

*Ван Минсюнь,
аспирант*

КИТАЙСКИЙ МЮЗИКЛ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ: В ПОИСКАХ САМОБЫТНОСТИ

Начало XXI в. в Китае ознаменовалось настоящим расцветом музыкально-театрального искусства. Новый жанр – мюзикл – необычайно быстро заполнил сценические площадки многих китайских городов. Артисты, постановщики, завзятые театралы и многочисленные представители неискушенной зрительской аудитории оказались плененными этим зрелищем.

1980-е гг. в Китае стали «золотой эпохой» для западного мюзикла (преимущественно английского и американского), причем это время совпало с началом развития китайского мюзикла. На ранних этапах своего формирования китайский мюзикл опирался в основном на западные образцы. Постановки в оригинальной версии в Пекине и Шанхае популярнейших американских и европейских мюзиклов – «Отверженных», «Кошек», «Призрака оперы», «Звуков музыки», «Чикаго», «Аренды», «Вестсайдской истории», «Короля Льва», «Нотр-Дама», «Маленького принца» – предоставили китайским мастерам сцены и зрителям возможность оценить всю силу и непосредственность эстетического воздействия именно спектаклей, а не видеозаписей или киноверсий.

Театральные деятели Китая начали уделять все большее внимание этой новой для них художественной форме, надеясь завоевать публику посредством оригинальных идей, воплощенных в мюзикле. Поэты, драматурги, композиторы стали создавать произведения с «китайской спецификой», лучшие из которых отличались своеобразием (т. е. не являлись подражательными), имели собственную художественную ценность и были высоко оценены критиками и зрительской аудиторией.

Можно утверждать, что процесс развития китайского мюзикла является процессом его постепенной интеграции в мировое культурное пространство. Благодаря интенсивным творческим поискам и исследованиям в области музыкально-театрального искусства, как мирового, так и отечественного, на протяжении тридцати лет (1980–2010) сформировался оригинальный китайский мюзикл, в развитии которого ярко проявляются две основные тенденции – интернационализация и национализация [2; 3].

Так называемая интернационализация представляет собой создание мюзиклов на китайском материале с использованием формальных черт американского и европейского мюзиклов. То есть это максимальное приближение к западному мюзиклу на всех уровнях организации материала – концептуальном, драматургическом, структурно-композиционном, музыкально-стилистическом. Что же касается выбора тематики, то, как правило, это отражение современной жизни. Явление интернационализации относится преимущественно к 1980-м гг., когда на китайской музыкально-театральной сцене появились такие мюзиклы, как «Наша современная молодежь», «Модные годы», «Не тот маршрут», «Фан Цаосинь», а также более поздние – «Горные забавы», «История четырех героев Мао», «Полуночные песни», «Группа будущего», «Веселый продавец» и др.

Все названные произведения в большей или меньшей степени подражательны, их авторы в качестве образца использовали западные мюзиклы, на основе которых посредством копирования создавали собственные сочинения. Применение определенных сценарных схем, специфического музыкального языка, хореографии, сценографии – все несло в себе явные признаки западного мюзикла. Это и обусловило особенности формирования китайского мюзикла на ранних этапах.

Однако развитие мюзикла по пути интернационализации не принесло должного социального отклика в Китае; и потому мастера сцены пошли по пути национализации, начали создавать произведения с ярко выраженной национальной спецификой, отвечавшие вкусам китайского народа. В целях создания совершенно нового современного национального мюзикла авторы обратились к богатейшей сокровищнице народного искусства – прежде всего к искусству традиционного театра сицуй.

Стремясь удовлетворить эстетические запросы современного китайского зрителя, авторы мюзиклов заимствуют комплексность, синтетичность художественного мышления создателей западного мюзикла, а также его композиционные формы и самые разнообразные выразительные и изобразительные элементы. Вместе с тем в соответствии с современными предпочтениями зрительской аудитории в мюзиклы привносятся национальные музыка и танцы, способствуя тем самым «превращению традиционного песенно-танцевального представления в мюзикл» [2, с. 108]. В основе сюжетов таких постановок лежат народные

предания, истории о жизни и деяниях древних божеств. Стилистические особенности музыки и хореографии демонстрируют глубокие и явные связи с народным искусством. В спектаклях проявляется характерная для китайского театрального искусства особенность – сочетание подчеркнутой условности и элементов реализма. Одновременно происходит отказ от условности и формальности в актерской игре. В вокальном исполнении упор делается, как правило, на специфику народного пения, что подчеркивает национальный колорит постановок [1].

Стремление к национализации мюзикла проявилось значительно позже тенденции интернационализации – в конце 1990-х гг. Наиболее характерными для этого времени оказались постановки мюзиклов «Качели», «Белый лотос», «У Гуниань», «Вода маленькой реки».

В мюзикле «Качели» (постановка осуществлена в провинции Аньхуэй) оказались сильны черты местной драмы хуанмэйси. Так, на основе традиционной драмы хуанмэйси появился мюзикл-драма, своего рода мюзикл-сицью. Музыкальный материал мюзикла «У Гуниань» (постановка осуществлена в городе Цзясин провинции Чжэцзян) основан преимущественно на местных народных «полевых песнях» с ярко выраженными региональными чертами и импровизационным началом, которые исполнялись крестьянами во время полевых работ и передавались ими из поколения в поколение.

Особо следует отметить мюзикл «Вода маленькой реки», поставленный труппой театра хуадэн города Куньмин провинции Юньнань. Известные народные песни («Вода маленькой реки», которую часто называют «восточной серенадой», а также «Погоня коня»), несущие ярко выраженные характерные черты народного творчества, стали лейтмотивами мюзикла. Музыкально-танцевальный стиль этого спектакля обусловлен особенностями юньнаньского театра хуадэн – одного из видов традиционной китайской драмы сицью.

Как отмечает автор, сценарист и режиссер тайваньского мюзикла «Свадьба! Свадьба? Свадьба! – Накрывай стол!» Ло Бэйань, в этой постановке можно проследить древние обычаи и обряды китайской свадьбы. «Китайская свадьба является не просто соединением двух людей, а столкновением двух семей, нравов и культуры их представителей. Именно поэтому на свадебных застольях происходит так много комических ситуаций...» [2, с. 219].

Таким образом, в основе современного профессионального музыкально-театрального искусства Китая лежат богатейшие традиции народного творчества, веками сохранявшиеся и плодотворно развивавшиеся в различных формах синтетических представлений, органично сочетавших в себе актерскую игру, пение, танец. Очевидно, что интенсивное развитие мюзикла в стране во многом обусловлено особенностями национального театрального искусства, его условностью и синтетичностью.

Создание национального оригинального мюзикла на рубеже XX–XXI вв. является значительным достижением музыкально-театрального искусства современного Китая. Воплощение идей и чувств, характера и менталитета народа явилось неисчерпаемым источником и движущей силой для развития отечественного мюзикла: в нем уже сформировались оригинальные стилистические черты. Китайским театральным деятелям удалось значительно расширить сферу бытования мюзикла, в определенной степени удовлетворить запросы китайской публики.

1. У, Цзюньда. Краткая история музыки и драма сицуй / Цзюньда У. – Пекин : Культура и искусство, 1999. – 392 с. (на кит. яз.).

2. Фэн, Юаня. Современное положение китайской оперы и мюзикла / Юаня Фэн, Чжунлин Ло. – Харбин : Хэйлунцзян народ, 2003. – 390 с. (на кит. яз.).

3. Цзю, Цихун. Китайская опера и мюзикл в новом веке / Цихун Цзю // Народная музыка. – 2001. – № 9. – С. 20–23 (на кит. яз.).