

Научная статья

УДК 792. 97

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.013

Опыт контакта культур: «Ревизор» Н. В. Гоголя в китайской кукольной опере

Петри Эльвира Корнеевна¹, Сюй Жуньцзэ²

^{1,2} Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия,

¹ E-mail: e-petri@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4650-9816>

² E-mail: 806516327@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8305-2089>

Аннотация. В условиях расширения международных контактов актуальность темы продиктована необходимостью изучения исторического опыта взаимопроникновения культур. В 2007 году китайский кукольный театр из Цуаньчжоу в московской «Школе драматического искусства» представил пьесу Н. В. Гоголя «Ревизор» в виде оперы. Спектакль имел большой успех. В России после этого «кукольный» «Ревизор» появился в репертуаре многих российских городов (Москва, Петрозаводск, Омск, Новосибирск и др.). В работе приводится информация о китайском театре кукол. Цель статьи — определить способы совмещения принципов китайской оперы и одного из самых популярных произведений русского сценического искусства средствами кукольного театра.

Анализ постановки показывает, что изменения коснулись и формы спектакля и содержания пьесы. Но режиссер не только обновил традиционный жанр китайской оперы, он сделал попытку создания в условиях кросс-культурного взаимодействия произведения, интересного для публики разных регионов (гастроли продолжились в Европе).

Работа Ван Цзинсяня (его должность называется «сценарист высшей категории») и режиссера Люй Чжуньвэня получила высокую оценку и в Китае, и за рубежом. Она доказывает, что искусство способно преодолевать культурные и географические границы.

Ключевые слова: куклы, «Ревизор», Гоголь, театр Цуаньчжоу, кросс-культурная адаптация, Ван Цзинсянь, музыка

Для цитирования: Петри Э. К., Сюй Жуньцзэ. Опыт контакта культур: «Ревизор» Н. В. Гоголя в китайской кукольной опере // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 100–107. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.013>

Original article

The experience of cultural contact: N. V. Gogol's "The Inspector General" in the Chinese puppet opera

Petri Elvira K.¹, Xu Runze²

^{1,2} Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia

¹ E-mail: e-petri@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4650-9816>

² E-mail: 806516327@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8305-2089>

Abstract. In the context of expanding international contacts, the relevance of the topic is dictated by the need to study the historical experience of cultural interaction. In 2007, the Chinese puppet theater from Quanzhou presented N. V. Gogol's play "The Inspector General" in the form of an opera at the Moscow School of Dramatic Art. The performance was a great success. In Russia, after that, the "puppet" Revizor appeared in the repertoire of many Russian cities (Moscow, Petrozavodsk, Omsk, Novosibirsk, etc.). The work provides information about the Chinese puppet theater. The purpose of the article is to identify ways to combine the principles of classical Chinese opera and one of the most popular works of Russian stage art by means of puppet theater.

An analysis of the production shows that the changes have affected both the form of the play and the content of the play. But the director not only updated the traditional genre of Chinese opera, he made an attempt to create a work in conditions of cross-cultural interaction that would be interesting for audiences from different regions (the tour continued in Europe).

The work of Wang Jingxian (his title is "screenwriter of the highest category") and director Liu Zhongwen has been highly appreciated both in China and abroad. It proves that art is capable of transcending cultural and geographical boundaries.

Keywords: dolls, “The Inspector General”, Gogol, Quanzhou Theater, cross-cultural adaptation, Wang Jingxian, music

For citation: Petri E. K., Xu Runze. The experience of cultural contact: N. V. Gogol’s “The Inspector General” in the Chinese puppet opera. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2 (77); 100–107 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.013>

Многие исследователи считают, что искусство кукольного театра зародилось в Китае [1; 2]. Самые ранние куклы могут быть связаны с погребальными фигурками — ион. В Древнем мире существовал варварский обычай захоронения вместе со знатной персоной ее слуг. Но постепенно использование живых людей для погребения заменялось статуэтками-ион, или сделанными человекоподобными объектами из дерева, травы, глины. Они должны были сопровождать усопших в загробный мир и взять на себя обязанности мертвых слуг.

Ион из различных материалов появились после династии Хань (206 г. до н.э. — 220 г.н.э.), они и стали первой формой марионеток.

К эпохе династии Суй (581–618) кукольный театр был высоко развит и превратился из байси (древний термин для обозначения акробатики, песен и танцев) в сюжетные представления, сформировав прототип кукольного театра. Время правления династии Тан (618–907), «золотой век» Китая, было важным этапом искусства кукловождения. Ученый по имени Линь Чжи написал стихотворение «Стихи деревянного человека» (木人賦), из которого можно узнать, что тогда деревянной куклой управляли с помощью ниток. И это уже были представления с музыкой и танцами, а игра актеров требовала профессионального мастерства.

Для того, чтобы стать кукловодом, требовалось посвятить учебе как минимум десять лет. Сначала учили азы и теорию, привыкали как можно дольше держать руки поднятыми, затем исполняли второстепенные роли в спектаклях, после чего выбирали вид кукольного театра и искали наставника. Кукловод должен был знать текст всех исполняемых пьес и уметь петь. Все кукольные пьесы сопровождалась музыкой. Главные персонажи пели арии. Состояние героев передавала не только вокальная музыка, но и инструментальное исполнение мелодий. Такой тип музыкального сопровождения кукольники переняли у артистов музыкальной драмы, и в идеале актеры должны были быть хорошими оперными певцами.

Репертуар театра марионеток не отличался от традиционного оперного и драматического и от тех пьес, что использовались в других видах кукольных представлений — теневых или перчаточных. У кукольников не было всего текста пьес, они зна-

ли, как правило, свои роли наизусть. Их полный комплект обычно хранился у главного актера.

Династии Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) были двумя последними феодальными династиями в Китае. Кукольная культура, народная по своей сути, при них вступила в новый период развития: распространилась по всей стране и достигла пика в истории китайского театра кукол в плане исполнительства и техники управления марионетками. Кукла могла выполнять сложные движения, такие как переодевание, использование оружия, драки.

Во времена династии Мин появился и новый тип куклы — «кукла-мешок». Она состояла из головы, верхних конечностей и костюма (без нижних конечностей). Голова была сделана из камфорного дерева, и артист мог управлять выражением лица и движением мышц куклы; средний и большой пальцы использовались для манипулирования руками во время представления.

К концу правления династии Цин, в начале существования Китайской народной республики, кукловождение расцвело новыми красками — возникло множество школ, техника управления марионетками постоянно обновлялась, как и манера пения.

Управлять куклой сложно. У каждой из них от 8 до 16 нитей, а в более сложных спектаклях — до 36 нитей. В соответствии с основными движениями человеческого тела нити делятся на несколько групп, которыми манипулируют руки актеров. Раздевание, вытаскивание мечей, ловля зонтиков и всевозможные трюки требуют тонких и точных движений от кукловода для идеального исполнения. Иногда, чтобы сделать представление более реалистичным, одновременно два актера совместно управляют марионеткой!

Репертуар кукольников всегда был тот же, что и в традиционных формах театра. После тысячелетий непрерывного наследования и накопления опыта сохранилось более 700 традиционных пьес и уникальная, так называемая «цунаньжоуская кукольная музыка», включая особый инструментальный — древние музыкальные инструменты и соответствующие техники игры на них.

За долгую историю развития музыка театра кукол в Цунаньжоу цитировалась и другими мест-

ными театрами, такими как «гаодиа» и «гарионетка», она повлияла и на оперу Лиюань, особенно распространенную в южном регионе Китая. Кукольная музыка характеризуется относительно мягкой мелодией и редким использованием орнаментальных украшений.

Перечислим основные музыкальные инструменты кукольного театра. Во-первых, это барабан нань. Его корпус обычно делали из дерева, мембрану — из шкуры животного. Исполнитель прижимает левую ногу к поверхности мембраны и, контролируя силу нажатия пятки в различных положениях барабана, изменяет натяжение его поверхности, меняя тембр звучания. Барабан вступает во время самых важных сцен, на которые зрители должны обратить особое внимание. Звук этого барабана глубокий и резонансный.

Пипа обычно играет роль «дирижера» в кукольном театре. Это инструмент, похожий на лютню. Корпус — деревянный без резонаторных

отверстий, струны пипы раньше делали из шелка, сейчас обычно используют металл. Название «пипа» связано со способом игры: «пи» означает движение пальцев вниз по струнам, а «па» — обратное движение вверх.

Айзай по внешнему виду и звучанию похож на традиционную суону, состоит из деревянной трубки и рожка из меди. Это духовой язычковый инструмент, изготовленный из твердой древесины лиственных пород. В отличие от суоны имеет мягкое, негромкое звучание.

Ченлуо. Ударный инструмент из двух медных тарелок схожей формы, но разных тонов, диаметром 28 см с обеих сторон. При ударе тарелок друг о друга возникает громкий звенящий звук.

Луозайпай — барабан, изготовленный из меди, на нем играют молотками.

К сожалению, привести какие-либо примеры из китайской оперы «Ревизор» невозможно ни в аудиозаписи, ни в нотных фрагментах: автор-

Пример 1 Example 1

八金剛

《月蓮教母・張功德》

(老和尚唱)

南 无 观 世 音 大 菩 萨 摩 诃

萨 南 无 弥 勒 佛 大 菩 萨 摩 诃

萨

ское право на нее находится под строгой охраной. В рекламе интернета и отзывах на спектакль, поставленный в России (шел всего два дня), иногда музыка звучит как фон. И это позволяет сделать вывод, что к стилизации русской музыки постановщики не прибегали. Музыка спектакля опиралась на определенные традиции.

В качестве примера «кукольной музыки» приведем фрагмент арии из другой популярной пьесы кукольного театра — «Мулянь спасает свою мать». Ария называется «Восемь цзинган» (имена некоторых богов в буддизме). В тексте рассказывается о старом монахе, который напевает и называет имена восьми Будд, молясь о прибежище (Пример 1).

Актеры кукольного театра обычно заранее договаривались о том, какую будут использовать музыку, а повторение мелодических формул — особенно в начале и в конце фраз — способствовало лучшему запоминанию мелодии. Этот принцип известен в фольклоре разных стран — «расхождение от тождества» и «сведение к тождеству» [3, с. 96], в китайской народной песне он тоже встречается. Например, горская «Песня сбора чая (《采茶歌》)» из региона Пинхэ. В ней конечный звук семи строк текста приходится на одинаковую ноту.

Тот же прием в арии, но несколько усложненный: фразы приходят либо к «g», либо к «Es» (последнее — чаще).

Тема многократно повторяется, изменения только в каденции (*Пример 2*).

В народном кукольном театре до конца XIX века музыка представления обычно состояла из популярных песен или оперных арий, спектакль создавался группой коллективно, композитор, как и режиссер-постановщик, «в штате» не состояли. Положение облегчалось тем, что уже с эпохи Сун (960–1279) на сцене появились стандартные песни, посвященные определенным ситуациям или эмоциям, которые можно было использовать в любой опере, чтобы донести сюжет до массовой аудитории, которая могла говорить на самых разных диалектах.

В XX веке на китайской театральной сцене наблюдается феномен адаптации западных пьес. Это стало устойчивой традицией в драме и опере. Различные виды театра, такие как Пекинская опера, Сычуаньская опера, Опера Мин, Опера Ю, Опера Гезай (местный традиционный театр

в Чжанчжоу и Сямэне, провинции Фуцзянь) и кукольный театр экспериментировали над модернизацией оперы, расширяя ее репертуар. Он теперь включал накопленные традиционные пьесы, мифологические драмы, основанные на известных романах и сюжеты, заимствованные из западных стран. Пьесы Шекспира «Макбет» и «Много шума из ничего» были адаптированы в различные формы театра, такие как юэчжу, юйю и сычуаньские оперы.

В конце XX века в Китае была переведена пьеса Н. В. Гоголя «Ревизор», что оказало значительное влияние на китайское общество того времени. В 2003 году Ван Цзинсянь поставил «Ревизора» в театре Цюаньчжоу, и искусство его адаптации близко к модернизированной опере с современными элементами, добавленными на основе уважения к традиции. В последние годы этот спектакль ставили в Китае и за рубежом, и он получил единодушную высокую оценку ки-

Пример 2
Example 2



тайских и зарубежных зрителей. Представление сыграло уникальную роль в распространении традиционной китайской культуры.

Цзинсянь родился 23 ноября 1955 года в городе Цюаньчжоу провинции Фуцзянь. Он начал свою театральную карьеру в 1977 году, в 1979 году стал сценаристом оперной труппы Цюаньчжоу Гаоцзя, а с 1992 года возглавил труппу кукольного театра Цюаньчжоу и сейчас является вице-президентом Китайской ассоциации искусства кукол и теней, директором Китайского центра Всемирной федерации кукол и вице-председателем Ассоциации драматургов Цюаньчжоу. За время своей работы Ван Цзинсянь поставил множество кукольных спектаклей, а также театральных драм, опер, хрестоматийных пьес и телефильмов, которые были удостоены многочисленных наград Министерства культуры Китая. Его должность называется «сценарист высшей категории». Ряд

его пьес и научных статей был опубликованы в авторитетных отечественных журналах.

«Ревизор» — репертуарный спектакль Цюаньчжоуского театра кукол и самая известная из новых постановок.

В первом акте произведения герои Цзя Си (Гедонист) и Чжу У (слуга) путешествовали из столицы в маленький отдаленный город Ву Ю (в переводе с китайского Ву Ю означает «несуществующий»). Приехав сюда, они проиграли все свои деньги в казино, влезли в долги и сбежали.

Цянь Сань, управляющий городом, получил сообщение от своего помощника, что император тайно отправил министра расследовать дело о растрате государственных денег, предназначенных для строительства. Цянь Сань боялся, что дело будет раскрыто, и стремился принять контрмеры.

В третьем действии Цянь Сань рассылает солдат по городу в поисках министра, надеясь,

дать ему взятку и избежать наказания. У Цзя Си и Чжу У нет денег, и они голодны, поэтому идут воровать в магазин, где их обнаруживает владелец магазина и гонится за ними по улице. В это же время Цянь Сань и его помощник обыскивают улицы. Они принимают Цзя Си за министра и приглашают его в дом Цянь Саня. Цзя Си и Чжу У испугались, поэтому продолжали отрицать, что являются министрами, но Цянь Сань и его жена поверили, что они говорят так, чтобы скрыть свою личность, сохранить инкогнито. Приглашенного в дом Цянь Саня «ревизора» всячески ублажают, а губернатор даже выдает свою дочь замуж за него. Цзя Си знаком с этой темной стороной социальной системы, и перед лицом внезапного счастья и богатства он соглашается на взятку (якобы случайно вылавливает в озере золотых черепах) и женится на дочери Цянь Сана, после чего сбегает. Он еще и успевает оставить губернатору насмешливое послание.

Как раз в тот момент, когда Цянь Сань думал, что на этот раз справился с ситуацией, объявляется, что настоящий министр вот-вот прибудет. Звучит громкий гонг, следует немая сцена и спектакль заканчивается.

Основные повороты сюжета Гоголя сохранены, но события происходят в императорском Китае и несколько отличны от гоголевских. Гоголевские персонажи сменили имена, надели шелковые халаты и заговорили по-китайски. Вернее, запели оперными голосами. Мелкие чиновники поют Хлестакову оды (древний жанр, предназначенный для восхваления императора), а дочь городничего — Марья Антоновна — соблазняет его под чарующие звуки лирической арии.

Сценарист Ван Цзинсянь говорит: «Мы сократили диалоги, убрали некоторые детали, непонятные нашему зрителю в переводе, дали героям новые имена, но в целом сюжет не изменился — критиковать чиновников дело полезное и в России, и в Китае» [4].

Губернатор Цянь Сань в китайском «Ревизоре» крадет деньги, которые правительство выделило на борьбу со стихийными бедствиями, он делит их со своими чиновниками. Добавлена в спектакль и гротескная сцена: Цзя Си и его слуга в дороге «поиздержались», и в результате дошли до того, что крали еду на помойке, притворяясь кошками, мяукая и вступая в драку с собакой за свиную кость. Еще одна новая сцена — дивертисмент, которым развлекают «Хлестакова», здесь куклы жонглируют, и танцуют традицион-

ный для китайской культуры «Танец льва» (марионетки одеты в львиные шкуры).

Кросс-культурная театральная адаптация потребовала от постановщиков еще одной сложной задачи: не только переноса культурного фона оригинальной пьесы в иную среду, но и преобразования языка «Ревизора» из прозаической формы в язык оперы, чтобы он соответствовал языковым нормам этого жанра в Китае. Тексты — важнейшие компоненты оперных сценариев.

В «Ревизоре» Гоголя язык персонажей отражает их характеры, социальные статусы и внутренние противоречия. Писатель использует разнообразные стили речи, иронию и сарказм, повторяемость фраз и штампы.

Ирония его языка в китайской опере тоже предстает, но в другом стиле. Большая часть диалогов в адаптированном произведении использует форму древнекитайских стихов, идиом и намеков, которые лаконично выражают намерения персонажей, облегчая понимание зрителей. Все традиционные формы китайской оперной поэзии рифмованы.

Зрители и критика отметили великолепную работу с куклами. Марионетки метровой высоты очень выразительны, а спектакль дает возможность демонстрировать все техническое мастерство актеров.

Диалог китайского и российского музыкально-театрального искусства в настоящее время интенсивно развивается. И кукольные театры тоже принимают в нем участие. Особенность китайских постановок — адаптация заимствованных сюжетов с учетом норм китайской культуры и менталитета, что и демонстрирует опера «Ревизор». Шедевры мировой классики успешно преодолевают пространственные, временные и художественные границы.

Примечания

¹ Источник: <https://clck.ru/3MuRSe> (дата доступа 16.03.2025).

² Источник: clck.ru/3MuTwx (дата доступа 16.03.2025).

³ Источник: <https://clck.ru/3MuTye> (дата доступа 16.03.2025).

Список источников

1. Соломоник И. Н. Традиционный театр перчаточной куклы в Китае // Советская этнография. 1985. № 5. С. 113–125.
2. Чжу Сян Хун. Театр кукол Древнего Китая

// Проблемы современной науки и образования. 2022. № 7 (176). С. 77–78.

3. Соколов О. В. О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 153–176.
4. Филоненко Г. Китайскую постановку гоголевского «Ревизора» московские зрители встретили овациями. URL: <https://clck.ru/3MyR4y> (дата доступа 16.03.2025).
1. Solomonik, I. N. (1985), “Traditional glove puppet theater in China”, *Sovetskaya etnografiya* [Soviet ethnography], vol. 5, pp.113–1125.
2. Zhu, Xiang Hong (2022), “The puppet Theater of Ancient China”, *Problemy sovremennoy nauki i obrazovaniya* [Problems of modern science and education], vol. 7 (176), pp.77–78.
3. Sokolov, O. V. (1974), “On the principles of structural thinking in music”, *Problemy muzykalnogo myshleniya* [Problems of musical thinking], Music, Moscow, pp. 153–176.
4. Filonenko, G. (2007), “The Chinese production of Gogol’s ‘The Inspector General’ was greeted with ovations by the Moscow audience”, available at: <https://clck.ru/3MyR4y> (accessed 16 March 2025).

References

Приложение

Рис. 1. Коленопреклоненный лучник. Терракотовая армия из гробницы Цинь Шихуанди. III в. до н. э.¹
Ill. 1. Kneeling archer. Terracotta army from the tomb of Qin Shi Huang. 3rd century BC¹



Рис. 2. Деревянные погребальные фигурки ион²
Ill. 2. Wooden funeral figurines²



Рис. 3. Китайский кукольный театр²
Ill. 3. Chinese Puppet Theater²



Рис. 4. Ван Цзинсянь³
Ill. 4. Wang Jinxian³



Информация об авторах

Петри Э. К. — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки

Сюй Жуньцзэ — аспирант кафедры истории музыки

Information about the author

Petri E. K. — Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music History

Xu Runze — Postgraduate student of the Department of Music History

Вклад авторов

Петри Э. К. — разработка концепции исследования, редактирование текста, корректировка грамматических и стилистических аспектов ака-

демического русского языка, внесение предложений по улучшению структуры статьи, консультирование по содержательным аспектам, включая уточнение терминологии.

Сюй Жуньцзэ — разработка концепции исследования, проведение анализа источников, сбор и обработка данных, написание текста, структурирование и оформление статьи, оформление окончательного варианта.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Petri E. K. — participation in the development of the research concept, text editing (correction of grammatical and stylistic aspects of academic Rus-

sian), making suggestions for improving the structure of the article, consulting on content-related aspects (including clarification of terminology).

Xu Runze — participation in the development of the research concept (conducting source analysis, collecting and processing data), writing the text (drafting the manuscript, structuring and formatting the article), approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work,

the integrity of all parts of the article, and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Статья поступила в редакцию 16.04.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 16.04.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025