

Гу Чэньюань,
*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения
Белорусской государственной академии искусств*

БАРАБАНЫЙ РИТМ КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ АКТЕРОВ И ЗРИТЕЛЕЙ В ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЕ

Ритм ударных инструментов *логуцин* в традиционном китайском театре выступает не просто музыкальным сопровождением арий, движений актеров, танцев, пантомим, боевых и декламационных сцен, но выполняет еще множество функций. Лань Ин отмечает, что ударные могут выступать в один момент в качестве режиссера, в другой – в качестве рассказчика, дирижера ансамбля, актера или комментатора для аудитории [4, с. 5]. Последняя их роль чрезвычайно важна, поскольку традиционный театр Китая во многом базируется на условностях, понимание которых критически важно для правильного восприятия происходящего на сцене. Выстроить коммуникативное пространство, в котором звучание музыки, слова и действия актеров согласуются с ощущениями зрителей, помогает именно *логуцин*.

При этом исследований, посвященных барабанным ритмам в Пекинской опере, существует совсем немного. Большинство из них написано самими барабанщиками и сосредоточено в основном на игровых техниках или методах обучения им [5; 6]. Некоторые работы упоминают о роли *логуцин* в контексте танца и пантомимы, либо музыки *цзинцзюй*, но не специализируются на этом [2; 3]. Поэтому цель данной статьи – показать многообразие и важность барабанных ритмов в вопросах коммуникации между актером и зрителем Пекинской оперы.

Логучин – первое после увертюры, что слышит зритель, оказавшись на представлении *цзинцзюй*. Как звонок в современном западном театре, он знаменует собой начало действия. Также барабанные ритмы звучат в конце спектакля, между сценами, между отдельными эпизодами, создавая во взаимодействии с другими исполнительскими элементами особые пространственно-временные модули. В западном музыкальном театре для снятия противоречий между необходимостью ста-

тических поз для правильного пения и динамики для создания сбалансированной структуры образа актеру-певцу необходимо владеть специально разработанными приемами [1, с. 90]. В Китае в этом также помогают специальные ритмы ударных. К примеру, *чан чуй* исполняется для связки действий актера и последующего пения, для переключения между диалогами персонажей и их рефлексиями.

В традиционном театре в определенные моменты актер вовлекает зрителей в действие, обращаясь к ним напрямую. Этот коммуникативный режим включают и выключают определенные ритмические паттерны, например *сяо ло у цзи тоу* или *юань чан*, в то время как в западном театре зритель должен сам интуитивно догадаться, что посыл актера обращен непосредственно к нему.

В Пекинской опере логуцзин снимает с актеров значительную часть нагрузки, помогая зрителям понять множество нюансов. Например, в постановке «Захват и освобождение генерала Цао», в 5-й сцене, Чэнь Гун ходит по сцене со свечой и выводит из ворот лошадь. Звучит барабанный ритм *инь ло*, который используется для сопровождения скрытных или медленных действий, операций в темноте. Далее Чэнь Гун садится на лошадь и смотрит на публику. Театр условный, и никакой лошади на сцене нет. Но актер совершает определенные движения, позволяющие понять, что он делает. Потом звучит ритмический образец *ню сы*, наиболее часто используемый для сопровождения движения, и зритель понимает, что Чэнь Гун едет. Следом звучит *це цжу*, означающий прекращение какого-либо действия, герой останавливается.

Паттерн *сяо ло мао эр тоу*, по канону Пекинской оперы, сопровождает первый выход официальных лиц, чиновников имперского времени. Актер еще не появился на сцене, а подготовленная публика уже понимает, что сейчас перед ней предстанет не юноша, не слуга, не женщина, не комический персонаж. Если после прозвучит, к примеру, ритмоформула *сяо ло юань чан*, которая подчеркивает спокойную атмосферу и отсутствие помпезности, зритель поймет, что статус героя достаточно высокий, но не самый. Услышав ритм *гуй вэй*, зритель понимает, что перед тем, как появиться на подмостках, персонаж проделал долгий путь.

Логуцзин используется для передачи настроения и внутренних переживаний персонажей. Например, ритмическая композиция *луань чуй*, исполняемая в военной мизансцене пьесы про генерала Цао, изображает поражение, полный разгром. Она может также применяться для того, чтобы передать мучительное состояние раненого или больного, беспокойство оказавшегося в тяжелом состоянии [3, с. 57]. Композиция *сыбянь*, основу которой составляют тихие ровные удары малого барабана в быстром темпе, характерна для передачи драматизма и накаленной атмосферы [3, 105]. В Пекинской опере ритм барабанов обычно пытается подражать ритму сердцебиения актеров и публики. Это интерактивный опыт, который заставляет зрителя реагировать на чувства персонажа так, будто их сердца бьются в унисон.

Логуцзин может указывать и на время. Так, ритм-паттерн *гэн гу* отсылает зрителя к древней церемониальной практике, когда городская стража отмечала течение ночи звуками ударных инструментов. За ночь происходило пять смен караула, и если барабаны играют *чу гэн*, значит, происходящее на сцене относится к самой ранней смене, с 7 до 9 вечера, а если звучит *у гэн*, время – перед рассветом, с 3 до 5 утра.

Представления цзинцзюй порой могут длиться по несколько дней, образуя «оперные сериалы». И именно логуцзин удерживает внимание зрителей, даже когда им приходится сталкиваться с пустой сценой, которую на время покинули все персонажи. Ударные же задают темп выступления, в начале чаще всего неторопливый, но ускоряющийся с приближением кульминации. Таким образом, барабанный ритм составляет каркас спектакля и его коммуникативную основу.

Определенные ритмические образцы дополнительно привлекают внимание к конкретным моментам. К примеру, персонаж спектакля «Сбор героев» в 3-й сцене борется со сном и думает, чем себя занять. Его взгляд падает на книги, лежащие на столе, и звучит ритм *сяо ло и цзи*. «Ха! Почитаю-ка я!» – осеняет героя. Он просматривает книги, зевая, пока снова не звучит *сяо ло и цзи*. «О! Книга по военному искусству? Стоит прочесть!». Далее герой находит в книге важное письмо – и снова звучит тот же ритм.

Логуцзин может дать понять публике, что в действиях актеров что-то не так. Например, когда персонаж из «Истории сироты» по имени Чэн Инь забывает о любезности и непреднамеренно позволяет прибывшему к нему Гун Суню сесть на неподобающее ему место, наступает неловкая тишина и в ней раздается звук *да*. Лишь после него Чэн Инь, наконец, все осознает и, смущенный, спешит поменяться местами. Также в определенных сценических ситуациях звук барабанов может сигнализировать зрителю, является ли что-либо правдой, или нет. Кроме того, логуцзин может служить отсылкой к предыдущим эпизодам спектакля. Когда зритель слышит один и тот же ритм, он вспоминает слова или действия персонажа во время прошлого его звучания.

Барабанный ритм также используется для привлечения внимания перед резюмирующей репликой, для перефразирования, объяснения или уточнения того, что уже сказали актеры. Иллюстрацией может послужить эпизод из «Памятника Ли Лину», когда чиновник Ван Цзинлун сперва говорит: «Если вы хотите отомстить за своего мужа, я помогу и поддержу вас, даже если это означает потерю моего официального поста», а после звучит ритмический образец *да ло у цзи тоу*, и он начинает петь: «И честный, и порядочный чиновник порой станет злым и испорченным...». С такой же целью может использоваться ритм-паттерн *чжа*.

Безусловно, все сказанное выше можно отнести только к подготовленной аудитории, которая знакома с историей и обладает определенным культурным и социальным бэкграундом. Такой зритель заранее ожидает, что процесс оперного исполнения будет организован определенным образом, что будет доступно достаточно невербальных сигналов, с которыми будут резонировать его собственные представления.

Постижение принципов логуцзин предполагает не простое запоминание правил, а развитие генеративной способности. Улавливая те или иные ритмоформулы в процессе просмотра цзинцзюй и задумываясь параллельно о чем этот спектакль, какова его фоновая установка, кто актеры и т. д., зритель обнаруживает и запоминает особенности. Чем больше спектаклей он видит, тем проще ему делать выводы на основе предыдущего опыта.

С другой стороны, есть неподготовленные зрители, которые не знают о многих нюансах или даже вообще о роли барабанного ритма. Видя, что аудитории не хватает общих знаний, опытные актеры будут более полагаться на мимику и жесты, нежели на логуцин. Важным фактором является и социальный статус актеров и публики. Если они имеют равное происхождение, скорее всего, будет больше интерактивных моментов; если более низкое или высокое – будет легкая отстраненность.

Логуцин в силу своей небольшой протяженности часто звучит в виде серий, где ритмоформулы либо повторяются определенное количество раз, либо плавно сменяют друг друга. Такая структура особенно характерна для продолжительных боевых, акробатических и танцевальных сцен [2, с. 155]. Исполнители могут изменять ее в соответствии с потребностями. К примеру, персонаж пьесы «История белой змеи» Сяо Цин полон ненависти к Сюй Сяню, который предал его сестру и свою жену Бай Сучжэнь, и хочет убить его мечом. Но сестра мешает ему, а Сюй Сянь прячется и уворачивается, вскакивая и постоянно делая сальто. Если демонстрация этих акробатических способностей вызывает восхищение публики, ударная группа может долго держать сопровождающий сцену боя ритм *цзи цзи фэн*, заставляя Сюй Сяня крутиться снова и снова. А может быстро прекратить, позволив ему упасть на землю и умолять Сяо Цина о пощаде, если публика реагирует не очень активно. Так в процессе коммуникации между актерами и зрителями представление может приобретать черты, больше свойственные жанру *вэнь си* (гражданская опера, уделяющая особое внимание вокалу), либо *у си* (военная опера, где акцент делается на акробатические навыки и владение боевыми искусствами).

Таким образом, использование барабанных ритмов на сцене Пекинской оперы зависит от «качества» и реакции аудитории, поэтому опытные актеры ощущают публику. Они исследуют интерактивные эффекты, сравнивая ритм ударных в разных исполнениях и реакцию на него. Кроме того, они стремятся развивать понимание аудитории, поощрять ее участие. При этом потребности зрителя не всегда легко определить, особенно если он общается к цзинцзюй не в зрительном зале, а в формате аудио- или видеозаписи.

Многое зависит от уровня самих исполнителей. У трупп с разным опытом будут собственные представления о том, какие

взаимодействия должны быть в рамках одного и того же спектакля. Стоит также учитывать исполнительский стиль и индивидуальность. Поэтому выразительные средства часто различаются в деталях. В то время, как для устранения барьера между аудиторией и актерами, для изменения хода сценического времени или для того, чтобы побудить персонажей вернуться к теме, любительская труппа может использовать универсальный ритм-паттерн *юань чан*, профессиональная – воспользуется тремя разными. Так один и тот же репертуар в разном исполнении может вызывать разные отклики аудитории.

Таким образом, барабанный ритм в Пекинской опере выступает каркасом спектаклей, связующим исполнительские элементы, и устанавливает коммуникацию не только на сцене, но и между актерами и аудиторией. Логуцзин погружает публику в представление, делая ее более внимательной. Он способен изменять сценическое время. Он выступает посредником между реальным миром и миром сцены; способствует постижению сути представления, дополняя игру актеров и поясняя зрителям их мотивы; помогает раскрыть личность персонажей, указывает на их взаимоотношения и настроение. Логуцзин – один из самых интерактивных аспектов представления. Он наиболее восприимчив к запросам и осведомленности аудитории, и он же глубже всего вовлекает зрителей в спектакль, заставляя вникать, запоминать и переосмысливать опыт.

1. Баженова, И. В. Коммуникация в современном музыкальном театре / И. В. Баженова // Вестн. МГУКИ. – 2018. – № 3 (83). – С. 88–96.

2. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Т. Б. Будаева. – М., 2011. – 253 с.

3. Чао, Лиш. Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции пекинской оперы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02, 17.00.01. – СПб., 2001. – 212 с.

4. *Ying Lan*. Introduction to Drum Rhythm on Peking Opera / Lan Ying. – Cologne, 2014. – 193 с.

5. 刘越.中国京剧打击乐(中国戏曲学院本科教育适用教材), 北京:人民音乐出版社, 2009. = Лю, Юэ. Перкуссия китайской Пекинской оперы: учебник для бакалавриата Китайской академии традиционной китайской оперы / Юэ Лю. – Пекин, 2009. – 191 с.

6. 穆文义.京剧打击乐(技巧与练习)北京:人民音乐出版社, 2007. = Му, Вэньи. Пекинская оперная перкуссия (навыки и практика) / Вэньи Му. – Пекин, 2007. – 434 с.).