

ТРАДИЦИОННАЯ КИТАЙСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА: СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

TRADITIONAL CHINESE MUSICAL DRAMA: CONTENT-STYLE ORIGINALITY

Zhao Meng

Summary. The article gives a description of the style peculiarities of the traditional Chinese musical drama, on its basis the reason for the long isolation of the ways of development of the Chinese and European musical theater is revealed. The process of genre formation from ancient times to the 19th century, the time when European opera penetrated into China, is covered. Characterized features of acting, vocal, scenography of the Chinese national musical drama, its multiple genre varieties formed by centuries.

Keywords: China, traditional musical drama, Opera, traditional and European vocals, artistic symbols, stage roles.

Чжао Мэн

Аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; Институт музыки, театра и хореографии г. Санкт-Петербург, Россия
zhaomeng0819@mail.ru

Аннотация. В статье дается характеристика стилового своеобразия традиционной китайской музыкальной драмы, на ее основе раскрывается причина длительной изоляции путей развития китайского и европейского музыкального театра. Освещается процесс становления жанра от древних времен до XIX века-времени проникновения европейской оперы в Китай. Охарактеризованы стилевые особенности актерской игры, вокала, сценграфии китайской национальной музыкальной драмы, её множественные, сформированные столетиями жанровые разновидности.

Ключевые слова: Китай, традиционная музыкальная драма, опера, традиционный и европейский вокал, художественные символы, сценические амплуа.

Музыкальный театр Китая имеет многовековую историю и богатейшие художественные традиции. Несмотря на знакомство с европейской оперой уже с XVIII века, осознанно не вступал с ней в художественный контакт на протяжении двух столетий.

Причина подобной изоляционной позиции заключалась в коренных стилевых различиях китайского и европейского музыкального театра. Высший вид китайского традиционного театра — пекинская музыкальная драма. Сложившийся к середине XVIII века, он был построен на принципах соотношения актерской игры, декоративного оформления, музыки вокальной и инструментальной, танца, приемов боевых искусств, цирковых элементов, драматического действия. Пекинская опера суммировала в себе театральные традиции разных провинций Китая и сохранила символику масок, костюма, грима, декораций.

В конце XVIII века в Китае существовало множество местных видов музыкально театрализованных представлений, получивших названия по преобладавшим чертам музыкальной стилистики — гаоцян, наньси, цзацзюй, циньцян, ханьцзюй и других. Наиболее изысканным считался куньцзюй — прародитель пекинской оперы, отличавшийся высокими требованиями к литературному и певческому искусству. Вместе с тем основой будущей пекинской оперы стал и жанр «хуабу», что в переводе означает «популярный», исполнявшийся аньхойскими труппами, и пользовавшийся благодаря простым, легко

воспринимаемым мелодиям широкой популярностью [4].

Действие в китайской опере не ограничено ни во времени, ни в пространстве. В передаче содержания широко используется условность, активно применяется символика. Если какие-либо повседневные реалии не могут быть представлены на сцене прямо, они воспроизводятся символически. Так, специальными движениями изображается вход или выход из дома, подъем или спуск по лестнице, переправа через реку и т.п. Круги по сцене с пlectrum в руке означают скачку верхом; езда в экипаже представляется статистами, которые держат по обе стороны от актера флажки с изображениями колес; хождение по кругу символизирует долгое путешествие; если на сцене, лишенной декораций, актер держит весло или лопатку и приседает, имитируя большое напряжение, это означает, что он плывет в лодке. Обстановка, в которой проходит действие спектакля, изображается исключительно движениями актера. Причем эффект достигается даже более сильный, чем при наличии декораций и реквизита [1, с. 12–13].

Для китайского театра музыкальной драмы (Пекинской оперы) характерно существование фиксированных типов сценических персонажей. В отличие от свойственного европейскому театру деления актерских амплуа на лирические, драматические и характерные, в Пекинской опере персонажи различаются по возрасту, полу, общественному положению, профессии и характеру. Так,

мужчина называется «шэн», пожилой мужчина — «лаошэн», юноша — «сяошэн», персонаж, выполняющий в ходе спектакля фехтовально-акробатические приемы — это либо воин, либо человек, обладающий физической силой и ловкостью — «ушэн» Женщина-героиня называется «дань», женщина в скромных синих одеждах — «цинъи», девушка в пестром наряде — «хуадань», пожилая женщина — «лаодань», военная героиня — женщины-фехтовальщицы и наездницы — «даомадань», комические старухи — «чадань», комическая второстепенная роль — «чоу», раскрашенное лицо (персонаж с определенным темпераментом) — «цзин».

Каждый тип актера имеет свой костюм, который не меняется и не зависит ни от сценического времени года, ни от сценария, ни от места действия. Костюм является атрибутом определенной «маски», который если и варьируется, то только в небольших деталях.

У каждой «маски» есть свой набор мимики, жестов (чему специально учатся начинающие актеры), и свой грим, несущий определенную символику. Существуют специальные «чертежи» персонажей, которые отображают свойства и характер роли в особенностях грима: лба, бровей, крыльев носа, губ. Наиболее традиционными для грима, который может быть очень сложным по орнаменту, являются формулы «бабочка», «летучая мышь», «ласточкино гнездо». Линии чертежа и цвет краски, как правило, непосредственно указывают на возраст и характер героя. Так, например, у человека в горестном состоянии непременно должны быть кривые брови. Черный цвет характеризует волю, мудрость, справедливость, фиолетовый — воинственность, желтый — вспыльчивость, синий — коварство, зеленый — тупость, склонность к опрометчивым поступкам. Если человек пьяница, то у него на лбу имеется специальная метка, если на лбу написано «тигр» — это является знаком храбрости.

В отличие от европейского театра, спектакли Пекинской оперы отличаются минимальным декоративным оформлением, зачастую декораций нет вообще, а в качестве реквизита, независимо от того, происходит действие во дворце или в пустыне, используются стол и два стула. При этом все предметы реквизита обладают символическим значением — стол или стул могут превращаться для зрителя в гору или неприступную крепость, плетень символизирует наличие лошади, деревянная рука с кистью становится атрибутом ученого.

Символика выразительных пластических движений актера Пекинской оперы может обозначать и движение времени, и место действия, и его перемену. На их основе, скажем, представление о высокой горе, на которую поднимается героиня, может трансформироваться в бы-

струю реку, которую она переплывает на лодке, скачку на лошадях или кровопролитное сражение в долине. Артист может взять в руки хлыст и пробежать круг-другой по сцене, что будет выражать бег коня рысью, скачку на сто или тысячу километров и т.д. [6].

Другой способ изображения места действия — флаги с определенной символикой, которые поднимают сами актеры. Если на флаге изображена вода и развивающийся флаг, то в воображаемом пространстве это вздымающиеся и опускающиеся волны, и сражение происходит уже не на суше, а на море. Если на флаге изображено колесо, то подразумевается, что персонаж едет в экипаже, и т.д.

Свою специфику имеет и музыкальное сопровождение спектаклей, такие как особое звучание национальных инструментов, национальная манера пения, тип мелодекламации [3, с. 362].

Оркестр Пекинской оперы, состоящий исключительно из национальных инструментов, располагается на сцене с левой стороны. В нем нет дирижера в европейском понимании этого слова, его роль выполняет барабанщик, который задает темп, динамику, характер звучания. Поэтому инструмент называют «Гулао» или «Гуши» (дословно — «Староста-барабан» или «Учитель-барабан»).

Состав оркестра, как правило, не превышает десяти человек, причем каждый музыкант должен владеть, по крайней мере, двумя инструментами.

Музыкальный материал певцов и оркестра не фиксирован записью, а традиционно передается из поколения в поколение непосредственно, как в устном народном творчестве.

Вокальная техника актеров Пекинской оперы также отличается от академической манеры европейских певцов, поскольку является одним из вариантов национального пения [5]. Особенности ее передаются от педагога учащимся чисто эмпирическим путем, преимущественно посредством подражания.

Воспитанное на протяжении веков знание театральной символики, развитая способность оценивать мастерство владения ее языком позволяло слушателям-зрителям Пекинской оперы воспринимать спектакль с неослабевающим интересом, как бы на одном дыхании. Вместе с тем именно содержательно-стилевое своеобразие делало недоступной для её восприятия западную оперу с ее далекими от китайской символики актерскими принципами, меняющимися декорациями, мощью и широтой звучания оркестра и совсем иным вокалом.

Самые ранние исторические сведения о проникновении европейской оперы в Китай относятся ко времени правления императора Цянь Луна (1736–1795 г). Императорскому дому впервые было представлено искусство итальянской оперной труппы. Исторически это происходило приблизительно в то же время, когда итальянская опера стала известна и в России (первая итальянская труппа была выписана в Россию в 1735 году). Однако результаты этого знакомства оказались для обеих стран диаметрально противоположными. Если в России опера уже в XVIII веке стала одной из составляющих культурной жизни страны, то в Китае она не вызвала интереса и итальянская труппа была выслана из страны.

Характерно, что, хотя западная опера была известна дипломатам Цинского императорского двора, служивших в разных странах Европы, вопрос о перенесении ее на китайскую почву в последующие два века так и не возник. Вследствие этого европейская музыка и европейское оперное искусство вплоть до XX века оставались для китайской публики непонятыми и чужеродными.

В известной степени это объяснялось и тем, что в Китае профессия актера традиционно относилась к числу самых низких и презираемых. Руководствуясь высокомерно-презрительным отношением к актерской деятельности, чиновники, направляемые Цинским правительством в Европу и Америку, даже в те времена, когда опера уже осознавалась там феноменом мировой культуры, редко по собственной инициативе ходили на оперные спектакли. Они делали это, как правило,

лишь по приглашению, дабы не нарушать общепринятые дипломатические правила.

Длительное неприятие китайцами достоинств западной оперы, как следствие отсутствие потребности в ее ассимиляции, стали причиной многовековой изоляции путей развития китайского и европейского музыкально-театров, несовместимости художественных установок Востока и Запада и предельной закрытости культуры Китая от внешнего мира [1, с. 21,67].

И только в начале XX века, когда в общественной, социальной, культурной жизни Китая происходят серьезные изменения, наметилась тенденция к созданию новых, отличных от традиционной пекинской оперы, направлений музыкального театра. В 1905 году Лян Ци-чао написал шестиактную «общедоступную» пьесу «Бань Чао отправляется усмирять западные племена», а также (вместе с китайскими преподавателями и студентами) пьесу «Проводы Цзын Цинна на реке Ишуй» Произведения эти можно считать самыми ранними попытками создания китайскими авторами оперы на основе народных песен, близких по жанру к частушкам [2, с. 101].

Это событие стало знаком начала нового периода в истории музыкального театра Китая, отмеченного освоением опыта европейской музыкальной культуры. Процесс же интенсивного освоения европейского оперного искусства и рождения китайской оперы протекает уже в условиях нового Китая после образования в 1949 году Китайской Народной Республики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. — Пекин: Народная музыка, 1994. — 378 с.
2. Мань Циньин. Зарождение оперы в Китае в эпоху династии Цин. — Шанхай: Научный вестник Шанхайского театрального института, 2005. — С. 98–136
3. Чжан Личжэнь. «Седая девушка» — первая китайская национальная опера. Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2008. — № 80. — С. 361–365.
4. Китайский театр Бородычева Е. С. [Электронный ресурс]. URL: https://vuzlit.ru/476417/kitayskiy_teatr_borodychova. Дата обращения: 10.03.2018.
5. Маски пекинской оперы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.wday.ru/stil-zhizny/vibor-redakcii/id-611/3/>. Дата обращения: 11.03.2018.
6. Пекинская опера [Электронный ресурс]. URL: <http://russian.ts.cn/RUSSIAN/channel15/91/137/200306/26/349.html> Дата обращения: 11.03.2018

© Чжао Мэн (zhaomeng0819@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»