

Ван Пэйи,

Белорусский государственный университет культуры и искусств,  
аспирантка

### **Опера куньцзюй и ее художественные особенности**

*Опера куньцзюй, старейший из существующих жанров традиционной китайской музыкальной драмы, уходит корнями в древнекитайскую культурную традицию и имеет непревзойденное художественное, литературное и историческое значение. Опера куньцзюй прошла долгий путь, пережив этапы возникновения, становления и окончательного формирования и испытав на этом пути воздействие с многих сторон. Она впитала в себя элементы дворцовой культуры, культуры ученого сословия и народной культуры. Для современной региональной оперы*

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

*куньцой, распространенной в южном регионе Китая (в провинции Цзянсу), характерны образность и символизм сценических декораций и реквизита. Она сочетает в себе музыку Древнего Китая, классическую китайскую хореографию, элементы циркового и боевых искусств. Среди ярких исполнителей куньцой — Мэй Ланьфан, Шан Сяопин, Чэнь Минчжи и другие выдающиеся певцы. Опера куньцой в полной мере отражает традиционные китайские эстетические и этические ценности.*

Опера куньцой как новый жанр китайской музыкальной драмы сформировалась во время династии Мин (1368-1644). С конца XVI в. она постепенно начинала играть ведущую роль на китайской сцене и в течение двух последующих столетий служила основной формой музыкально-драматического искусства. Продолжительный период со времени возникновения прототипов куньцой до времени становления куньцой в качестве самостоятельного оперного жанра считается «докуньцойской» эпохой.

Согласно доступным сегодня данным, традиционная опера куньцой, от которой берет свои истоки новый региональный жанр куньцой, возникла в провинции Цжэцзян во время правления императора Гуанцзуна (1190-1194) династии Южная Сун (1127-1276). В этой опере использовались народные мелодии, распространенные на юге, поэтому она получила название Южной оперы. Южная опера, содержащая в себе многочисленные элементы народного искусства, не была связана каноническими предписаниями и правилами, поэтому ее представления были живыми и свободными, богатыми на импровизации. По мере своего развития Южная опера становилась богаче и изысканней благодаря заимствованию ряда иных устоявшихся традиционных музыкальных форм династий Тан (618-907) и Сун (960-1276). Однако в силу того, что высшие слои образованного сословия не принимали участия в развитии этого музыкального жанра, он оказался неспособным выйти за рамки «врожденных» и «приобретенных» ограничений. Как результат, в развитии Южной оперы наступил застой [1, с. 812].

В эпоху ранней Мин (1368-1644) ряд бесценных художественных элементов северокитайской музыкально-песенной драмы — оперы цзацзюй — был инкорпорирован в Южную оперу, и, кроме того, плеяда выдающихся представителей интеллигенции внесла свой вклад в развитие жанра Южной оперы. В итоге появилась полностью

обновленная Южная опера. Чжу Юаньчжан (правил с 1368 по 1398 г.), первый император династии Мин, прочитав либретто оперы «Пипа цзи» («История о пипа») работы Гао Мина (? — 1359), был настолько впечатлен, что приказал поставить этот спектакль во дворце. Постепенно Южная опера стала приобретать лоск и изящество, получая признание и одобрение китайской аристократии.

Быстрое развитие Южной оперы тесно связано с гибкостью этого жанра, и эта гибкость наглядно демонстрируется скачкообразной эволюцией ее вокальной составляющей. Начиная с династии Южная Сун и до династии Мин Южная опера получила повсеместное распространение и под воздействием местных диалектов и местных мелодий развилась во множество местных разновидностей. Куньшаньцзян, местная опера, возникшая в результате смешения Южной оперы с музыкой района Куньшань в провинции Цзянсу и местным диалектом, стала предшественницей современной оперы куньцзюй.

Развитие оперы куньцзюй в известной степени отражает эволюцию основного течения китайской культуры. Традиционное китайское искусство состоит из трех важнейших направлений — дворцового искусства, искусства образованного сословия и народного искусства, каждое из этих направлений связано с соответствующим ему культурным течением. Культура образованного сословия имеет много общего с дворцовой культурой. Их тесная связь породила китайскую классическую культуру, оказавшую самое заметное влияние на китайское общество. Опера куньцзюй династий Мин и Цин представляет собой синтез классической культуры и традиционной оперы, воплощающий идеологию китайского правящего класса и культурной элиты.

Писатели и ученые, составлявшие класс китайской интеллигенции, обеспечили развитие оперы куньцзюй на начальном и срединном его этапах. Не будет преувеличением сказать, что без их вклада взлет куньцзюй просто не состоялся бы. Начиная с середины периода династии Мин куньцзюй стала неотъемлемой частью жизни китайской культурной элиты, которая не жалела денег, материалов и сил на создание опер куньцзюй и на наслаждение этим жанром музыкальной драмы. Для этих людей куньцзюй стала важной составляющей утонченного образа жизни, страстью наравне со стремлением к изысканной кухне, одежде, конной езде, охоте, коллекционированию ценностей, строительству садов, стихосложению и искусствам.

Интеллигенция эпохи Мин и Цин своими художественными вкусами оказала сильное влияние на искусственную ценность и развитие куньцуй. От структуры, стиля, требований к музыке и тексту, сюжетных ходов и сценического оформления до исполнительских искусства и техники — все в куньцуй было тесно переплетено с культурой традиционной интеллигенции Китая. Ее участие позволило куньцуй развиваться в чрезвычайно утонченный жанр искусства, выделяющийся над иными формами традиционной и местной оперы своей изысканной эстетикой.

Наиболее очевидно влияние китайской интеллигенции на куньцуй прослеживалось в драматургическом и исполнительском аспектах. В сравнении с другими традиционными оперными жанрами сюжеты опер куньцуй были более продуманными, а либретто — более проработанными. Эти образцы высокой поэзии значительно обогатили китайский язык в его художественном аспекте, сформировав бесценное культурное наследие, которое вплоть до нашего времени считается вершиной литературного творчества.

Если в области драматургии куньцуй господствовала интеллигенция, то исполнительская часть ложилась полностью на плечи актеров. Образованное сословие династий Мин и Цин обыкновенно предпочитало учить актеров и руководить ими, чтобы осуществить свои художественные идеи в исполнительском аспекте. Жуань Дачэн (1587—1646), политический деятель позднего периода династии Мин, был превосходным режиссером оперных постановок. Руководя репетициями своего личного оперного театра, он всегда детально разъяснял труппе содержание либретто, замысел сюжетной линии, мотивацию поступков и действия персонажей. Таким образом, актеры добивались глубокого понимания оперы и того, на чем им следовало сконцентрировать свои силы. Под таким художественным руководством частная труппа Жуань Дачэна стала одним из лучших оперных коллективов своего времени. Подготовленные ученым сословием актеры куньцуй получали более высокие гонорары, в то же время желание актеров работать в труппе у конкретного представителя ученого сословия способствовало росту репутации последнего. «В процессе этого взаимодействия между интеллигенцией и актерами куньцуй постепенно зрела и совершенствовалась. В результате живого участия образованного сословия куньцуй развилась в утонченный жанр, воплощающий в себе ценности китайской культурной элиты» [5, с. 40].

Во второй половине периода династии Мин куньцзой стала исполняться во дворце. Однако на протяжении длительного периода времени она сохраняла свои оригинальные народные черты. Период правления императора Цяньлуна (с 1736 по 1795 г.) династии Цин стал временем экономического процветания и «золотым веком» развития китайского общества. Император Цяньлун, страстный любитель куньцзой, всесторонне реформировал жанр дворцовой куньцзой. Он повелел своим министрам создать комплекс новых опер для исполнения дворцовой труппой. Некоторые из новых опер представляли собой истории о персонажах, ассоциирующиеся с традиционными праздниками, либо воспевали мир и благоденствие, в то время как другие развивали традиционные оперы куньцзой. Одна из таких опер состояла из 200 с лишним сцен, а на ее исполнение уходило 10 дней. Рождение таких опер ознаменовало появление куньцзой в стенах императорского дворца. На 16-м году правления Цяньлуна (1751) в честь 60-летнего юбилея вдовствующей императрицы было устроено грандиозное театральное представление. Временные театральные подмости, щедро украшенные фонарями, флагами и знаменами, были воздвигнуты через каждые сто шагов друг от друга в радиусе 10 километров вокруг ворот Сихуамэнь императорского дворца. В ходе юбилейных торжеств исполнялись произведения всех театральных жанров, включая оперу куньцзой. Изящество, масштабность, пышность и успешность этого действия наглядно и беспрецедентно продемонстрировали мощь императорского двора. Куньцзой перестала быть составной частью культуры одного лишь ученого сословия, став неотъемлемой частью дворцовой культуры Китая.

Западная опера — это попытка воспроизводства реального мира на сцене. Опера куньцзой, напротив, передает материальный и духовный мир посредством чрезвычайно стилизованной исполнительской техники. Каждый аспект куньцзой: актерская игра, грим, костюмы, сценическое мастерство — все пронизано образностью и символизмом [2, с. 15].

Исполнители куньцзой не занимаются механическим воспроизведением на сцене событий из реальной жизни. Они очищают и абстрагируют эти события, создавая уникальный художественный лексикон. Смена чувств главных героев находит свое отражение в изменении выражения лица, жестах, движениях, даже в использовании тех или иных костюмов и реквизита. Например, прикрывая рот веером, дочь местного чиновника демонстрирует свой стеснительный и скромный характер, а генерал показывает свой гнев, кусая плюмаж из фазаньих

перьев на своем шлеме; испуганный старик шевелит усами; взмах длинных рукавов костюма ученого человека обозначает радость и счастье. Течение времени передается условными движениями. Несколько кругов по сцене, сделанных военным отрядом, означают переход в несколько тысяч километров, несколько быстрых коротких шагов служанки означают, что она взбежала по лестнице. Вот ученый откинулся на спинку кресла и прикрыл на несколько секунд глаза — это значит, что миновала целая ночь. Все эти движения суть хореографические элементы, тесно взаимосвязанные с ритмом музыки. На сравнительно пустой сцене куньцой они служат уникальным и богатым языком символов, придающим оперному представлению глубокий смысл.

Грим и костюмы в куньцой также имеют характерное символическое значение. Социальное положение, возраст и темперамент персонажа выразительно передаются гримом актера. Цвет грима исключительно важен. Красный цвет символизирует верность, черный — храбрость, белый — вероломство. Эти цвета и шаблоны (приемы) грима используются для дифференциации различных персонажей. Длинные брови и красное лицо — атрибуты бесстрашного и добродетельного воина, китайского народного героя Гуань Юя (около 163 — 219 гг.). Опущенные книзу уголки глаз и черное лицо характерны для трагического персонажа Сян Юя (232 — 202 гг. до н.э.) — владыки царства Чу в преддверии его последнего поражения. Белое «мышинное» пятнышко на носу и короткие брови — таков грим актера, исполняющего роль вора и убийцы Лоу Ашу.

Большинство костюмов куньцой представляют собой обычную одежду, измененную для использования на сцене. Парадный халат с вышитыми драконами — одеяние императора и министров. Верх халата расшит изображениями дракона — священного и древнего тотема Китая, означающего благоговение перед высоким положением данного героя. Черное одеяние носят обнищавшие интеллигенты, а нашитые на их платье кусочки ткани означают заплаты. Костюмы даосов украшены восемью триграммами — графическими символами Неба, Земли, Гор, Озера, Ветра, Грозы, Воды и Огня в древнекитайской философии — и указывают на ученость персонажа.

Для куньцой также характерны образность и символизм сценических декораций и реквизита. Сцена куньцой, в общем, крайне абстрактна. Очень часто представляемый объект просто отсутствует

физически. Обычно для обозначения присутствия коня достаточно хлыста в руках актера, стилизованное весло означает путешествие на лодке, знамя с изображением колеса обозначает повозку, а несколько стражников на сцене дают понять, что действие происходит в пышном императорском дворце. Простой стол может обозначать кровать, гору, мост и даже городскую стену.

Исполнительская техника и сценическое искусство куньцзюй совместно образуют целостную систему символов. Только поняв их значение, можно полностью «расшифровать» смысл оперы куньцзюй [3, с. 37].

В 1935 г. мэтр китайской оперы Мэй Ланьфан (1894-1961) отправился с гастролями в Советский Союз. Некоторые особо страстные поклонники его творчества несколько раз приходили смотреть на его игру в опере «Цы ху» («Убивая генерала-тигра»). Заметив, что его движения всякий раз немного отличались, они потребовали объяснить им причину. Известный советский драматург объяснил это таким образом: традиционной китайской опере присущи одновременно и дисциплина, и свобода. Устанавливая набор правил для актера и сценические требования, она одновременно допускает импровизации. Это сочетание контроля и спонтанности представляет собой сущность куньцзюй. В представлениях куньцзюй можно найти множество примеров этому. Особенно ярко это иллюстрируется творчеством нескольких величайших актеров минско-цинской эпохи.

В периодах Тяньци (1621-1627) и Чунчжэнь (1628-1644) династии Мин две труппы куньцзюй — «Синхуа» и «Хуалинь» — одновременно играли в Нанкине оперу «Минфэн цзи» («Сказание о фениксе»). В труппе «Хуалинь» актер по фамилии Ли, а в труппе «Синхуа» — актер по фамилии Ма играли министра-изменника Ян Суна (1480—1567). Игра Ли пользовалась шумным успехом, а Ма однажды был настолько подавлен холодной реакцией публики, что покинул сцену посреди представления и исчез. Через три года Ма снова стал играть в «Минфэн цзи», но на этот раз — намного сильнее, чем Ли. Восторженный Ли признал Ма своим мастером. После представления Ма объяснил причины такого резкого улучшения своего исполнительского мастерства. Прослышав, что нынешний первый министр так же продажен, как персонаж исполняемой им оперы, он перебрался в Пекин и устроился на работу в штат прислуги первого министра. Изодня в день он изучал каждый жест первого министра, пока наконец не

ухватил суть его характера. Ли же делал упор в своей игре в основном на исполнительскую технику. Оживив свою игру реальной жизнью, Ма оставил последующим поколениям исполнителей секрет успеха: недостаточно лишь изучить технику исполнения. Подражая живому прототипу, можно обогатить и улучшить саму технику.

Современником Ма была Шан Сяолин (даты рождения и смерти неизвестны), прославившаяся своей виртуозной игрой исполнительница из Ханчжоу. Ее самая знаменитая роль — Ду Линян в опере «Муданьтин» («Пионовая беседка»). Однажды Шан Сяолин покинул ее возлюбленный. Актриса была охвачена горем и впала в депрессию. В это время ей довелось исполнять роль Ду Линян на сцене, где та тоскует и мечтает о совершенной любви. Внезапно охваченная болью собственной потери, Шан Сяолин разрыдалась и упала на сцену замертво. Если Ма черпал вдохновение для своей игры в реальной жизни, то Шан Сяолин в прямом смысле превратилась в одного из своих персонажей, ее собственная сердечная боль стала психологической базой для понимания сюжета и интерпретации характера героини. Эта идентификация оказалась настолько сильной, что завершилась последним, трагическим актом.

В начальном периоде династии Цин обновленная сучжоуская труппа «Ханьсян» получила приглашение дать представление в частном доме [4, с. 67]. Неожиданно актер, исполнявший роли амплуа цзинь, оказался временно не способным играть, и по совету своего друга директор труппы пригласил актера сельской народной труппы Чэнь Минчжи (даты рождения и смерти неизвестны) сыграть вместо отсутствующего артиста. Чэнь Минчжи был маленького роста, но обладал сильным и глубоким голосом. На первый взгляд, он не подходил для игры в амплуа цзинь, где требуется звонкое, высокое пение и импозантная внешность. Более того, он был совершенно неизвестен, поэтому актеры труппы «Ханьсян» отнеслись к нему с пренебрежением. Во время дебюта Чэнь Минчжи публика потребовала исполнить оперу «Цяньцзинь цзи» («Война между Чу и Хань»), Члены труппы, зная, что эта опера чрезвычайно трудна для исполнителя амплуа цзинь, боялись, что Чэнь Минчжи не справится с этой ролью. Сам Чэнь Минчжи, тем не менее, совершенно не волновался. Облечившись в генеральские доспехи и надев обувь на высокой подошве, он неожиданно превратился в высокого и внушительного человека. Когда он закончил накладывать макияж, никто уже и не сомневался, что видит

перед собой Сян Юя, владыку царства Чу. Выйдя на сцену, он продемонстрировал потрясающее царское величие, невероятный талант мастера боевых искусств и удивительную исполнительскую технику, а когда запел, «пыль посыпалась с потолочных балок». Зрительный зал застыл в безмолвии и только по окончании выступления взорвался восторгом и овациями. Прочие члены труппы были посрамлены и вынуждены были извиниться перед Чэнь Минчжи за проявленное ранее неуважение, а позже пригласили его войти к ним в труппу. Случай с Шан Сяолин — пример отождествления актера с героем драмы, а история Чэнь Минчжи наглядно демонстрирует, какими разными могут быть исполнитель и его персонаж — они могут быть даже полными противоположностями (как в случае с Чэнь Минчжи). Актеры куньюй проникали во внутренний мир своих героев и демонстрировали его зрителям. Они должны были приблизиться к ним в глубине своего сердца — и в реальной жизни сохранять дистанцию между собой и ними. Эта диалектическая логика присуща каждому аспекту исполнительского мастерства куньюй.

### *Литература*

1. *Винорадова, Е. В.* Китайская музыка / Е. В. Винорадова, А. Н. Желуховцев // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Совет, энц., 1974. — С. 807-815.
2. Местные оперные жанры // Общие знания по культуре Китая. — 2010. — 8 июня. — С. 14-16.
3. Местные оперы // Общие знания по культуре Китая. — М. : Национальное управление по китайскому языку Совета Управления по международным делам Государственного Совета Китайской Народной Республики, 2007. — С. 37-59.
4. *Шнеерсон, Г.* Музыкальная культура Китая / Г. Шнеерсон. — М. : Гос. муз. изд-во, 1952. — С. 67-71.
5. *Чжэн Лэй.* Традиционная китайская опера куньюй / Чжэн Лэй ; пер. с кит. А. В. Борсука. — М. : Китайская компания аудио-, видео- и телепродукции, 2006. — С. 39-45.

### *Summary*

*The article shows one of the oldest genre of traditional Chinese musical drama which goes back to ancient culture and is one of the most important artistic, literary and historical significance.*