому, как жителям Европы пришлось в голову считать Китай огромной академией, населённой мудрецами и философами... Небесная Империя гораздо больше походит на огромную ярмарку, где среди постоянных приливов и отливов продавцов и покупателей, оценщиков, бездельников и воров вы видите театральные сцены во всех кварталах городов, фигляров, шутников и комедиантов, беспрестанно развлекающих публику. По всей стране, в восемнадцати провинциях и городах первого, второго и третьего порядка, в городах с самоуправлением и деревнях, богатые и бедные, мандарины и просто-народье — все китайцы без исключения — страстные приверженцы театральных представлений. Театры существуют повсюду... Нет ни одной

* Куньюй (昆曲), или Куньшаньская опера, — старейшая разновидность китайской музыкальной драмы, возникла в уезде Куньшань, пров. Цзянсу в конце правления Юань (1271—1368) — начале Мин (1368—1644), достигла вершины популярности при династиях Мин и Цин, отличается мягким и ясным вокалом и утончёнными мелодиями.

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... [Деревенские жители] могут себе позволить пригласить актёров только в определённые времена года. Однако если они прослышат о том, что где-то по соседству разыгрывается представление, жители деревень после всех тяжких трудов дня идут пешком пять-шесть миль, чтобы его посмотреть [цит. по: 4, р. 263—264, 266].

Обладая высокой степенью популярности в обществе, театр периода Цин стал проводником имперской идеологии в социальную среду. При этом в качестве важного фактора проведения идеологии необходимо учитывать, что эталоном для большинства населения в условиях бюрократического общества императорского Китая являлась образованная элита (*шэньши* 紳士). Этот фактор обуславливает необходимость исследования методов и механизмов формирования общественного мнения именно этой прослойки китайского общества, являвшейся основой бюрократического аппарата государства.

В период правления Мин и в ранний период владычества маньчжурской Цин вплоть до царствования императора Цяньлуна традиционный театр Китая подразделялся на три субкультуры: придворный театр, частные театральные труппы и публичный, или профессиональный театр. С середины XVII в. частные актёрские труппы подверглись процессу «профессионализации» и слились с публичным театром [10]. Соответственно предметом данного исследования является политика властей в отношении придворного и публичного театра как проводника имперской идеологии в среде образованной элиты.

Китайские властители довольно быстро осознали способность театра влиять на умы и чувства зрителей, ясно увидели его «воспитательный» потенциал. Например, основатель минской династии Чжу Юаньчжан (пр. 1368—1398) впервые законодательно определил, какие именно театральные постановки считать «приемлемыми», а какие — нет. В редакции Да Мин Люй (大明律 Законы Великой Мин) от 1397 г. отмечается:

...когда актёры исполняют пьесы [жанров] *цзацзюй** или *сивэнь***, им не дозволено надевать костюмы, изображающие императоров, прави-

* *Цзацзюй* (杂剧, букв. «смешанные представления»), или Юаньская драма — классический жанр средневекового китайского театра, относится к так называемым «северным драмам» (北戏 *бэйси*), возник в период Северной Сун (960—1127), своего расцвета достиг при правлении монгольской династии Юань, от которой и получил своё второе название. Послужил основой для многих школ китайского театра, в том числе и Пекинской оперы (京剧 *цзинцзюй*). Драмы *цзацзюй* состоят в основном из 4—5 актов, в каждом акте цикл арий в одной тональности, поёт только один персонаж, остальные ведут диалоги или декламируют стихи, арии в пределах цикла пишутся на одну и ту же рифму. В пьесах отсутствует единство времени, места и действия. См.: Сорокин В.Ф. Китайская классическая драма (XIII—XIV вв.): генезис, структура, образы, сюжеты. М.: Наука, 1979.

** *Сивэнь* (戏文, «театральные тексты»), полное название *Наньцзюй сивэнь* (南曲 戏文, «театральные тексты южных драм») или *Наньси* (南戏, «южные драмы») — са-

телей, императриц или императорских супругов любых эпох, а также костюмы, изображающие верных министров, доблестных мужей или священные образы мудрецов и достойных предшествующих эпох. Любое нарушение карается 100 тяжёлыми батогами. Если домочадцы чиновников или добропорядочных горожан позволят им одеться так для представления, наказание будет тем же. Тем, кто наденет костюм духа, даосского бессмертного, добродетельного мужа, благочестивой жены, послушного сына или почтительного внука в целях научения других добродетели — это не возбраняется [цит. по: 27, р. 13].

Впервые появившись в 1397 г., этот закон постоянно фигурирует в более поздних редакциях минского законодательства и переходит к цинам. Различные версии Да Цин Люйли (大清律例, «Статьи и уложения Великой Цин») рационально комментируют этот запрет. В редакции Да Цин Люйли от 1725 г. говорится:

К Божественным образам императоров и императриц всех династий, а также к образам древних мудрецов, верных министров и мучеников следует относиться с великим почтением и чиновникам, и простому народу. Ничто не может быть более непочтительным, чем изображение их в пьесах *цзацзюй*... Что до изображения образов даосских бессмертных, добродетельных мужей, целомудренных жён, почтительных сыновей и внуков: если их деяния могут быть использованы для поощрения народа к добрым поступкам, они не подлежат данному запрет [цит. по: 27, р. 34].

В результате претворения в жизнь указанного запрета была проведена ревизия произведений жанра *цзацзюй* (杂居): роли, подпадавшие под действие запрета, либо удалялись из драм, либо переименовывались [9, р. 93], а исполнение некоторых произведений в театрах было полностью запрещено [3, р. 44]. Считалось, что изображение императоров, императриц, древних мудрецов и святых актёрами и куртизанками, обладавшими самым низким социальным статусом, было демонстрацией непочтительности. Тем не менее следует отметить, что запрет на изображение императоров и иных достойных мужей и жён в периоды поздних империй не претворялся в жизнь драконовыми мерами, а служил скорее предостережением [9, р. 110]. В 1780 г. император Цяньлун также издал указ о ревизии и конфискации драматических произведений, содержащих описание деяний цинов, но по неизвестным причинам передумал и в серии дворцовых записок наставлял чиновников воздержаться от «ненужной суеты» [34, р. 56—67].

мая ранняя форма традиционного китайского театра (*сицюй* 戏曲), объединившая в себе жанры пантомимы, пения и танца, развилась в период Сун в Южном Китае, на территории Вэньжоу. Тексты представляли собой комбинацию сунских пьес и местных фольклорных песен, отличались гибкостью стихотворных форм, положенных на популярную местную музыку, перемежаемых разговорными пассажами на просторечье. См.: Mei Sun. Nanxi: the earliest form of xiqu (traditional Chinese theatre) // A dissertation submitted to the graduate division of the University of Hawaii in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Drama and Theatre. University of Hawaii Press, 1995. 194 p.

Помимо запрета на изображение императоров, императриц и иных достойных лиц и связанного с ним пересмотра театральных пьес, приведённые выше закон о театрах и комментарий к нему, а именно разрешение профессиональным актёрам ставить пьесы морального содержания и играть на сцене персонажей с исключительными достоинствами, ясно показывают стремление властей использовать театр в воспитательных целях. Как отмечает Лиана Чэнь, считалось, что посредством осторожных манипуляций содержанием пьес и постановок театр мог служить поучительным целям и даже при необходимости продвигать имперскую идеологию [3, р. 45].

Наряду с вышеупомянутым законом, определявшим, что «приемлемо» играть на сцене, а что — нет, интересен тот факт, что каждый маньчжурский император, за исключением малолетнего Сюаньтуна (пр. 1908—1911)*, выпускал декреты, запрещавшие элите, прежде всего чиновничеству и восьмизнамённым**, не только содержать частные труппы и общаться с актёрами, но даже заходить в театры под любым предлогом. Например, император Юнчжэн (пр. 1723—1735) в 1724 г. издал указ, запрещавший *шэньши* развлекать друзей частными театральными представлениями, считая, что развлечения такого рода слишком накладны [27, р. 31—32]. А император Цзяцин (пр. 1796—1820) за своё 25-летнее царствование 15 раз выпускал подобные указы, что в среднем составляет 1 эдикт в 1,5 года [27, р. 75—80]. Всего за период маньчжурского правления в Китае насчитывается более 50 документов как центральных, так и местных властей, запрещавших посещение театральных представлений и исполнение различных пьес [6, р. 35]. Чем же объясняются столь настойчивые запреты, казалось бы, благоволивших театральному искусству цинских правителей?

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. Китайский иероглиф *цзи* (姬), например, означал и до сих пор означает и актрису (певицу), и проститутку, подчёркивая их взаимозаменяемые функции в мире развлечений. Термин «*гоулань*» (勾栏) означал и театр, и дом терпимости, а «*цинлоу*» (青楼, «зелёное здание»), который в настоящее время также имеет значение «публичный дом», в период поздних империй означал место жительства актрис. Таким образом, слияние эстетической функции и функций «древнейшей профессии» в лице актёров и актрис создало им соответствующую репутацию.

* Император Сюаньтун (1906—1967) взошёл на трон в 1908 г. в малолетнем возрасте и отрёкся от власти через три года, в 1911 г.

** Восьмизнамённая армия — военно-административная система деления в маньчжурском государстве, введённая Нурхаци (1559—1626) в конце XVI — начале XVII вв. В состав знамени входило около 15 000 чел. Изначально существовало 4 знамени, каждому из которых был присвоен свой стяг: жёлтый, красный, синий или белый. По мере расширения государства было введено ещё 4 знамени: жёлтое с красной каймой, красное с белой каймой, синее с красной каймой, белое с красной каймой. В период Цинской империи (1644—1911) знамённые превратились в наследственную военную касту. См.: Непомнин О.Е. История Китая: Эпоха Цин. XVII — начало XX вв. М.: Восточная литература, 2005.

Правители Китая, наслаждаясь театральными постановками, никогда не забывали дистанцироваться от презренных актёров-профессионалов, относя их к самым низким слоям населения. Наравне с рабами и некоторыми другими социальными группами, актёры относились к поражённой в правах категории общества. 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 [10, p. 118]. Актрис зачастую рассматривали как обычных проституток [8, p. 32].

С середины XVIII в. и до конца правления маньчжуров профессиональный театр ассоциировался не только с женской проституцией, но и с содомией [6, p. 94]. 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 (京剧 *цзинцзюй*)* как нового театрального направления мог быть связан именно с этой социальной тенденцией [10, p. 127]. Особенно это характерно для столицы, так как в южных регионах империи театр по-прежнему ассоциировался с представителями «древнейшей профессии».

Постоянные запреты правительства хоть и привели к исчезновению частных театральных трупп, тем не менее не смогли ослабить тягу правящих кругов к лицемерию театральных постановок. Популярность театра в целом и «общения» элиты с актёрами, прежде всего с актёрами амплуа *дань*** (旦), оставалась очень высокой. Дело в том, что в конце

* Пекинская опера (京剧 *цзинцзюй*) — жанр традиционного китайского театра, объединяющий музыкальные, вокальные представления, пантомиму, акробатические техники. Корни этого жанра лежат в южных районах пров. Аньхой и в западных районах пров. Хубэй. Собственно Пекинская опера возникла в конце XVIII в., когда в 1770 г. «четыре великие аньхойские труппы» прибыли в Пекин для выступления в день рождения императора Цяньлуна, и полностью сформировалась к середине XIX в. Этот жанр был очень популярен в период Цин, что объясняется его простотой, в отличие, например, от стиля Куньцюй (昆曲). Репертуар Пекинской оперы основывался на исторических событиях и фольклоре. См. Goldstein J.S. *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870—1937*. University of California Press, 2007.

** *Дань* (旦) — одно из четырёх актёрских амплуа Пекинской оперы. Помимо *дань* существуют также *шэн* (生) — главные мужские роли; *цзин* (净) — мужской персонаж с раскрашенным лицом; *чоу* (丑) — второстепенная мужская роль шута. В амплуа *дань* выделяются следующие основные типы: *лаодань* (老旦) — старухи; *удань* (武旦) — воительницы; *даомадань* (刀马旦) — молодые воительницы; *цини* (青衣) — добродетельные и образованные женщины; *хуадань* (花旦) — незамужние весёлые девушки, как правило из бедных семей. См.: Goldstein J.S. *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870—1937*. University of California Press, 2007. Изначально все роли в Пекинской опере исполняли мужчины. *Дань* и особенно *хуадань* исполнялись молодыми мальчиками и юношами, использовавшими специальные техники для подражания женщинам. По мере роста популярности Пекинской оперы из-за постоянной ассоциации актёров *дань* с проституцией этот термин стал употребляться для определения катамитов (мальчиков, состоявших в половой связи с мужчинами). См.: Wu Cuncun. *Homosexual sensibilities in late imperial China*. L., N. Y.: Routledge Curzon, Taylor & Francis Group, 2004. 234 p.

XIII—XIX вв. в цинской столице не существовало собственно «театров» (*сююань* 戏院), этот термин появился гораздо позднее. Драматические и музыкальные представления проходили в чайных (*чаюань* 茶园, или *чалолу* 茶楼). Роль собственно представлений в таких местах была второстепенной. Это явствует из их названий, а также подтверждается фактом взимания «платы за чай» (*чацзы* 茶资), а не покупки театрального билета (*синяо* 戏票). «Театры» позднеимператорского Пекина отнюдь не были местами серьёзной культурной рефлексии, *шэньши* приходили сюда в поисках отдохновения, различного рода развлечений и общения. Таким образом, 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 *дань*, прежде всего их внешность, нежели талант [6]. Один из современников отмечает:

...мелодии для *шэн* и *дань* являются наилучшими, если исполняются глубокими 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 [цит. по: 30, p. 602].

Другой представитель образованной элиты XIX в. Тянь Чуньхан пишет:

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* 姿色) актёра [цит. по: 13, p. 61, 184].

Итак, широко распространившееся в среде элиты увлечение актёрами *дань* может привести читателя к выводу, что упомянутые выше указы императоров о запрещении чиновникам посещать театры связаны с неодобрением государством гомосексуальных тенденций в правящих слоях общества. Однако такое предположение не совсем верно. Хотя цинские монархи и ассоциировали половую распущенность с угрозой социальному порядку в империи и в некоторой степени считали это «увлечение» элиты одной из причин падения минов, но, как показал в своём исследовании У Цуньцунь, первостепенной задачей этих указов было поддержание порядка в рядах чиновничества: борьба с чрезмерными излишествами в частной жизни и пренебрежением официальных лиц своими обязанностями [10]. В 1769 г. император Цяньлун наставлял своих чиновников:

Я почтительнейше прочитал высочайшие указы моего отца, среди которых обнаружил указ, строго запрещающий чиновникам содержать актёров [в своих владениях]. Тон эдикта даёт ясно понять, что [мой отец] был озабочен возникающими в этом случае пустой тратой средств, пренебрежением чиновников своими обязанностями, коррупцией и разного рода махинациями. По этой причине он наставлял цензоров проводить регу-

лярные инспекции, и даже если обнаруживалась только пара таких случаев, ни один из них не оставался без внимания [цит. по: 27, р. 53—65].

А император Даогуан в 1812 г. издал указ, запрещающий благородным (*шиминь* 士民) посещать пирушки с актёрами по следующим причинам: опасность разбазаривания семейного достояния, небрежение служебными обязанностями и угроза сумасбродств и преступности. Он также пояснил, что ставит своей целью возобновление социального порядка и соблюдение традиций, которым угрожало бросающееся в глаза мотовство, растущее вокруг театров и ресторанов [27, р. 68].

Таким образом, из приведённых выше материалов видно, что эдикты цинских властей, запрещавшие элите содержание частных театральных трупп и посещение профессиональных театров, были направлены прежде всего на борьбу с моральными недостатками самого правящего класса, а не с театром как отдельным культурным явлением.

Ещё одним средством формирования общественного мнения в рядах элиты был дворцовый или придворный театр, который играл важную роль в придворной культуре Цинской империи XVII—XIX вв. Театральные представления всегда являлись интегральной частью повседневной жизни цинского двора. Как форма увеселения, театр разбавлял монотонную жизнь императоров и императриц, ограниченную стенами дворца; как самый доступный педагогический механизм, театральные представления играли важную роль в дворцовых ритуалах. Цинские правители сознательно использовали театр как средство наглядной демонстрации своей власти и культурного влияния в многонациональной империи. С начала правления маньчжурской династии драма в полной мере вошла в дворцовые церемонии и празднества и использовалась для передачи политических сообщений гостям двора — как подданным страны, так и иностранцам. Любое празднество, церемония или день рождения члена императорской фамилии имели специально разработанную к данному случаю программу театральных представлений. Спонсируемые государством представления ставились также и за пределами Запретного города, сопровождая основные события: от осенних охотничьих выездов императоров до банкетов во время императорских инспекций. Выделяясь детально продуманными костюмами, сценическим инвентарём и конструкцией сцены, эти представления регулярно разыгрывались в особых театрах в Запретном городе и летней резиденции в г. Жэхэ. Неудивительно, что постановки придворного театра впечатляли как иностранных посланников, так и придворных сановников и даже самих заезжих актёров [3].

Ответственность за функционирование придворного театра как в техническом, так и в творческом плане, а также за набор и обучение актёрского состава лежала на особом органе — Палате по делам театра (*Наньфу* 南府), которая в правление Даогуана была реорганизована в управление (*Шэньпин шу* 升平署). В отличие от профессионального театра большинство актёров при дворе составляли евнухи, хотя актёры-профессионалы также часто приглашались в состав придворных трупп. Актёры делились

на две группы: «Внутренняя школа» (*нэйсюэ* 内学), состоявшая из евнухов, была ответственна за постановки во внутреннем дворе (частные императорские покои), а «Внешняя школа» (*вайсюэ* 外学), состоявшая из актёров-профессионалов и учеников, избранных из знаменитых, отвечала за представления по публичным случаям. Разделение труда между «Внутренней» и «Внешней» школами наиболее ярко проиллюстрировано документами Наньфу, описывающими расписание действий императора и вдовствующей императрицы на первые два дня 1754 г. (19-го года правления Цяньлуна):

Первый день первого месяца. Вдовствующая императрица получает поздравления. Труппа *Чжунхэ шаоюэ* (中和韶乐, «умеренность прекрасного звучания») исполняет музыку. После получения изъявлений почтительности вдовствующая императрица возвращается в свой дворец. Внутренняя школа исполняет драмы.

Второй день. Господин миллионов лет завтракает с вдовствующей императрицей в зале *Цзиньчжао юйцуй* (金昭玉粹, «золотая ясность нефритовой чистоты»). Внутренняя школа исполняет церемониальные драмы. Когда завтрак заканчивается, Внутренняя и Внешняя школы переходят к исполнению драм на внешней сцене [цит. по: 34, р. 136—137].

Последовательность театральных представлений, описанная в этом отрывке, показывает полную их интеграцию в публичные и частные церемонии. Внутренняя школа, таким образом, ответственна за представления, проходившие в личных покоях во внутреннем дворе, например, в покоях императора или покоях, где император вкушает завтрак. Внутренняя и Внешняя школы совместно выступают на публичной сцене. Природа таких придворных мероприятий также сформирована физическими характеристиками театрального пространства. Представления по более частным случаям часто проходили во внутренних театрах, таких как театр Фэняцунь в павильоне Шуфан, а представления по случаям больших торжеств всегда проводились на трёхъярусной сцене. Чёткое разделение труда и координация гарантировали, что представления будут удовлетворять требованиям различных случаев.

Участие в придворных труппах актёров-профессионалов не только способствовало наилучшему исполнению придворных постановок, но и внесло немалый вклад в развитие и обогащение придворного театра, так как помимо непосредственной игры на сцене они могли быть наставниками актёров-евнухов, а некоторые знатоки *куньцюй* даже работали над пополнением репертуара театра наравне с придворными чиновниками [3, с. 48].

Культура придворного театра — это сложный конгломерат драмы, музыки, танцев, акробатических номеров, шаманских представлений, пиршественных увеселений и дворцовых ритуалов. Музыка, танцы и другие формы театральных постановок являлись неотъемлемой частью ритуальных действий. Эти невербальные формы коммуникации часто рассматриваются как воплощение определённой культурной традиции. Ещё до па-

дения минов маньчжурские завоеватели осознавали всю важность музыки и танцев как средства создания придворной культуры, которая представляла их космополитичные взгляды и подтверждала «пригодность» цинских императоров на роль мудрых правителей многоэтнической и многокультурной империи. Уже в период ранней Цин включение в придворный репертуар музыки и танцев различных народов, населявших империю, стало стандартной практикой. Музыка и танцы ханьцев (собственно китайцев), например, стали частью развлекательных программ ещё в 1622 г. Правления Нурхацы (пр. 1616—1626) и Хунтайцзи (пр. 1627—1643) стали свидетелями слияния музыки Халхи, Монголии и Чосона (Кореи) в репертуаре маньчжурской банкетной музыки. Музыка и танцы других этнических групп и территорий, подвластных Цинской империи, также вошли в этот репертуар. К эпохе Цяньлун двор институционализировал не только традиционные маньчжурские танцы (*манши* 舞), но и музыку и танцы уйгуров, корейцев, монголов, тибетцев, гуркхов*, бирманцев, вьетнамцев и непальцев [17, р. 52]. В отличие от других видов искусств при дворе музыка и танцы служили важным символом демонстрации власти императоров в период ранней Цин [19, р. 59].

Драматический репертуар придворного театра полностью сложился к периоду правления императора Цяньлуна. Драмы делились на две категории: церемониальная (*идянь си* 义典戏) и развлекательная (*гуаньшан си* 观赏戏) [14]. Драмы категории *идянь си* писались по приказу цинских императоров и приурочивались к разным церемониальным случаям. Они были известны своей хвалебной природой и пышностью постановок. Сюжет вращался вокруг имперской деятельности в соответствии с имперским ритуальным календарём. Церемониальная драма открывала и закрывала программу театральных представлений. Развлекательная драма, с другой стороны, уходила корнями в популярную народную традицию. Пьесы этой категории были адаптированы из популярных жанров *чуаньци*** и *цзацзюй* и исполнялись в середине программы [3, р. 56—59].

Церемониальная драма в свою очередь делилась на несколько категорий. Один из царедворцев XIX в. Чжао Лянь (1780—1833) отмечает:

Для каждого ежегодного празднества существовала театральная постановка, соответствующая случаю... все такие истории как *Цюйцзы цзинду* («Гонки в память о Цюй Юане», 屈子竞渡) и *Цзыань тигэ* («Посвящение Хуан Цзыяня на башне», 子安提阁) были положены на музыку. Такие

* Народность Непала.

** *Чуаньци* — форма традиционной китайской драмы, развившаяся из стиля *наньси* (南戏, «южные драмы») в конце XIV в. До XVI в. наравне с драмами *цзацзюй* (杂居) являлась основным жанром традиционного театра, с приходом стиля *куньцюй* (昆曲) она утрачивает своё значение. Особенной популярностью пользовалась в Южном Китае. Для стиля *чуаньци* характерны: большое количество сцен (30—50), свободное изменение конечных рифм в ариях, распределение певческих партий между большим количеством актёров. Сюжеты зачастую заимствовались из популярных рассказов об исторических личностях или брались из повседневной жизни. См. Riley Jo. *Chinese Theatre and the Actor in Performance*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997.

пьесы назывались «репертуар для ежемесячных празднеств» (*юэлин чэнин* 月令承应). Исполнение счастливых знамений по случаю празднеств во Дворце называлось «изысканные представления в главном зале» (*фагун яцзоу* 法宮雅奏). Представления по случаю дней рождения императора, изображавшие бессмертных и божеств, желавших долголетия и производивших благословения, а также маленьких мальчиков и седобородых стариков, хорошо накормленных и стучавших по животам, назывались «9 раз по 9 великих празднеств» (*цзюцзю дацин* 九九大庆)* [цит. по: 5, р. 206—207].

Одним из важнейших направлений церемониальных пьес в XVIII в. были так называемые «великие драмы» (*даси* 大戏) [22], исполнявшиеся по случаю важнейших празднеств и имевшие в своей основе адаптированные исторические материалы и циклы популярных легенд [3, р. 47]. Театральные постановки таких пьес могли длиться по нескольку дней и были чрезвычайно затратными. Например, государственная постановка пьесы «Муланы» 1683 г., приуроченная к празднованию окончания «войны трёх князей-данников» (三藩之乱 *саньфань чжилуань*) и покорения Тайваня, длилась 10 дней и стоила 1000 золотых слитков. Один из драматургов цинского периода в пьесе *Чуньсян чжуйби* (蕙乡赘笔, «Излишние слова из земли водной глади») отмечал:

В год *гуйхай* правления Канси [25 год правления Канси (1683)] война [трёх князей-данников] была окончена, и мир воцарился на земле. Подумав, что это подходящее время, чтобы отпраздновать со своими чиновниками и подчинёнными, Его Величество издал указ выделить 1000 золотых слитков на [проведение театральных представлений]. Высокая сцена была возведена у ворот Хоуцзай, и актёры придворного театра получили приказ исполнить цикл «Муланы» с привлечением живых животных — тигров, слонов и лошадей — на сцене. Императорские фабрики в Цзяннине, Сучжоу и Чжэцзяне произвели расшитые одеяния, кованые пояса, жемчужные головные уборы для сцены — всё из золота и серебра. [Во время представления] Его Величество взошёл на сцену и одарил бедняков [цит. по: 32, р. 174].

* Под «ежемесячными празднествами» (*юэлин чэнин* 月令承应) понимались популярные календарные праздники, проводимые цинским двором, включая Новый год, Праздник фонарей, Праздник лодок-драконов, Праздник середины осени и Зимнее солнцестояние. В эту категорию также входили буддистские и даосские празднества, такие как день рождения Гуанди и Цю Чудзи. «9 раз по 9 великих празднеств» (*цзюцзю дацин* 九九大庆) относились к празднованиям императорских дней рождения (как самого императора, так и вдовствующей императрицы). «Изысканные представления в главном зале» (*фагун яцзоу* 法宮雅奏) относились к драмам по случаям иных праздников, таких как браки, рождения принцев и церемонии присвоения статуса императрицы (Chen Liana. *Ritual into Play: the aesthetic transformations of Qing Court Theatre // A Dissertation submitted to the Department of East Asian Languages and Cultures of Stanford University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Chinese literature. Stanford University Press, 2009. 283 p.*).

Героическая постановка была призвана не только воздействовать на зрителей своим содержанием, делая упор на теме верности, но и продемонстрировать экономическую мощь и процветание империи под мудрым руководством цинских императоров. Визуальные эффекты — использование живых животных вместо актёров в специальном гриме, драгоценных металлов в костюмах актёров, возведение новой сцены — должны были взрачивать в умах подданных благоговение и преклонение перед мощью государства и мудростью Сына Неба.

Однако придворный театр славился не одними лишь постановками героических циклов. Одним из наиболее пышных и зрелищных видов театральных мероприятий были драмы, приуроченные к празднованиям дней рождения высочайших особ. Основу репертуара по таким случаям составляли так называемые пьесы о выплате дани и преподнесении даров. В этих драмах можно выделить три основных сюжета: 1) иностранные путешественники приезжают из дальних стран (выдуманных или реальных) для уплаты дани двору; 2) даосские или буддийские бессмертные собираются для восхваления императора; 3) деревенские жители поют или танцуют, чтобы возблагодарить мудрого правителя (*шэнчжун* 聖主) за мир и процветание. Подобный выбор репертуара далеко не случаен, так как именно по случаям императорских дней рождения проводились большие аудиенции, на которых присутствовали посольства и делегации из разных стран (как подданные империи, так и иностранные гости).

Демонстрация подобных постановок должна была в аллегорической форме утверждать мощь империи, её технологическое, культурное, военное и экономическое превосходство, а также мудрость и добродетельность лично императора. Например, в драме *Сыхай шэнпин* (四海升平 «Покой, нисходящий на четыре моря») говорится:

Страна Ying-jie-li (Англия), смотря с восхищением на твоё императорское величие, от чистого сердца преподносит свои дары к твоему двору. Эта страна в несколько раз дальше, чем Вьетнам. Люди, шедшие оттуда многие годы, сталкивались с великими трудностями и не всегда успешно достигали берегов Китая. Корабли этой даннической миссии, однако, отправились в первый месяц Нового года, и к шестому месяцу они уже достигли области столицы. О Мудрейший Сын Неба, только благодаря твоему благоволению и добродетели, достигающей небес, 10 000 духовных существ подвластны воле твоей. Если бы не сверхъестественные существа, сопровождавшие их, как бы их путешествие было таким спокойным и лёгким!.. Сегодня пришло время им преподнести свои даннические заверения и быть вознаграждёнными пиршеством... Я спешу на дворцовую аудиенцию вместе со звёздными духами, в божественную землю, чтобы донести наши поздравления [цит. по: 11, р. 100—102].

В данной пьесе виден один из традиционных подходов к демонстрации величия империи — возвеличивание материального и духовного влияния императора. Хвалебные речи, приведённые в этом отрывке, включают высказывания, которые отмечают отношения прямой зависимости между добродетелью императора и скоростью и спокойствием

путешествия английского флота. Даосские бессмертные, например, победили в сражении с морскими чудовищами не потому, что они более сильные, а потому, что добродетель императора превратила всех существ четырёх сторон света в его преданных подданных.

Данническая драма отражала также традиционный конфуцианский взгляд на место Поднебесной в мире и мироустроительные функции императорской особы. Согласно традиционным представлениям Сын Неба должен был обладать некой «благой силой» (дэ), которая не только давала ему право стать монархом, но и способствовала «упорядочиванию» окружающего мира. Добродетели августейшей особы, исходившие из единого центра — Поднебесной, распространялись в четырёх направлениях, привлекая «варварские» народы в лоно цивилизации и гармонии [1, с. 78—81]. Таким образом, данническая драма была призвана наглядно продемонстрировать приверженность маньчжуров традиционным конфуцианским взглядам и ещё раз подтвердить легитимность их правления как восприимчивых добродетелей предшествующих эпох.

Многие учёные утверждают, что правление Цзяцина (1796—1820) — переходный период между периодом процветания Цинской династии — правления Канси (1662—1722) и Цяньлуна — и упадка империи. Правление Цзяцина стало свидетелем политических и социально-экономических трудностей: восстание секты Белого Лотоса (1796—1805), рост пиратства в прибрежных районах страны и коррупции в рядах чиновничества. Таким образом, политика этого императора в области культуры была тесно связана с текущими историческими обстоятельствами его эпохи. Как же это отразилось на судьбах придворного театра и церемониальных драм?

Прежде всего необходимо отметить, что император Цзяцин отличался консервативностью. По его мнению, все дворцовые театральные программы, исполняемые как часть ритуалов или для частных увеселений членов императорской семьи, должны стремиться к сохранению важнейших ценностей, передавая их соответственно намеченному государством курсу [3, р. 118]. В этой связи был проведён пересмотр репертуара церемониальных пьес и культуры дворцовых представлений в целом. Вычурные и экстравагантные представления периодов Канси и Цяньлуна больше не подходили к той экономической и политической обстановке, в которой пребывала Срединная империя. Модернизированное содержание церемониальных пьес стало вращаться вокруг таких высокоморальных тем, как сыновняя почтительность, долг императорского клана по сохранению маньчжурских традиций и ответственность мудрого правителя за судьбу своих подданных. Таким образом, император использовал театр как средство демонстрации личного образа мудрого монарха.

Например, в пьесе *Сыхай шэнпин* в редакции Цзяцина появляется новое «учение императора о скромности», воспринятое также и его преемниками, например Даогуаном [31, р. 95]. Появление понятия «бережливость» в пьесе показательно для личного имиджа императора и его намерения использовать дворцовый театр как педагогический меха-

низм, чтобы напомнить своим приближённым о важности новой добродетели, которую Цзяцин сознательно пропагандировал в период своего правления.

Пьеса отражает также обеспокоенность августейшей особы конкурирующими политическими взглядами и вызовами его власти:

Сын Неба знаменит своими военными подвигами и учёными добродетелями, что является причиной того, что четыре моря находились в покое долгое время. Нет ни единой живой души, которая не подчинялась бы приказам императора. Однако в Южном море живёт упрямая гигантская черепаха, которая вызывает шторма и волны, распространяя ядовитый туман в воздухе, который заставил Цай Цяня и других стать пиратами и создать великий хаос в Минь [Фуцзяни] и Юэ [Гуандуне]. Благодаря мудрости нашего Мудрого Господина и небесному мандату эти опасности скоро прошли. Позже некоторые другие пираты, которые не следовали моральному примеру нашего Мудрого Господина, снова причинили великие страдания жителям этих территорий, грабя торговые суда и путников. И снова благодаря нашему мудрому правителю все они были стёрты с лица земли. И теперь наступило время настоящего спокойствия и процветания в пределах четырёх морей. Десять тысяч лет гармонии [цит. по: 16, р. 379].

Процитированный документ полностью отвечает историческим событиям 15-го года эпохи Цзяцин (1810); таким образом, исправления пьесы, вероятнее всего, были сделаны в этот период. Тогда губернатор Гуандуна Бай Лин провёл успешную кампанию против пиратов, которая явилась триумфом Цзяцина в борьбе с пиратством на юге [7]. Проблема пиратства возникла в конце царствования Цяньлун, но цинский двор был не в состоянии разделить силы, боровшиеся с восстанием секты Белого Лотоса и тайного общества Неба и Земли (天地会 *тяньдихуй*), чтобы разбить пиратов Цая Цяня (1761—1809), одного из самых влиятельных пиратских вожakov. Он провозгласил себя «Воинствующим правителем Океана» на Тайване в 1804 г. [25, р. 1234]. В популярном фольклоре Цай и его последователи известны своим сходством с Робинсом Гудом, некие «честные преступники... потому что они грабили и похищали богатых, но не бедных» и имели «репутацию справедливых в делах, касающихся обычных рыбаков». А Цай боролся со всеми врагами, «угнетателями народа» [2, р. 136]. Таким образом, император не только использовал театр как средство возвеличить свои военные достижения, но также пытался создать жизнеспособное повествование, конкурирующее с образом Цая в фольклорной традиции. Высказывания одного из героев пьесы о достижениях императора возвеличивают моральное превосходство и ответственность мудрого правителя:

Высокие моральные стандарты Мудрого Господина пребывают в гармонии с небесами, ибо нет такого случая, когда бы он не думал о благе своего народа. Пираты тревожили народ, и народ страдал. Сейчас, когда пираты схвачены, люди богатеют в спокойные времена. И это только один пример добродетели *жэнь* Сына Неба [цит. по: 16, р. 379].

Как видно из отрывка, император был хорошо осведомлён о потенциале театра как средства борьбы с распространением фольклорных традиций и религиозных культов, которые неверно воспевали лидеров мятежников (Цай Цянь, Гоу Вэньмин и Лю Чжисе) как «добродетельных повстанцев». Новая версия *Сыхай шэньпин* могла рассматриваться как одна из попыток построения официального дискурса по утверждению претензий на моральное превосходство императора. Итак, из приведённого выше материала становится очевидным смещение основного акцента в репертуаре дворцового театра с восхваления мощи империи на создание образа добродетельного и мудрого правителя, без устали пекущегося о благе народа [18, р. 40], что вполне отвечало социально-политическим требованиям времени.

Кроме содержательного аспекта репертуара театра немаловажную роль в формировании «правильного» образа мыслей аудитории играло само пространство, где проходили театральные постановки. В отличие от публичных театров, обладавших скудным сценическим инвентарём и ставивших спектакли, как правило, в чайных, церемониальные пьесы и спонсируемые государством представления исполнялись на особых трёхъярусных сценах (*цунтай саньцэн* 崇台三层), отличавшихся сложной конструкцией и оснащённых разного рода механизмами для создания визуальных и звуковых эффектов. Знаменитый исследователь китайского традиционного театра В. Идема так описывает эти впечатляющие строения:

Три уровня трёхъярусной сцены назывались (сверху вниз) сцена Счастья, сцена Богатства и сцена Долголетия. В случае трёхъярусной сцены в *Ихэюань* (Летний Дворец) самая нижняя, сцена Долголетия, имела высоту 1,43 м, а её площадь составляла 17,18 × 14,85 м. Две следующие имели значительно меньшую площадь. На практике рабочая зона на высшем уровне ограничивалась только спереди, так как иначе актёров не было видно с императорского трона. Кроме того, позади нижнего яруса сцены находилось специальное помещение, называвшееся платформой Бессмертных. Актёры перемещались с одного яруса на другой по лестницам, расположенным позади сцен. При удалении подмостков верхних ярусов создавались специальные проёмы (небесные бреши), через которые можно было спускать актёров на нижние этажи посредством системы блоков и специальных приспособлений (облачных помостов). Под полом нижнего яруса сцены находилось пустое пространство. При удалении подмостков на этом уровне появлялось пять проёмов (земные бреши), через которые можно было поднять специальные сценические подпорки. Пространство под нижним ярусом сцены также скрывало насосные механизмы, необходимые для спецэффектов. Здание сцены располагалось на открытом пространстве, окружённом специальными постройками, в которых находились зрительские места. Императорский павильон находился непосредственно напротив сцены [цит. по: 5, р. 205].

Страсть китайцев к высоким зданиям, по мнению китайского исследователя Ван Гуйсяна, объясняется их верой в то, что небеса полны загадок. Глубина неба, по мнению древних жителей Срединной империи,

символизирует безграничность природы, которой они поклонялись. Высотные здания представляли собой архитектурную реализацию их желания гармонии с природой, а конкретный объект, помещавший человека между небом и землёй, представлял собой желание постичь тайны небес, не утрачивая при этом связи с землёй. Архитектура в этом понимании представляла собой параллель древнекитайской философии, которая проповедовала включённость человека в мир природы [26, р. 3]. Итак, феномен трёхъярусных сцен в правление маньчжуров объясняется не только их желанием продемонстрировать мощь государства и силу монарха через экономическое процветание Китая в период Цяньлун [23, р. 185] или естественным развитием многоэтажной архитектуры [12, р. 65], но также стремлением цинских правителей ещё раз подтвердить легитимность своего правления посредством демонстрации приверженности традиционным философским, моральным, религиозным и политическим ценностям и концепциям предыдущих эпох.

Основной задачей театральных действий, проходивших на трёхъярусной сцене, было впечатлить зрителей изысканностью цинского двора, выраженной в искусных зрелищах. Известный учёный того времени Чжао И (1727—1814) так описывает физические аспекты театральных постановок: «Сцена имела ширину 9 „циновок“. И имела три уровня. Ведьмы и демоны, которых изображали актёры, спускались сверху, затем внезапно возникали снизу. В исключительных случаях два крыла превращались в обитель Ботхисатв, а двор наполнялся всадниками на верблюдах и танцующих лошадях. Когда собирались все божества и призраки, присутствовало тысячи масок, но все они были полностью разные... На сцене одновременно находились несколько тысяч человек, но ещё оставалось свободное пространство» [20, р. 209].

Из текстов «великих пьес» видно, что придворные чиновники создавали эти произведения в попытке полностью задействовать пространство и механизмы сцены. Большое внимание уделялось постановке хорошо скоординированных мизансцен. Использование технических возможностей и синхронизация по времени театральных действий были тщательно спланированы в сценических указаниях, чтобы гарантировать, что всё пройдёт так, как надо [3]. Таким образом, при тщательной организации и хорошем исполнении на трёхъярусной сцене можно было сыграть всё что угодно, а размах, зрелищность, богатство декораций и костюмов, сложность спецэффектов должны были ещё раз продемонстрировать мощь, процветание и благоденствие государства под мудрым руководством цинских монархов.

Начиная с правления Даогуана, церемониальные пьесы постепенно утрачивают свою ведущую роль в репертуаре придворного театра. С 1825 г. традиционные программы были сильно сокращены. Даже представления по таким значительным случаям, как дни рождения членов императорского семейства, исполнялись в сокращённой форме: более короткое время инсценировок и меньшая длительность празднования [34, р. 149]. «Великие пьесы», для которых требовался большой актёрский

состав и искусный реквизит, исполнялись редко [34]. Известный учёный и политический деятель конца XIX в. Вэн Тунхэ (1830—1904) писал в дневнике о своих наблюдениях разительного контраста между представлениями этого периода и более ранними: «На пиршествах и праздниках сейчас можно увидеть только одну или две постановки, а костюмы актёров поношены, как рассыпающиеся крылья бабочек» [3, р. 149]. Император Даогуан рассматривал театр больше как частное развлечение. Количество неофициальных представлений, проводившихся в личных покоях внутреннего дворца, в период его правления значительно возросло [28, р. 133]. И хотя на публике Даогуан поддерживал обычные церемониальные представления на минимально приемлемом уровне (несколько небольших пьес в начале и в конце программы) [28, р. 173] так, чтобы не казалось, что он пошёл против системы, установленной предками; на деле император постепенно трансформировал придворный театр в гибкого поставщика частных увеселений [34]. Когда обязанности Палаты по делам дворцового театра сместились с обслуживания церемониальных практик к удовлетворению личных увеселительных запросов императора, её статус в системе дворцовой администрации снизился с *фу* (палата 府) до *шу* (управление 署) соответственно. Как отмечал Яо Шуи, это смещение в социальных функциях придворного театра, направляемое самими цинскими правителями, способствовало синхронизации официальной и популярной театральной традиции [29, р. 94—105]. Цинский двор активно впитывал популярные театральные практики. И хотя Даогуан всё ещё строго запрещал исполнение любых пьес жанра *луаньтань* (乱弹)* на официальных представлениях, его преемник на троне император Сяньфэн уже часто приглашал актёров-профессионалов для исполнения при дворе популярных пьес. С сентября 1860 г. по август 1861 г. он и его окружение посмотрели более 320 драм, треть которых — популярные пьесы [3]. Императоры и императрицы периода Тунчжи и Гуансюй постоянно вводили популярные жанры в церемониальные представления. К правлению Гуансюя эстетический вкус двора полностью совпал с популярной традицией. И хотя отрывки из «великих драм» (*шоу чжоуцзы* 寿轴子)** продолжали появляться в программах по особым случаям, их

* Луаньтань (乱弹), или Циньцян (秦腔, «мелодии Цинь») — жанр традиционной китайской оперы, возник на северо-западе Китая (пров. Шэньси, Ганьсу) в период Цинь (221—206 до н.э.), которая и дала ему название. Он объединяет в себе фольклорные песни и танцы этих провинций, считается одной из древнейших и крупнейших музыкальных систем в китайской традиционной опере. См.: Goldstein J.S. *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870—1937*. University of California Press, 2007.

** Термин *шоу чжоуцзы* (寿轴子), как отмечает Ван Чжичжан, использовался после правления Цзяцина для определения отрывков из «великих драм». Как уже говорилось, после эры Цяньлун «великие драмы» редко исполнялись полностью. В период правления Цзяцина эти пьесы были адаптированы и перестроены во множество коротких эпизодов (каждый из которых состоял из 4—10 сцен) и время от времени исполнялись по особо торжественным случаям. См.: Wang Zhizhang. *Qing Shengping shu zilüe*. Beijing: Shangwu yinshuguan, 2006.

больше не использовали, чтобы произвести впечатление на аудиторию. К концу царствования Гуансюя программы представлений по случаям императорских дней рождения имели только одну короткую открывающую церемониальную пьесу. В остальном в программе полностью доминировали популярные драмы. Дворцовые церемониальные представления стали чистым развлечением, оторванным от изначальной ритуальной структуры [33, р. 568—569] и воспитательной функции.

Итак, в данном исследовании выявлена структура и содержание политики маньчжурских властей в отношении театра, изучены механизмы и методы формирования общественного мнения в среде образованного населения посредством театрального искусства. Политика цинских правителей в отношении театра как средства формирования у образованного населения страны «правильных» общественно-политических взглядов включала в себя целый ряд методов, которые использовались в культуре придворного театра. В публичной сфере цинские власти ограничивались в основном цензурой содержания пьес и контролем за поведением элиты, что объясняется доминантой развлекательного аспекта профессионального театра в целом. Театральная культура Китая в исследуемый период являлась удобным и эффективным средством формирования у элиты «правильных» общественно-политических взглядов и проведения имперской идеологии в социальную среду.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Мартынов А.С. Представления о природе и мироустроительных функциях власти китайских императоров в официальной традиции // Народы стран Азии и Африки. 1973. № 5.
2. Antony R.J. Peasants, Heroes, and Brigands: The Problems of Social Banditry in Nineteenth-Century South China // *Modern China*. 1989. № 15.
3. Chen Liana. *Ritual into Play: the aesthetic transformations of Qing Court Theatre* // A Dissertation submitted to the Department of East Asian Languages and Cultures of Stanford University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Chinese literature. Stanford University Press, 2009. 283 p.
4. Huc E.R. *The Chinese Empire*. Port Washington, N. Y.: Kennikat Press, 1970.
5. Idema W. *Performance on a Three-tiered Stage: Court Theatre During the Qing Era* // Lutz Bien, Erling von Meunde & Martina Sieber, eds., *Ad Seres et Tungusos. Festschrift für Martin Gumm zu seinem 65 Geburtstag am 25. Mai 1995*. Weisbaden: Harrassowitz, 2000.
6. Mackerras Colin. *The Rise of Peking Opera 1770—1870: Social Aspects of the Theatre in Manchu China*. Oxford: Calrendon Press, 1972.
7. Murray D.H. *Pirates of the South China coast 1790—1810*. Stanford: Stanford University Press, 1937.
8. Shen Grant Guangren. *Elite theatre in Ming China, 1368—1644*. L., N. Y.: Routledge, Taylor & Francis Group, 2005. 187 p.
9. Tan Tianyuan. Prohibition of jiaotou zaju in the Ming Dynasty and the Portrayal of the Emperor on stage // *Ming Studies* № 49, 2004.
10. Wu Cuncun. *Homeroetic sensibilities in late imperial China*. L., N. Y.: Routledge Curzon, Taylor & Francis Group, 2004. 234 p.

11. Ye Xiaoqing. *Ascendant Peace in the Four Seas: Tributary Drama and the Macartney Mission of 1793* // *Late Imperial China* № 26.2, 2005.
12. 陈芳. 乾隆时期北京剧坛研究 = Чэнь Фан. Исследование театральных зданий Пекина в период Цяньлун. Beijing: Wenhua yishu chubanshe, 2001.
13. 陈森. 品花宝鉴 = Чэнь Сэнь. Драгоценное зеркало первоклассных цветов. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1988.
14. 丁汝芹. 清代内廷演戏史话 = Дин Жуцинь. История придворного театра периода Цин. Beijing: Zijincheng chubanshe, 1999.
15. 访咸孚. 乾隆时期的建筑活动与成就 = Фан Сяньфу. Деятельность и успехи в строительстве периода Цяньлун // *古建园林技术* = Техника древней архитектуры и паркового искусства. 2005, № 2.
16. 故宫博物院 (ed.). 故宫珍本丛刊 = Собрание манускриптов дворца Гу Гун под ред. Гу Гун Боюань. Haikou: Hainan chubanshe, vol. 661., 2001.
17. 刘桂腾. 清代乾隆朝宫廷礼乐探微 = Лю Гуйтэн. Тайные исследования цинской придворной церемониальной музыки периода Цяньлун // *中国音乐学* = Фонология Китая. 2003, № 1.
18. 刘若晏. 清嘉庆帝御制诗文与谐趣园命名 = Лю Жоянь. Наречение цинским Цзяцином высочайше сочинённых стихов и прозы, а также парка Сечуй юань // Beijing yuanlin, 1995.
19. 罗明辉. 清代宫廷燕乐研究 = Ло Минхуй. Исследование придворной увеселительной музыки периода Цин // *中央音乐学院学报* = Газета Центральной консерватории. 1994, № 1.
20. 清代史料笔记丛刊 = Собрание исторических заметок периода Цин. Beijing: Zhonghua shuju, 1982.
21. 清代史料笔记丛刊 = Собрание исторических заметок периода Цин. Beijing: Zhonghua shuju, 1987.
22. 清代史料笔记丛刊 = Собрание исторических заметок периода Цин. Beijing: Zhonghua shuju, 1997.
23. 丘慧莹. 乾隆时期戏曲活动研究 = Цюй Хуйин. Исследование драматических практик периода Цяньлун. Beijing: Wenjin chubanshe, 2000.
24. 信修明. 老太监的回忆 = Синь Сюмин. Мемуары старого евнуха. Beijing: Yanshan chubanshe, 1987.
25. 许雪姬 et al. Eds. 台湾历史词典 = Исторический справочник Тайваня / под ред. Сюй Сюэцзи. Taipei: Yuanliu chubanshe, 2003.
26. 王贵祥. 略论中国古代高层木构建筑的发展 = Ван Гуйсян. Итоговая дискуссия о развитии деревянной архитектуры древнего Китая // *古建园林技术* = Традиционная архитектура и садовая культура. 1985. № 2.
27. 王利器. 元明清三代禁毁小说戏曲史料 = Ван Лици. Материалы о запрещении жанров сяошо и сицуй при династиях Юань, Мин, Цин. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1981.
28. 王芷章. 清升平署治理略 = Ван Чжичжан. Краткое описание деятельности цинского Шэнпин шу. Beijing: Shangwu yinshuguan, 2006.
29. 么书义. 晚清宫廷演剧的变革 = Яо Шуи. Исследование изменений в придворном театре периода поздней Цин // *文学遗产* = Литературное наследие. 2001.
30. 张次溪 (ed.). 清代燕都梨园史料 = Исторические материалы Яньду Лиюань периода Цин / под ред. Чжан Цыси. Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 1988.
31. 赵尔巽等撰. 清史稿 = Чжао Эрсюнь и др. Черновик истории династии Цин. Beijing: Zhonghua shuju, 1977.
32. 中国近代小说汇编 = Сборник современной китайской художественной прозы. Taipei: Guangwen shuji. Vol. 20, 1980.
33. 朱家缙. 故宫退食录 = Чжу Цзяцзинь. Записи о сокращении содержания дворца Гугун. Beijing: 北京出版社 = Beijing chubanshe, 1998.
34. 朱家缙, 丁汝芹. 清代内廷演剧始末考 = Чжу Цзяцзинь, Дин Жуцин. Исследование начала и конца придворного театра периода Цин. Beijing: 中国书店. Zhongguo shudian, 2007.