

ПЕКИНСКАЯ ОПЕРА КАК КВИНТЭССЕНЦИЯ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ



Фыгина Полина Алексеевна,
студентка первого курса,
направление подготовки:
«Востоковедение и африканистика»,
ВИ–ШРМИ ДВФУ

Согласно китайским представлениям о картине мира, всё – человек, предметы, явления – является частью одной вселенской субстанции, где всё находится в неразрывной связи со всем, и одно является продолжением другого. Искусство – продолжение жизни, а, значит, имеет возможность не только быть отражением действительности, но и влиять на неё.

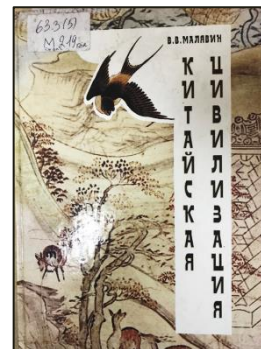
Культура всегда была ключом к пониманию ментальности того или иного народа, и потому изучение национального искусства никогда не теряло своей актуальности. Театр, являясь искусством синтетическим, довольно полно отражает действительность, обращает внимание людей на актуальные проблемы времени. Светлана Андреевна Серова, д.и.н., профессор, специалист по китайскому театру отмечала, что в Китае огромная любовь к традиционному театральному искусству, потому что истоки уходят в глубину национальных традиций, т.е. театр народен по своей сути. «Сюжеты пьес, их герои раскрывают характер народа, неразрывно связаны с природой, литературой и культурой страны» [5, с. 3].

В последние годы интерес российского общества к Китаю, его языку, культуре растет с каждым годом. В рамках

объявленного в России Год театра в Москве состоялись очередные гастроли Пекинской оперы, как всегда при аншлаге, несмотря на то, что спектакль идет четыре часа на китайском языке. Пекинская опера, этот уникальный сплав традиций и музыки, в 2010 году вошла в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО.

При прохождении учебной практики на базе Научной библиотеки ДВФУ я получила возможность познакомиться с редкими источниками, раскрывающими историю этого уникального явления в мировой культуре. Исследования синологов по данной теме находятся в хранящихся в читальном зале редких изданий библиотеки владельческих книжных коллекциях, собранных в свое время крупными учёными–востоковедами Р.В. Вяткиным, К.М. Поповым, В.В. Совастеевым.

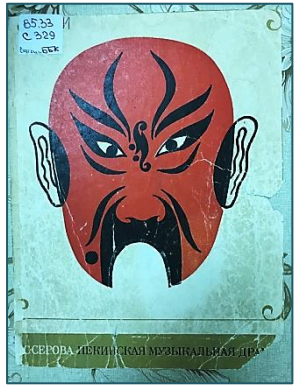
Пекинская опера приобрела своё современное лицо по историческим меркам сравнительно недавно, хотя корнями китайский театр уходит в глубокую древность. В. Малявин так определяет хронологию появления Пекинской оперы: «С XVIII в. на основе синтеза нескольких локальных театральных традиций сложилась так называемая Пекинская опера – наиболее совершенный продукт почти тысячелетней эволюции китайской музыкальной драмы» [2, с. 505]. Древнейший памятник китайской письменности «Шицзин» свидетельствует о существовании



песенно–плясовых мотивов в представлениях, совершавшихся при молитвах духам уже в начале второго тысячелетия до н.э. Мистерии–карнавалы, включавшие в себя переодевания в шкуры животных и мистерии–инсценировки, где воспроизводились сценки из жизни божественных персонажей, были неотъемлемой принадлежностью чуской религиозной традиции [4, с. 342]. В.В.

СТУДЕНЧЕСКИЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МЕРИДИАН

Малявин утверждает синкретическую природу театра, говоря о том, что за неимением древнего эпоса, материал для постановок



черпали из элементов древних культов и празднеств, народного сказа и народных танцев [2, с. 501]. Крупный исследователь китайской культуры М.Е. Кравцова сообщает, что театр как светское явление начал своё формирование в эпоху Хань (206 до н.э. – 220 н.э.). В эту эпоху уже имелись «технические возможности для проведения сложных представлений, осуществления сложных сценических трюков и трансформаций: напускания на

сцену тумана и снега, превращения на глазах зрителя одних животных в других» [4, с. 343]. Тем не менее, в ту эпоху китайская драматургия еще не была развита, не появились формы театра, сопоставимые с античными. Во времена эпохи Шести династий (III–VI вв.) уже проводились песенно–танцевальные представления при дворе северных правителей. В танскую эпоху (618–907 н.э.) уличные театральные представления стали частью городской культуры. В это же время появились первые преддраматические целостные пьесы с набором амплуа и единой фабулой [4, с. 344]. Первая китайская театральная школа «Грушевый сад» была основана императором династии Тан Сюаньцзуном (713–755 н.э.), принимавшим участие в обучении театральному искусству. Школа получила своё название от местечка Лиюань (букв. – грушевый сад) [6]. Занятия проходили в большом грушевом саду, поэтому учениц стали называть «грушевые воспитанницы императора»; впоследствии «братьями грушевого сада» начали называть всех актёров. Придворный театр также стали именовать «Грушевым садом». Термин «грушевый сад» стал синонимом понятий – театр, драма. В сунское время (960–1127 н.э.) театральные представления устраивались в храмах и монастырях. В книге «История и культура Китая» приводится следующая цитата из «Сунхуэйяо цигао», повествующая о

событиях 1133 года: «В Цюйчжоу богу горы Тайшань был сооружён храм Дуньюэ, величественный и грандиозный. Когда подходил день [рождения] божества, жители всех дворов этого округа собирались сюда, и несколько дней подряд устраивались представления...» [3, с. 279]. Таким образом, подобный деревенский театр был неотъемлемой частью праздника для китайцев, эти представления наделялись магической силой и были призваны обеспечить благополучие местным жителям.

Однако появление подлинного театра относится к эпохе Юань (1271–1368 н.э.). По свидетельствованию Э. Гессе–Вартега, первые достоверные известия о театре относятся уже к VII веку. М.Е. Кравцова в работе «История культуры Китая» объясняет это воздействием внешних факторов на театральную традицию. Марина Евгеньевна отмечала, что в юаньскую эпоху театр, будучи по природе своего происхождения простонародным, был близок монгольской знати и мог удовлетворять запросы, соответствующие их уровню образования. Также немаловажным фактором являлась способность в актёрской игре выразить презрение к завоевателям, что становилось возможным благодаря иносказательности театрального искусства. В ту эпоху центром театра стал район Пекина, где сложилась северная драма «цзацзюй». На юге Китая сложилась другая, отличная от северной, традиция – южная драма «наньсюй». Они оба представляли собой сформировавшиеся театральные направления, однако южная драма просуществовала недолго и вскоре пришла в упадок и возродилась позже в иной форме. Частично её культурное богатство было впитано цзацзюй. Именно относящиеся к северной драме произведения принимаются как классические эталонные образцы, их общее терминологическое обозначение – «Юаньская драма». Этот жанр содержал в себе тот синтез музыки, актёрской игры, пения и танцев, который считается специфичным для китайского театрального искусства [4, с. 347].

В XVI веке приобрёл популярность театр куньцой. Истоки он берет из южных куньшанских напевов, которые, развиваясь, превратились в «куньшанские мелодии». Именно они и стали

СТУДЕНЧЕСКИЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МЕРИДИАН

прародителями драмы куньцзюй. Этот вид драмы достиг в те времена общенародного значения, но с конца XVII века пришёл в упадок, так как был подчинён чуждой народу идеологии. В середине XIX века на основе слияния нескольких театральных жанров севера возникла цзинси – Пекинская (столичная) опера. В книге «Пекинская музыкальная драма» С.А. Серова отметила, что драма сочетала в себе аристократичный характер куньцзюй и народный театр, именно это и позволило ей обрести огромную популярность среди столичной публики и статус национальной драмы [5, с. 19].

Пекинскую оперу исследователи считают квинтэссенцией всей китайской культуры, так как этот жанр вобрал в себя лучшие традиции театрального искусства Китая. Его актёры должны были обладать высшей степенью мастерства, владеть всеми возможными средствами выразительности: драматическими, музыкальными, вокальными и даже акробатическими. Э.В. Осипова, дальневосточная ученая из ИИАИЭ ДВО РАН, в статье «Европейское и восточное театральное искусства в метакультурном пространстве» приводит слова харбинского ориенталиста С. Альмовой о тренировках будущих артистов: «Китайские актеры до появления на сцене проходили длительную школу суровой и трудной тренировки, ежедневно проделывали десятки акробатических упражнений, обучались фехтованию, совершенствовались в специальной походке, постигали искусство пронзительного фальцета, без конца учили пьесы и песни и для укрепления голоса проделывали малоприятные прогулки с запрокинутой назад головой и широко открытым ртом» [7, с. 44]. Актёрские техники не изменились до нашего времени, как не меняются и специфические атрибуты Пекинской музыкальной драмы.

Однако, обладая высокой степенью образности, цзинцзюй трудно воспринимается неподготовленным зрителем, который не обладает знаниями для дешифровки её символов, ведь сложная многовековая китайская культура отличается своеобразием.

Декорации в спектаклях практически отсутствуют, публике необходимо использовать собственное воображение – так, например, стул вполне может означать гору, а выстроившиеся в ряд актёры – крепостную стену. Как отмечается в Большой советской энциклопедии, «характерной особенностью искусства актёра является игра с воображаемыми вещами, аллегорическое использование отдельных предметов театрального реквизита» [1]. Так весло может означать поездку на лодке, хлыст в руке – скачку верхом. Жесты, походка, цвет грима и покроя костюма – всё имеет свое значение. В.В. Малявин приводит следующую трактовку цветов грима: «Чёрный цвет обозначает честность, красный – счастье, белый – траур, жёлтый – принадлежность к императору или монашескую аскезу, синий – варварское происхождение». Китаевед говорит о 16 основных композициях грима, и добавляет, что общее количество комбинаций составляет больше сотни [2, с. 501–505]. С. Серова описывает цветовую гамму из 12 цветов в традиционном театре, которые строго регламентированы и символизируют определенные черты характера персонажа: красный – верность и честность, белый – коварство, черный – храбрость и физическую силу, фиолетовый – хладнокровие и прямоту, синий и зеленый – жестокость и строптивость. Серый – это цвет стариков и немощных. Золотая и серебряная краска нужна в гриме сверхъестественных существ – оборотней, небожителей. В пестром орнаменте грима можно прочесть самые различные подробности характера и биографии персонажа [5, с. 58].

К середине XIX века завершился процесс формирования актерского амплуа Пекинской оперы. Как отмечала С. А. Серова, принимая в наследство от местных видов театра основные актерские амплуа и закрепленные за ними сценические движения, столичная драма оставила далеко позади все предшествующие формы театра по тонкости их разработки и высокому исполнительскому мастерству. Появление Пекинской оперы привело к расцвету актерского мастерства [5, с. 33].

СТУДЕНЧЕСКИЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МЕРИДИАН



Персонаж Пекинской оперы. Главная женская роль

В классическом китайском театре выделяют четыре основных амплуа. Шен – положительные мужские роли, дань – положительные женские, цзинь – мужской и военные персонажи, чоу – комические роли. В каждом амплуа содержится множество подразделений ролей, также выделяют мо – второстепенные роли. В свою очередь, каждому амплуа тоже присущи определенные средства выразительности.

Рассматривая вопрос об истории Пекинской оперы, исследователи сходятся во мнении, что в основе драматического жанра лежит мелодия, которая влияет на поэтическое слово. Народные мелодии местных театров – эрхуан и сипи – стали ведущими в столичном театре и часто в представлении исполнялись одновременно [5, с. 10]. Иногда пекинскую музыкальную драму называют Пихуан от сокращённого

названия двух основных мелодий – сипи и эрхуан. С.А. Серова приводит слова китайского учёного Оуяня Юй–цяня, который утверждал, что «различие между китайскими локальными видами театра состоит главным образом в музыке, в актёрском же мастерстве коренных расхождений нет» [5, с. 9]. Основные музыкальные инструменты Пекинской оперы: хуцинь (двухструнная скрипка с длинным резонатором или эрху – смычковый инструмент), юэцинь (четырёхструнный инструмент с длинным резонатором из сандалового дерева, внизу у него вид восьмиугольного барабана – щипковый инструмент), продольная флейта (ди), сона (китайская разновидность зурны, пришедшая из Персии). Отличительная особенность оркестра Пекинской оперы – обилие ударных инструментов: тарелки, кастаньеты, барабаны, гонги, которые приносят на сцену праздничность и оживление народных уличных представлений [5, с. 11]. Отношение к мелодии



Персонаж Пекинской оперы. Главная мужская роль

в Пекинской музыкальной драме особенное, в отличие от европейского театра. Мелодия – не просто средство передачи эмоции, но и наивысшая форма её выражения. Классический канон определяет эмоциональное назначение музыки для традиционной китайской драмы так «чувства движутся внутри, но проявляются они в звуке» [5, с. 52]. По манере исполнения китайская теория различает две школы вокального искусства: *сюн* (мужественную, героическую) и *цы* (женственную, изящную), о чём сообщал древний трактат Пань Чжи–хэна [5, с. 54]. Обращаясь к актерам, Пань Чжи–хэн наставлял «Как бы ни был велик театр, и как бы много ни сидело зрителей, каждый человек должен всё чётко расслышать» [5, с. 55]. Эти требования сохранились в Пекинской опере и в наши дни. Мелодия соединяет воедино пение, речь и пантомиму.

Нежное и протяжное звучание струнных инструментов предполагает их использование в гражданских сценах, чеканная дробь ударного оркестра предназначается для военных пьес.

Китайский театр – не просто средство отображения действительности. В течение долгого времени он был источником знаний о культуре и истории страны для простого народа. Он был призван показать жизнь такой, какой она должна быть. Поэтому, изучая Китай, невозможно обойти вниманием национальную музыкальную драму, ведь она стала итогом многовековых изменений театральной традиции, в ней содержится часть души китайского народа.

Таким образом, Пекинская опера как многовековая культура способна многое рассказать о том, как китайцы воспринимают

СТУДЕНЧЕСКИЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МЕРИДИАН

действительность. Культура эта едина, и части её органично дополняют друг друга.

Список литературы

1. Чжан Гэн, Чэнь Бо-эр. Театр и кино // Большая Советская Энциклопедия – Москва : Большая Советская Энциклопедия, 1954. – С. 413–417.
2. Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – Москва : Астрель, 2000. – 631 с.
3. Стружина, Э. П. Городской монастырь и средневековый город в Китае (некоторые аспекты взаимоотношений) // История и культура Китая : сборник памяти академика В. П. Васильева / АН СССР, Ин-т востоковедения ; [отв. ред. Л. С. Васильев]. – Москва : Наука, 1974. – С. 275–293.
4. Кравцова, М. Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань, 2003. – 415 с.
5. Серова, С. А. Пекинская музыкальная драма / С. А. Серова. – Москва : Наука, 1970. – 195 с.
6. Театральная энциклопедия. Т. 2 / главный редактор П. А. Марков. – Москва : Советская энциклопедия, 1963. – 1216 стб. с илл.
7. Осипова, Э. В. Европейское и восточное театральное искусства в метакультурном пространстве // Ойкумена. – 2010. №1. – С. 44.

