
ДРАМА НАНЬСИ КАК ВАЖНЫЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ КИТАЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В ЭПОХУ СУН (X–XIII вв.)

Сунь Цзюань,

аспирант Белорусского государственного университета
культуры и искусств

Появление в Китае драмы наньси состоялось в эпоху Сун (960–1127), когда произошел бурный рост городов, увеличилась городская прослойка населения и сформировалась благоприятная социальная среда для развития наук и искусств.

Неслучайно этот период называют «золотым веком» ученого сословия. Элементы «учености» проникают даже в искусство, а в живописи складывается направление вэньжэньхуа – «живопись ученых», которые стремились уловить «скрытый дух, заключенный в видимых явлениях». Зачинателем этого направления стал Су Ши (1037–1101) – поэт и прозаик, каллиграф. Он же первым попробовал «отделить» стихи от музыки (традиция написания стихов под специально подобранную музыку издавна существовала в Китае) и создал целую серию лирических стихотворений о природе, человеческой жизни, судьбе, написанных в свободном размере в жанре цы, которые впоследствии, записанные нотами, превратились в песни элегического содержания и использовались в традиционной драме.

В эпоху Сун различные виды искусства оказались как бы в одном плавильном котле, что привело к формированию новой художественной формы драмы – сицюй, так называемой классической китайской традиционной драмы. Сицюй – обобщенное название разновидных форм китайского традиционного театра, в которых сплавлены воедино искусство поэзии, музыки, хореографии, из чего возникало неповторимое сценическое действие, способное многообразно поведать о жизни человеческих индивидов и общества. В сицюе использовались в совокупности разговорная речь, пение, танец, декламация, музыка, пантомима, акробатика. Исполнителями в сицюе были профессиональные музыканты, танцовщицы и певцы, получившие эксклюзивное образование в специальных учебных заведениях. В более демократичных формах сицюя, предназначенных для

неискушенной городской либо сельской публики, участвовали народные актеры и музыканты. Традиционно женские роли в сицюе исполняли мужчины, от исполнителей также требовалось умение свободно импровизировать по ходу представления, хотя каждый актер сицюа находился строго в рамках своего амплуа и пользовался канонизированными условными приемами сценической выразительности. Характерно, что сицюй изначально представлял собой музыкально-драматическую форму традиционного театра, а потому все его разножанровые варианты в той или иной степени имели признаки музыкально-сценического представления с обилием вокально-хореографических сцен и эпизодов, связанных между собой инструментальными интермедиями.

В процессе формирования классической формы сицюй особое место в эпоху Сун отводилось таким ее жанровым разновидностям, как северный цзацзюй (или юаньбэнь) и южная драма наньси, появившаяся на юго-восточном побережье Китая.

Между этими двумя жанрами китайского театрального искусства (северной и южной драмой) имелись заметные различия. В южной драме вокальные партии могли исполнять все персонажи, а в северной – только главные действующие лица. Композиционная структура южной драмы была свободная, тогда как северной – строгая (пролог и четыре акта). Музыка южной драмы преимущественно лирическая, средства музыкальной выразительности утонченные, музыкальный язык изысканный, напротив, музыка северной драмы отличалась героическим характером, музыкальный язык был простым и лаконичным.

Драмы наньси (или совэнь) появились приблизительно на закате Северной империи Сун (1119–1127). Их появление обусловило бурное развитие китайской поэзии и повествовательной литературы, расцвет разговорного и песенного жанров, что позволило создателям наньси использовать новый мелодический материал для построения довольно объемных музыкальных конструкций, а также подготовить почву для воплощения на сцене развернутого сюжета. Ксю Вэй, писатель XIX в., так характеризовал южную драму: это была «лирика мужей провинции», мелодии «с примесью уличной баллады и народной песни» [2, с. 466]. Мелодии наньси с характерными скольжениями, повышениями и понижениями голоса исполнялись по строго определенным тонам, само же представление отличалось

исключительной зрелищностью.

Представление наньси начинал фумо (комический персонаж), который выходил на сцену и декламировал два стихотворения с целью привлечь внимание публики, разъяснить сюжетные перипетии представляемой истории (такая форма окончательно закрепилась в китайской классической драматургии в эпоху Юань в конце XIII–XIV в. Это был своего рода пролог, «ввод» в действие. Известно, что форма пролога была чрезвычайно распространена в практике западноевропейского, а затем русского и белорусского театров (в том числе и музыкального), однако позже, в XVII–XVIII вв., после окончания пролога порядок сцен или актов мог произвольно меняться в зависимости от стремления постановщиков выделить ту или иную сюжетную линию, а также в связи с заботой об актерам, которые могли устать по ходу действия. Позже в наньси стали использовать две или даже несколько линий развития сюжета с тем, чтобы выявить все его тонкости, что позволяло удерживать внимание и интерес зрителей в течение всего представления.

Первоначально актеры-мужчины, играющие и мужские, и женские роли, выходили на сцену отдельно, исполняя арии, монологи, декламируя стихи и передавая тем самым эмоциональное состояние и настроение своего персонажа, что, по сути, представляло собой экспозицию драмы и закладывало основы последующего развития сюжета и назревания конфликта. Затем начиналось собственно действие.

Кроме основной сюжетной линии, которую вели главные мужской и женский персонажи (шэн и дань), в наньси параллельно развивалась второстепенная линия. Ее вели актеры, ответственные за диалоги и акробатические упражнения, применявшиеся в основном для разрядки и оживления обстановки на сцене. Именно таким образом можно было регулировать степень «серьезности» представления, а также предоставлять главным героям возможность передохнуть. Подобные вставки в представление (своего рода «эпизоды отстранения») стали составной частью наньси, а позже и юаньского цзацзюя, а также оказали влияние на различные разновидности драм эпох Мин и Цин, тем самым расширяя границы художественной формы классической традиционной китайской драмы – сицзюй.

По окончании представления наньси (перед уходом со сцены) актеры непременно должны были произнести финальную речь, состоящую из четырех фраз по семь слов каждая, что также стало

неотъемлемой частью традиционной драмы. Эту речь можно было произносить индивидуально, по отдельности или всем вместе. Она должна была быть связана с сюжетом, характером персонажей и являлась завершением постановки (эпилогом).

В наньси использовалось много традиционных народных мелодий и напевов, которые включались в композицию представлений и при этом определенным образом обрабатывались для более точного отображения характера персонажей и происходящих событий (как правило, к традиционным драмам музыка специально не сочинялась, а подбиралась из популярных или модных мотивов и мелодий, потому нередко в разных произведениях звучали одни и те же напевы). Вначале в качестве аккомпанемента к наньси использовались барабаны гу, дудочки шэн и сяо. В процессе же развития жанра пение на сцене стало одним из самых важных компонентов: посредством пения передавались эмоции, настроение персонажей, комментировалось развитие действия, с помощью музыки создавалась атмосфера происходящего. Эта задача в основном ложилась на актеров шэн и дань, но и любой другой из актеров мог спеть на сцене. Основной формой пения было сольное, но также встречались дуэты, хоры, пение по очереди, часто использовался хор за сценой, который помогал героям «допевать» окончание арий. Среди наиболее известных сунских наньси произведения, которые по содержанию делятся на два типа: о бессердечных людях, бросающих своих любимых («Дева Чжао и Цай Эрлан», «Ван Куй», «Ученый Чжан Се»), о трудностях, которые претерпевают любящие сердца («Ван Хуань», «История о разбитом зеркале Лэчан»).

Драма наньси действительно могла взволновать сердца зрителей, затронуть их чувства и эмоции, а также поведать об извечных проблемах: о счастье и горестях, разлуках и встречах, то есть о наиболее типичных событиях и обстоятельствах человеческой жизни. Многие из этих историй и легенд долгое время передавались из уст в уста, обладая невероятной жизненной силой и воздействуя на зрителя. Основной моделью для построения сюжета были изменение или развитие чувств между главными героями, сопутствующие им жизненные обстоятельства. Первостепенную роль при этом играла музыка, развертывание сюжетных линий осуществлялось с помощью главных героев шэн и дань.

В драме наньси полулегендарные сюжеты могли произвольно

изменяться и версифицироваться их авторами-интерпретаторами с целью более полного раскрытия содержания в соответствии с общепринятыми сценическими формами и сложившейся композиционной структурой музыкально-драматического действия. Кроме того, каждый тип драмы из двух, описанных выше (драмы о бессердечии и драмы о превратностях любви), обладал собственной конструкцией с конфликтным противостоянием нескольких сюжетно-драматических линий, причем в финале основной сюжетной линии наступала ясная развязка, что облегчало постановку драм на сцене, помогало публике выразить свои чувства. Это был самый оптимальный круг тем драмы наньси, поэтому в том, что именно этот круг (тем) был отобран на этапе окончательного становления традиционной китайской драмы, есть определенная закономерность. В драмах наньси на сцене разворачивались настоящие реалистические картины из жизни китайского общества, по сравнению с которыми популярные в ту пору рассказы «хуабэнь» и сюжеты северного цзацзюй были гораздо уже по тематике.

Уже в ранних наньси в период становления жанра формировались основные черты классической традиционной китайской драмы: свободная трактовка времени и места действия, вымышленный, предельно условный характер изобразительных средств, а также формализация сценических и исполнительских приемов.

Для сценической постановки драм наньси изначально требовалось тщательно отбирать «главные» темы. Таковыми становились социальная жизнь общества, представавшая в разрезе одной семьи, и любовная связь мужчины и женщины. Этот критерий отбора способствовал выявлению сильных сторон наньси, поскольку подобного рода темы являются главенствующими в жизни человека, отражают более всего человеческие чувства и эмоции (их еще называют «вечными темами»), а потому такой выбор привнес в драму жизненные силы на начальном этапе ее развития. Среди ранних наньси – «Чжан Се, победитель на государственных экзаменах», «Сунь-мясник», «Ошибка знатного юноши» и др. Но все многообразие человеческого существования никак не могло вписаться в рамки только семейной жизни и отношений между полами, в связи с чем изобразительная сторона сценических постановок ранних наньси была довольно ограничена. Впоследствии эта ограниченность была преодолена в цзацзюй

эпохи Юань.

В сунских драмах наньси уже грамотно использовались поэтическая декламация и вокал, танец и пантомима, органично включавшиеся в развитие действия и способствующие раскрытию довольно сложных драматических перипетий. Основной изобразительный прием, применявшийся в наньси, заключался в переодевании актеров в действующих персонажей по ходу развития сюжета драмы, в имитации на сцене реальных жизненных событий. Тем самым на сцене выстраивались определенные связи между героями и развитием сюжета драмы, создавались конфликтные ситуации, и, таким образом, перед зрителем представляли завершенные и захватывающие «реальные» истории из жизни.

Южная драма просуществовала недолго и, придя в упадок в юаньскую эпоху, возродилась в XV–XVI вв., но уже в иной форме – оперы куньцуй. Драматизация соответствующих потребностям зрителей «историй из жизни» и активное использование музыкально-драматургического компонента предоставили больше возможности при постановке южных драм на сцене. Нормы и закономерности, которым следовали драмы наньси, стали основополагающим принципом для драм будущего, прежде всего – пекинской оперы. Само появление южных драм, их характерные черты, историческая эволюция заложили основы художественной формы традиционной классической китайской драмы.

1. *Культура Китая* // *Мировая художественная культура. Древние цивилизации: темат. словарь.* – М.: Кравт +, 2004. – 800 с.

2. *Макеррас, Колин.* *Театр Восточной Азии* / К. Макеррас // *Иллюстрированная история мирового театра: пер. с англ. / под ред. Дж. Р. Брауна.* – М.: БММАО, 1999. – 582 с.

3. *Тянь Чжун, И Чэнь.* *История китайского театра* / И Чэнь Тянь Чжун. – Пекин, 2002. – 102 с. (на кит. яз.).