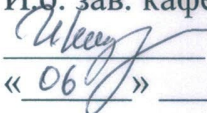


Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
(ФГБОУ ВО «АмГУ»)

Факультет международных отношений
Кафедра китаеведения
Направление подготовки 41.03.01 – Зарубежное регионоведение
Направленность (профиль) образовательной программы Азиатские исследования


ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ
И.о. зав. кафедрой
 И. Б. Кейдун
« 06 » 07 2020 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему: Традиционный китайский театр: важнейшие особенности и основные
амплуа

Исполнитель
студент группы 631 062  19.06.2020 П. Г. Намазова
(подпись, дата)

Руководитель
профессор, д-р ист. наук  22.06.2020 С. В. Филонов
(подпись, дата)

Нормоконтроль  19.06.2020 Г. В. Сарина
(подпись, дата)

Благовещенск 2020

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
(ФГБОУ ВО «АмГУ»)

Факультет международных отношений
Кафедра китаеведения

УТВЕРЖДАЮ
И. о. зав. кафедрой
И. Б. Кейдун
«29» 10 2019 г.

ЗАДАНИЕ

К выпускной квалификационной работе студента

Намазовой Парвиза Табилъ козоз

1. Тема выпускной квалификационной работы: «Традиционный китайский театр: важнейшие особенности и основные элементы»
(утверждена приказом от 14.04.2020 №711-уч)

2. Срок сдачи студентом законченной работы 1 июля 2020 г.

3. Исходные данные к выпускной квалификационной работе: нет

4. Содержание выпускной квалификационной работы (перечень подлежащих разработке вопросов): проследить ход развития и становления традиционного китайского театра; рассмотреть содержание и мизансцену оперного театра; выделить и проанализировать особенности существующих основных типов ролей в китайском театре (тип ролей - аншун)

5. Перечень материалов приложения: (наличие чертежей, таблиц, графиков, схем, программных продуктов, иллюстративного материала и т.п.)

нет

6. Дата выдачи задания 29 октября 2019 г.

Руководитель выпускной квалификационной работы: Филонов Сергей
(Ф.И.О., должность, ученая степень, ученое звание)

Владимирова, Марина, д-р ист. наук, доцент

Задание принял к исполнению (дата): 29 октября 2019 г.

(подпись студента)

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа содержит 62 с., 34 источника, 6 рисунков.

ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР, ЮАНЬСКАЯ ДРАМА, КУНЬЦЮЙ, ПЕКИНСКАЯ ОПЕРА, МЭЙ ЛАНЬФАН, ГРИММ, АМПЛУА, СИ ЦЮЙ

Актуальность работы обусловлена тем, что, несмотря на то, что пекинская опера считается одной из форм традиционного китайского театра, ее прямых аналогов в мире не существует – западные театральные жанры разительно отличаются содержанием и прочими характеристиками. Поэтому попытка постичь данный вид театрального искусства приблизит к пониманию культуры Востока.

В настоящее время пекинская опера, как традиционный китайский театр остается доминирующим театральным жанром в Китае, а также вызывает большой интерес со стороны современной научной общественности.

Цель данной работы – рассмотреть пекинскую оперу как вид традиционного китайского театрального жанра.

В соответствии с поставленной целью, работа решает следующие задачи:

- проследить ход развития и становления традиционного китайского театра;
- рассмотреть содержание и музыкальное оформление традиционного китайского театра;
- уточнить важнейшие амплуа традиционного китайского театра;
- выделить и проанализировать особенности сценического выражения основных типов ролей в китайском театре

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1 Рождение нового вида театрального жанра	11
1.1 Становление и развитие китайского традиционного театра	11
1.2 История появления пекинской оперы	16
2 Содержание и музыкальное оформление спектаклей	22
2.1 Формирование китайской музыкальной драмы	22
2.2 Вокал и сценическая речь	26
3 Особенности амплуа и их сценических выражений	34
3.1 Важнейшие амплуа традиционного китайского театра	34
3.2 Особенности сценического выражения основных типов ролей в китайском театре	40
Заключение	55
Список использованных источников и литературы	58
Приложение А	63

ВВЕДЕНИЕ

История китайской культуры насчитывает несколько тысяч лет, ее комплексное изучение представляет не только серьезный научный интерес, но также имеет практическое значение для процесса сохранения мирового культурного наследия. Традиционный китайский театр является одним из наиболее интересных музыкальных театров мира. Все многообразие его форм, представленных зрителю к XXI в., складывается тысячелетиями под влиянием исторических, социальных и философских изменений. Китай, как известно, государство с богатой историей и значительным культурным наследием, отраженном не только в письменных источниках, но и в сценическом, музыкальном искусстве традиционного театра – *си цюй*.

Во многих сферах жизни современной Поднебесной наблюдается тенденция стремления к сверхновому, передовому и западному, с забвением, зачастую, собственных традиций. Китайский театр в его архаичности и «неторопливости» также отодвигается на второй план носителями культуры, что во многом затрудняет познание и знакомство с этой формой музыкального искусства и западными странами. Исследование традиционного китайского театра, в исторической ретроспективе, с учетом многообразия форм и музыкальной самобытности, представляет собой наименее разработанную сферу в отечественном музыкознании.

Взаимосвязь театра и традиционного китайского общества поистине необъятна: ее не исчерпать в одной книге и усилиями одного человека. Традиционность определяет характер диалога театра и общества. Восприятие древности как образца сформировало архетипичность как свойство китайской традиционной культуры. И поскольку традиционность предполагает присутствие зримых черт и структурных особенностей прошлого в настоящем, в сегодняшнем дне общества и его культуры, постольку каждый отрезок

исторического пути есть капля, в которой отражается и настоящее, и прошлое, и предполагаемое будущее.

Театр, сочетая в себе пение, танец, драму и цирковые элементы, явилась результатом многовекового опыта, наработанного многими поколениями музыкантов и актеров в китайских музыкальных театрах. Традиционный театр заимствовал из других видов сюжеты, систему амплуа, весь арсенал актерского мастерства, грим, костюмы, декорации, состав оркестра, а вместе с ними интонационные модели и мелодии вокальной и инструментальной музыки. Все это многократно переправлялось в новом жанре и в конечном итоге обрело кардинально новое качество, характеризующее именно Пекинскую оперу. Для китайского традиционного театра свойственно существование фиксированных типов сценических персонажей, а также определенного для каждой роли набора мимики, жестов, грима, костюма. Таков китайский театр в его лучших, подлинных образцах, не испорченных случайными, наносными влияниями. Подлинный китайский театр – ценная сокровищница, из которой есть, что почерпнуть театру европейскому.

Мир искусства – это самое драгоценное, что есть в нашем мире. Искусство не знает поры и времени. И искусство всегда актуально для его ценителей. Даже не смотря на свою многовековую историю, театр вовсе не боится времени. Наоборот же, сегодня посещать театры весьма престижно. А список лучших театров, являются посещаемыми местами для любой элиты. Такие вещи как искусство всегда притягивают их ценителей.

В настоящее время пекинская опера остается доминирующим театральным жанром в Китае, а также вызывает большой интерес со стороны современной научной общественности.

Цель данной работы – рассмотреть традиционный китайский театр как вид театрального жанра.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие задачи:

– проследить ход развития и становления традиционного китайского театра;

– рассмотреть содержание и музыкальное оформление традиционного китайского театра;

– уточнить важнейшие амплуа традиционного китайского театра;

– выделить и проанализировать особенности сценического выражения основных типов ролей в китайском театре (типы ролей = амплуа)

В качестве объекта исследования выступает традиционный китайский театр.

Предметом исследования являются характерные исторические и сценические особенности традиционного китайского театра.

Степень изученности данной проблемы является средней. Имеется небольшое количество научных трудов, посвященному китайскому традиционному театру. Из-за своей нестандартности для понимания представителями западной цивилизации, Пекинской опере уделено недостаточно внимания в трудах ученых.

Отдельные исторические эпохи и некоторые формы театра *си цюй*, из которых наиболее популярна Пекинская, были подробно освещены в монографиях, статьях периодической печати, диссертационных работах различных исследователей в области гуманитарных наук: культурологии, театроведении, философии. Однако, обобщения всего пути развития и формирования традиционного китайского театра, с последующим описанием того вида, в котором он представлен на сцене XX в. отсутствует. В предлагаемом исследовании осуществлена попытка восполнения этого пробела посредством рассмотрения путей становления театра, кристаллизации его основных форм и выявления единых структур и средств выразительности при многообразии форм.

Китайскому традиционному театру посвящена работа С. А. Серовой. Книга посвящена различным аспектам взаимосвязи и взаимовлияния китайского классического театра и общества. Рассматриваемый период китайской истории – новый этап развития китайского общества и культуры, в том числе и театра. Автор показывает глубинную связь театра, театральной эстетики и драмы с явлениями общественной жизни. Кроме этого, Г. П. Аникина, в пособии предприняла попытку представить китайскую классическую литературу как

важнейшую часть культуры Китая. Главы, посвящённые поэзии, прозе и драматургии, дают представление об общем процессе развития китайской литературы, об её отдельных памятниках и представителях. В пособии прослеживается одна из главных особенностей китайской культуры преемственность и традиционность. Так же в книге В. М. Алексеева «китайская литература», представлены работы, посвященные истории китайской литературы, проблемам перевода, а также образцы научно-художественных переводов конфуцианской классики, поэзии и прозы. Стоит так же упомянуть работу В. Ф. Сорокина «Китайская классическая драма XIII-XIV вв.», он исследует основные аспекты драматургического жанра цзацзюй, знаменующего собой начало расцвета китайского театра. Дает краткое изложение содержания всех 162 сохранившихся пьес цзацзюй, многие сюжеты которых являются общими для различных жанров традиционной литературы. В. Санович, М. Ваксмахер «Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония», серия переводной и российской классики, в рамках которой изданы произведения мировой художественной литературы с древнейших времен до сер. XX в. Хронологически серия охватывает порядка сорока веков литературной истории человечества: наиболее древние из представленных текстов – египетские сказки – списаны с папирусов, датируемых XX в. до н. э.; наиболее поздние произведения относятся к пятидесятым годам XX в. В жанровом отношении серия является смешанной: наряду с реалистическими произведениями включает волшебные сказки, средневековые утопии, сатиры с фантастическим элементом, классическую зарубежную фантастику. В художественном оформлении изданий использовались сохранившиеся до наших дней изображения древнейших эпох, картины известных мастеров, классические комплекты иллюстраций из первых изданий.

Среди современных авторов Ю. М. Иляхин, в своей работе уделяет внимание пекинской опере, отображает разнообразие сценической культуры во всем ее многоцветном великолепии, в нем описаны грим и костюмы ста персонажей из девяти пьес, каждый костюм-образ снабжен сопровождающей

надписью. Так же работа Д. К. Кирнарской, содержит большой фактический материал по истории театральных форм, о сценическом искусстве, актерском мастерстве.

С. А. Серова в своих исследованиях «Китайский театр и традиционное китайское общество», прослеживает истоки жанра и его особенности, рассказывает о репертуаре театра, о творчестве его ведущих мастеров, о роли театра в общественной жизни страны¹. При написании бакалаврской работы использовалась книга Л. Н. Меньшикова, он исследовал ряд важнейших драматических сюжетов традиционного китайского театра и их трансформацию в различные исторические периоды². Стоит также отметить работу Сюй Чэнбэй «Пекинская опера», в которой ясно излагаются общие черты о пекинской оперы, автор знакомит читателя с ее художественными особенностями и культурным содержанием³. Работа Б. П. Рычило и М. В. Солнцева «Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая» рассказывает нам об отношении Цыси к пекинской опере, театре Дэхэюань (德和园), который находится на территории северо-западной окраины современного Пекина⁴.

Среди китайских авторов, занимающихся данной темой, можно выделить следующих исследователей: Ню Сяодун «Представление системы китайского традиционного театра Сицуй и системы исследования школы Мэйпай»⁵; Цинь Хуашэн «Система представления и особенности творчества Мэй Ланьфана»⁶; Ван Тинсинь «Формирование пекинской оперы и сценического имиджа в стиле

¹ Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.) М., 1990. 278 с.

² Меньшиков Л., Петров В. Китайская классическая драма. СПб., 2003. 416 с.

³ Сюй Чэнбэй. Пекинская опера. Межконтинентальное издательство Китая, 2003. 138 с.

⁴ Рычило Б. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2012. С. 65–66.

⁵ Ню Сяодун. Чжунго сицуй бяоянь тиси чжи мэйпай тиси яньцзю (Представление системы китайского традиционного театра Сицуй и системы исследования школы Мэйпай). Пекин, 2019. 18 с.

⁶ Цинь Хуашэн. Мэй Ланьфан ишу тэсэ юй бяоянь тиси (Система представления и особенности творчества Мэй Ланьфана). Пекин, 2019. 12 с.

Мэй»⁷; Пэн Сяоли «Особенности музыкального искусства в пекинской опере»⁸; Сюй Пивэнь «Художественные особенности грима в пекинской опере»⁹; Тань Цзецзэн «Классифицированное описание и рисунки платьев пекинской музыкальной оперы»¹⁰; Ян Чжанкэ. Чжунго сицзюй вэньхуа (китайская традиционная оперная культура)¹¹.

Степень изученности темы в отечественной историографии: работ, посвященных теме китайского театрального искусства, немного. Но их становится все больше на Западе и в Китае, так как этот вид искусства популярен и не похож ни на одну из опер других стран мира, потому многие исследователи нашего времени проявляют более глубокий интерес к изучению пекинской оперы.

Дипломная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованных источников и литературы и приложения.

⁷ Ван Тинсинь. Мэй ши цзинцзюй дэ синчэн цзици утай синсян дэ суцзао (Формирование пекинской оперы в стиле Мэй и формирование сценического имиджа). Пекин, 2019. 39 с.

⁸ Пэн Сяоли. Лунь цзинцзюй ишу дэ иньюэ хуа тэчжан (Особенности музыкального искусства в пекинской опере). Гуйчжоу, 2019. 130 с.

⁹ Сюй Пивэнь. Цзинцзюй хуалянь дэ ишу тэдянь (Художественные особенности грима в пекинской опере). Цзиси, 2019. 33 с.

¹⁰ Тань Цзецзэн. Чжунго цзинцзюй фучжуан тупу (Классифицированное описание и рисунки платьев пекинской музыкальной оперы). Пекин, 1997. 331 с.

¹¹ Ян Чжанкэ. Чжунго сицзюй вэньхуа (китайская традиционная оперная культура). Пекин, 2011. 174 с.

1 РОЖДЕНИЕ НОВОГО ВИДА ТЕАТРАЛЬНОГО ЖАНРА

1.1 Становление и развитие китайского традиционного театра

Китайский традиционный театр – музыкальный, и в этом он сходен с оперой и балетом, но в отличие от каждого из европейских театральных жанров, является, прежде всего, видом сложносинтетическим, представляя собой органичный сплав разнородных средств выразительности. Возможно, китайский театр следует называть музыкальным, возможно, – музыкально-синтетическим, но определение оперный абсолютно точно существенно сужает представление о его специфике¹².

Неповторимая, особая форма китайского традиционного театра создается на протяжении многих сотен лет непрерывного и самобытного развития. Большинство элементов постановки театр значительно отличается от западного: свои, совершенно уникальные драматургические закономерности пьес, законы художественного оформления, костюмы и грим, правила актерской игры. Говоря о репертуаре в целом, следует отметить некую единую родословную постановок: корни сюжетов традиционного театра лежат в народном искусстве, устном народном творчестве; легендах, былинах, сказках, песнях¹³.

¹² Спешнев Н. А. Песенно-повествовательное искусство // Духовная культура Китая: Энциклопедия. М., 2008. Т. 3: Литература. Язык и письменность. С. 113.

¹³ Там же. С. 115.

Расцвет драматургии и театра был связан с рядом значительных факторов в жизни китайского общества и в развитии китайской культуры¹⁴.

Вторая половина XIII в. – время наивысшего расцвета юаньской драмы. Театральной столицей Китая в этот период был Пекин¹⁵.

Юаньскую драму с ее сложным и порой противоречивым комплексом идейно-эстетических свойств и концепций невозможно однозначно сопоставить с каким-либо из этапов развития несравненно более хорошо изученной европейской драматургии. Китайская классическая драма XIII–XIV вв. – важное во многом и поныне сохраняющее свою художественную и познавательную ценность явление не только китайской, но и общечеловеческой культуры. Юаньская драма сформировалась в результате взаимодействия двух тенденций: упрощения, сближения с живой языковой стихией «высоких» жанров классической поэзии и прозы, с одной стороны, и взаимодействия присущих этим жанрам эстетических норм на демократические виды литературы – с другой¹⁶.

Наступали времена крупнейших социальных сдвигов во всем мире, когда наряду со всеми угнетаемыми классами и китайский актер выходит из своего исторического убогого состояния презренного скомороха в нормальное положение работника искусств, и, нужно ожидать, его роль и влияние станут, очевидно, еще более действенными¹⁷.

Даже на фоне богатейшем средневековой культуры Китая драматургия цзацзюй выделяется почти всеобъемлющим охватом существенных сторон действительности, смелым подходом авторов к кардинальным проблемам жизни феодального общества, пристальным и сочувственным вниманием к людским заботам, страданиям и устремлениям¹⁸.

¹⁴ Меньшиков Л., Петров В. Китайская классическая драма. С. 5.

¹⁵ Там же. С. 11.

¹⁶ Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV вв. Генезис. Структура. Образы. М., 1979. С. 303.

¹⁷ Алексеев В. М. Китайская литература. Избранные труды. М., 1978. С. 15.

¹⁸ Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV вв. Генезис. Структура. Образы. С. 303.

Характер и лицо общества определяются не только совокупностью общественных отношений, но в не меньшей степени и особенностью его духовной культуры, основой которой служат морально-этические ценности, философско-религиозные воззрения и категории. Тема взаимосвязи театра и традиционного китайского общества поистине необъятна: ее не исчерпать в одной книге и усилиями одного человека¹⁹.

С середины XIV в. южная драма начинает брать реванш. Цзацзюй еще оставались живым жанром довольно долго, но выдающихся образцов уже не появлялось²⁰.

Цзацзюй не есть первый по времени театральный жанр, получивший распространение в городах и селах средневекового Китая. Его возникновению предшествовала долгая и не во всех звеньях достаточно выясненная история постепенного вызревания различных – зрелищных, музыкально-вокальных, литературных элементов, составивших в своей совокупности китайский традиционный театр сицзюй и обслуживающую его драматургию. Но это наиболее ранняя из известных нам разновидностей театра сицзюй, от которой сохранилось значительное число текстов пьес, и которая приобрела популярность во всех главных районах тогдашнего Китая. В сознании потомков именно эти пьесы (строго говоря, поэтические арии из пьес) стали самой яркой и специфичной приметой культуры юаньской эпохи, так же, как для Тан более всего характерна классическая поэзия ши, а для Сун- и песенная лирика цы²¹.

И хотя искусство в Наньси еще сравнительно примитивное, но уже начало закладывать в китайскую традиционную оперу Сицзюй несколько основных черт. Синтез песен, декламация, движение – выражает маневр (технику), показывает целую историю. Описанная история в драматическом произведении занимает

¹⁹ Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.). С. 9.

²⁰ Санович В., Ваксмахер М. Библиотека всемирной литературы. Том 17. Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. М., 1976. С. 258.

²¹ Сорокин В.Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. Генезис. Структура. Образы. С. 3.

особое место. Всегда должно быть хорошее начало и конец. Согласно содержимой потребности, композиция (структура) может свободно (легко) расширяться и сокращаться. Увеличиваться до 50-60, также уменьшаться до 20-30. Это приносит удобство работе, чтобы отразить сложное содержание, но также имеет и недостатки, связанные с тем, что он слишком длинный и прямой. Его мелодии(арии) в основном основаны на популярных песнях²².

Полностью или в отрывках сохранилось или известны по названиям около 700 драм в жанре цзацзюй, который зародился на Севере, а затем распространился по всей стране. По имеющимся данным, общее число цзацзюй, созданных в XIII – начале XV в., достигало двух тысяч. Сравнительно мало известно о создателях этого моря пьес- от многих из них остались лишь имена, а около сотни произведений приходится числить анонимными. Некоторые из авторов занимали скромные чиновничьи должности, но большинство, не находя применения своим знаниям на службе, а то и сознательно от нее уклоняясь, вели жизнь профессиональных драматургов или поэтов-отшельников²³.

Юаньская драма через бесконечную среду своих персонажей запечатлела многие черты своего времени – каким оно было в действительности и каким оно хотело видеть себя. В облике персонажей цзацзюй сочетаются непосредственные жизненные впечатления и влияние умозрительных концепций. Среди всех дошедших до нас жанров китайской традиционной драматургии юаньские цзацзюй, фактически первые по времени, относятся к числу тех, которые хорошо сохранили живое дыхание породившего их времени²⁴.

Сюжеты, темы и образы, созданные замечательными юаньскими драматургами, не стали просто достоянием истории литературы и театра. Многие из них, изменяясь в соответствии с запросами времени, вновь и вновь оживали в творениях драматургов последующих эпох. Все известные

²² Таньянь Чжанкэ. Чжунго сицзюй вэньхуа (Китайская традиционная оперная культура). Пекин, 2011. С. 42.

²³ Сорокин В.Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. Генезис. Структура. Образы. С. 6.

²⁴ Там же. С. 185.

произведения «южной драмы» середины XIV в. представляют собой обработку сюжетов более ранних пьес²⁵.

Китай в XVI-XVII жаждал перемен, и новое рождалось на каждом шагу- и в форме научных открытий, и в первых контактах с европейской цивилизацией, и в появлении первых ростков нового хозяйственного уклада²⁶.

Особая роль театра в жизни китайского общества зависела от характера самого театра, который всегда был в Китае искусством живым, находящимся в гуще события. Он никогда не утрачивал, подобно японскому театру Кабуки, живой связи с современностью, а, следовательно, не был, не стал и, очевидно, уже не станет новым условием жизни такого театра является его постоянное обновление. Когда театр XVI-XVII вв. обращался к традиционалистским методам обновления, он стремился либо к восстановлению утраченной чистоты классических музыкально-поэтических и театральных форм, либо к возвращению того, что пережито или предстоит пережить обществу, ибо именно «искусство дает формы выжитому чувству или пророчит, когда чувство еще не пережито, когда чувство еще не пережито, а только начинает загораться в народе»²⁷.

Ни в одном из предшествовавших литературных жанров нет такого разнообразия сюжетов, жизненных ситуаций, лиц и характеров, как цзацзюй. Только к XVII в. объединенными усилиями создателей романов и литературных повестей (нихуа-бэнь) удалось превзойти в этом плане достижения юаньских драматургов. Вобрав в себя двухтысячелетнюю культурную традицию, непринужденно черпая из моря тем, образов, форм и словесных красок, созданного талантом и трудом предшественников, они пропускали эти, уже ставшие традиционными ценности через свое творческое воображение, сверяли

²⁵ Санович В., Ваксмахер М. Библиотека всемирной литературы. Т. 17. Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. С. 259.

²⁶ Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.). С. 166.

²⁷ Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.). С. 260–261.

с живой действительностью, приспособляли к вкусам своих зрителей, и в результате возникало органически цельное и в полне самобытное искусство²⁸.

XVI-XVII в. были периодом расцвета театральной теории, что явилось следствием бурного развития театра, сценического и актерского искусства²⁹.

Отсутствие ранних текстов (либретто) фарсов не позволяет со всей определенностью судить о роли первых в формировании драматургии как литературного явления. Явные следы влияния фарсовой традиции видны в многочисленных комических эпизодах цзацзюй; об одном из таких примеров – интермедии с лекарями – уже говорилось. Но позволительно предположить, что юаньбэнь оказал влияние на юаньскую драму и в плане развития искусства ведения диалога, умения заинтересовать, взволновать или рассмешить аудиторию.³⁰

1.2 История появления пекинской оперы

Куньшанский театр знаменовал собой рождение зрелой и совершенной театральной формы, сочетающей драматургию высоких литературных достоинств с совершенным музыкальным, сценическим и актерским искусством. Куньцзюй стал вершиной развития театра, с которой хорошо просматривались очертания театра грядущего. К XVII столетию жанр куньцзюй поднялся до значения общенационального театра, но так и не успел им стать. Куньцзюй со временем становился все более камерным, элитарным театром, утрачивая популярность среди изначально «своей» аудитории. Общенациональным театром стала пекинская музыкальная драма, родившаяся в конце XVIII в. и впитавшая в себя многочисленные потоки местных театральных жанров, среди которых куньцзюй принадлежало ведущее место. Пекинская музыкальная драма сохранила репертуар куньцзюй, его блистательную актёрскую школу, теорию

²⁸ Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. Генезис. Структура. Образы. С. 9.

²⁹ Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.). С. 152.

³⁰ Сорокин В.Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. Генезис. Структура. Образы. С. 59.

сценического искусства и драмы, на которых строится современное здание китайского национального театра³¹.

Конец XVIII в. знаменуется рождением нового театрального жанра – «пекинской музыкальной драмы». Рождение пекинской музыкальной драмы, или «пекинской оперы», стало одной из вершин в развитии театрального искусства Китая, это самый распространенный и влиятельный театральный жанр в Китае. В настоящее время существует более 360 видов китайской оперы³².

Становление пекинской музыкальной драмы (пекинской оперы) происходило в контексте исторического развития Китая, и таким образом она заняла определенную нишу в социальной жизни китайского народа³³. Следует отметить необходимость в разграничении понятий «китайская» и «пекинская» оперы: китайская опера – это общее название для всех локальных форм театра в Китае, существовавших еще в древности; пекинская же опера – это название конкретного жанра, появившегося только в XVIII в.³⁴.

Театр, оставаясь в значительной мере простонародным, площадным искусством, способствовал разрушительным процессам в обществе. Смех, граничивший с непристойностью, вся игровая стихия театра вносили в жизнь элементы еретического безумия, как бы санкционировали антисоциальную и даже антиправительственную модель поведения³⁵.

В Китае театр был связан с религией. Пьесы на религиозные сюжеты отнюдь не были редкостью во все века развития театра, особенно его локальных

³¹ Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.). С. 6.

³² У Ген-Ир. Сравнительная характеристика музыки Востока и Запада [Электронный ресурс] // Научная библиотека КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sravni-telnaya-harakteristika-muzyki-vostoka-i-zapada> (дата обращения: 21.02.2019).

³³ Лянь Лю. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций [Электронный ресурс] // Научная библиотека КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-sovremennaya-opera-v-kontekste-vliyanija-evropeyskih-traditsiy> (дата обращения: 10.01.2020).

³⁴ Лукинский Н. А., Шерстова Л. И. Пекинская опера : Происхождение и эволюция [Электронный ресурс] // Доступ из сети Academia.edu. Систем. требования: Adobe Acrobat Reader. URL: https://www.academia.edu/38425487/Beijing_opera_origins_and_evolution.pdf (дата обращения: 09.03.2020).

³⁵ Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.). С. 262.

разновидностей. Широко практиковалось использование храмовых построек в качестве театральной сцены³⁶.

В XVIII и особенно в XIX вв. развитие драматургии в Китае идет по нисходящей линии. Между тем театр в это время переживает пору расцвета: возникают все новые его локальные разновидности, совершенствуется техника исполнения. Но репертуар его составляют главным образом переложения ранее созданных драм и отрывков из популярных романов и повестей. Переложения эти делались неизвестными ремесленниками или самими актерами и в литературном отношении, как правило, заметно уступали первоначальным версиям. Из оригинально же продукции этого периода заслуживает быть выделенным лишь созданный в 60-70-х годах XVIII в. «Павильон поющего ветра» Ян Чао-гуаня-яркий образец жанра «коротких пьес». Это сборник, состоящий из тридцати двух одноактных миниатюр (автор по традиции именовал их «цзацзюй», но формального сходства с юаньскими пьесами в них нет). Сюжеты их Ян Чао-гуань черпал из старинных книг, народных легенд и преданий прошлых веков, героями же выступают чаще всего представители хорошо знакомого ему чиновного мира. Каждая пьеса имеет дидактическую «сверхзадачу», которую автор излагает в кратких предисловиях, – осуждение того или иного порока, проповедь честности, бескорыстия и прочих добродетелей, которыми должен обладать достойный слуга государства. Пьесами Ян Чао-гуаня фактически завершается история китайской классической драмы³⁷.

Непосредственное влияние на Пекинскую оперу оказали драмы хойси (徽戏, «Аньхойская опера») и ханьси (汉戏, «Ханьская, или Китайская опера»), взаимодействовавшие в столице в первой половине XIX в. Особую роль в формировании Пекинской оперы сыграли: 1) высокопрофессиональный

³⁶ Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. Генезис. Структура. Образы. С. 25.

³⁷ Санович В., Ваксмахер М. Библиотека всемирной литературы. Т. 17. Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. С. 262.

элитарный театр куньцюй (昆曲, «Куньшаньские мелодии»), 2) музыкальная драма циньцян (秦腔, «Циньский напев», где Цинь – другое название провинции Шэньси) – одна из многочисленных разновидностей популярной в Китае драмы банцзы (梆子) получившей название благодаря одноименной деревянной колотушке, используемой в оркестре³⁸.

Жанр пекинской оперы нельзя назвать древним – он существует немногим более двухсот лет. Поэтому относительно истории культуры Китая, которой уже несколько тысяч лет, эту форму театра можно расценивать как достаточно новое явление³⁹. На протяжении пары столетий своего формирования и развития, опера непрерывно впитывала в себя различные этнорегиональные формы искусства и приемы исполнения, соединяла в себе лучшие достижения традиционного искусства⁴⁰. Толчком зарождения нового театрального жанра стало прибытие в 1790 г. театральных трупп из провинции Аньхой в Пекин по случаю 80-летнего юбилея Айсиньгёро Хунли (爱新觉罗弘历), императора династии Цин. Их выступление оказалось столь успешным, что ознаменовало собой последующие прибытия в столицу и других региональных театральных групп. Собравшиеся в столице труппы тесно сотрудничали друг с другом, делясь своим опытом и различными «наработками». Так начался этап формирования нового театрального жанра – пекинской музыкальной драмы (пекинской оперы – цзинцзюй 京剧 («столичный спектакль»). Пекинская музыкальная драма быстро стала преобладающим жанром и распространилась по всей стране. В конце XIX – начале XX в. жанр стал очень популярным среди императорского двора и столичной аристократии. Представители высших слоев общества наслаждались выступлениями коллективов, создавая при этом все необходимые условия: им

³⁸ Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй «Пекинская опера» [Электронный ресурс] // Научная библиотека КиберЛенинка. URL <https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-pekinskoj-opery-muzykalnaya-drama-kuntsyuy> (дата обращения: 05.02.2019).

³⁹ Лукинский Н. А., Шерстова Л. И. Пекинская опера: происхождение и эволюция. С. 161.

⁴⁰ Ван Цюн. Национально-культурные типы вокально-исполнительного искусства [Электронный ресурс] // Научная библиотека КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-teatralnye-postanovki-na-sovetskih-stsenah-v-1950-e-gody> (дата обращения: 25.01.2020).

отводились лучшие сцены, они могли пользоваться необходимыми костюмами, гримом, использовать любое оборудование⁴¹. Для многих императоров Китая театр был основным видом развлечения не только во время торжеств по различным поводам, но и в будние дни. Императрица Цыси (1835–1908 гг.) очень любила Пекинскую оперу⁴². Дворец Дэхэюань (德和园大戏楼) – это одна из самых величественных императорских трёхъярусных сцен, лучше всех сохранившаяся до наших дней, в чём немалую роль сыграли регулярные капитальные реставрации⁴³. Открытие Большого театра Дэхэюань было приурочено к 60-летию Цыси, и вплоть до её смерти в 1908 г. на его сцене регулярно ставились спектакли пекинской оперы для членов императорской семьи и их гостей. Сооружение впечатляет своей грандиозностью. Театр был хорошо технически оснащён, и спектакли производили на зрителей должный эффект⁴⁴.

Цыси была большим знатоком пекинской оперы, сама определяла репертуар и состав труппы придворного театра. Актеров обычно приглашали из пекинских театров и из дворцовых евнухов. В дни празднования дней рождения императрицы представления в этом театре шли неделю подряд⁴⁵. Императрица Цыси сыграла немаловажную роль в деле продвижения и укрепления данного вида музыкальной драмы в целом. Приглашение ко двору выдающихся исполнителей тоже способствовало активному развитию пекинской оперы, повышению её значимости как привилегированного жанра⁴⁶.

В силу исторически сложившихся условий пекинская музыкальная драма явилась вершиной предшествующего развития театра, зримыми узлами

⁴¹ Лукинский Н. А., Шерстова Л. И. Пекинская опера: происхождение и эволюция С. 162.

⁴² Рычило Б. П. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. С. 66.

⁴³ Будаева Т. Б. Китайский императорский театр Дэхэюань вчера и сегодня [Электронный ресурс], (дата обращения: 01.04.2020).

⁴⁴ Там же [Электронный ресурс], (дата обращения: 01.04.2020).

⁴⁵ Рычило Б. П. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы. С. 66.

⁴⁶ Будаева Т. Б. Китайский императорский театр Дэхэюань вчера и сегодня [Электронный ресурс], (дата обращения: 01.04.2020).

соединенного с прошлым китайской культуры, и началом театра будущего. Пекинская музыкальная драма смогла достичь нынешней ступени развития только благодаря непрерывной, полной героизма тяжелой борьбе актеров. Они своим трудом заложили основу, на которой в течение ста лет происходило развитие театрального искусства⁴⁷.

Основными особенностями пекинской оперы являются стилизованность постановки, боевое искусство, виртуальность изображения, декламация, пантомима, совокупность разных искусств. Этими своими особенностями пекинская музыкальная драма отличается от постановок мирового оперного искусства, она стала единственным такого рода жанром на мировой оперной сцене, свойственный только Китаю национальный вид искусства, в котором в наибольшей степени нашли отражение особенности культуры китайского народа⁴⁸. Китайская Пекинская опера так же, как китайская живопись и китайская медицина, является одним из трех главных элементов национального культурного наследия Китая. В 2010 г. китайская Пекинская опера была внесена в список всемирного культурного наследия ЮНЕСКО⁴⁹.

⁴⁷ Мэй Ланьфан. Сорок лет на сцене. М., 1963. С. 40.

⁴⁸ Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая [Электронный ресурс] // Научная библиотека КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-teatralnye-postanovki-na-sovetskih-stsenah-v-1950-e-gody> (дата обращения: 14.03.2020).

⁴⁹ Там же, (дата обращения: 14.03.2020).

2 СОДЕРЖАНИЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЕЙ

2.1 Формирование китайской музыкальной драмы

Китайская музыкальная драма сформировалась в X-XII вв., это был синтез музыки, пения, танца, пантомимы и разговорного диалекта⁵⁰.

Театрализация, как основа представлений, в своих истоках восходит к обрядовому действию времен Древнего Китая, а также к песенно-сказительному искусству – специфике, особенностям форм его бытования, характерными признаками которых является изложение истории, создание образов героев, выражение мыслей, отражение общественной жизни в форме песни и жестикуляции. В настоящее время в Китае насчитывается свыше 300 разновидностей подобного рода видов художественного творчества, широко распространенного и варьирующегося по форме и содержанию в зависимости от региона страны⁵¹.

В XIII-XIV вв. возник и расцвел появившийся на севере, а затем распространившийся по всему Китаю новый вид музыкальной драмы – юаньские цзацзюй. Сама форма пьес подчинялась строгой канонизации, тогда как формы южного театра были и свободнее, и многообразнее. Своими истоками юаньские цзацзюй восходили, вероятнее всего, к фольклорным песенно-повествовательным произведениям жанра чжугундяо и, кроме того, к таким видам поэзии, как цы и цюй, особенность которых состояла в подчинении ритмического строя стиха определенной песенной мелодии⁵².

Все более разнообразными и гибкими становились приемы сочетания стихов и прозы, высокой степени совершенства достигло мастерство

⁵⁰ Меньшиков Л., Петров В. Китайская классическая драма. С. 11.

⁵¹ Спешнев Н. А. Песенно-повествовательное искусство // Духовная культура Китая: энциклопедия. С.110–111.

⁵² Меньшиков Л., Петров В. Китайская классическая драма. С. 11–12.

стихосложения. Сказы, а также театральные представления черпали свои сюжеты из исторических трудов и преданий, из произведений в других литературных жанрах, из окружающей действительности. Происходило непрерывное обогащение литературного языка за счет живой речи с ее образными уподоблениями, пословицами, бранными выражениями и прибаутками⁵³.

В XVI в. театр уже совершил переход от юаньской драмы цзацзюй, основанной на северном типе мелодии, к южной драме чуаньци, в основе которой были мелодии юга страны. Этот переход при сохранении основных музыкальных законов все же требовал значительных изменений правил музыкальной аранжировки стиха, соблюдения определенного строфико-ритмического рисунка в ариях⁵⁴.

Определяющая роль арий позволяет назвать цзацзюй музыкальной драмой. Именно в ариях выражались чувства, переживания и размышления героев. Все арии в пьесе исполнялись либо главным положительным героем-его амплуа называлось чжэнмо, либо главной положительной героиней – ее амплуа называлось чжэньдань. Арии писались в стихах, на определенные мелодии. Язык стихотворных арий-разговорный, но несколько условный и архаизированный⁵⁵.

Вставные арии в их «чистом» виде встречаются чаще, хотя в общем эпизодически; они разнообразят и усложняют поначалу кажущуюся порой излишне унифицированной поэтическую структуру юаньской драмы⁵⁶.

Знакомство с литературными, музыкальными и сценическими особенностями пьес в форме цзацзюй, дает представление о том, как много требовалось от драматурга: Он должен был обладать поэтическим даром ,

⁵³ Сорокин В.Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. Генезис. Структура. Образы. С. 70.

⁵⁴ Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.). С. 154.

⁵⁵ Алексеев В. М. Китайская литература. Избранные труды. С. 16–17.

⁵⁶ Сорокин В.Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. Генезис. Структура. Образы. С. 108.

безупречно владеть техникой диалога, блестяще знать сложные правила стихосложения и композиции, музыку и законы сцены⁵⁷.

Инструментальная музыка, пение, зрелища на протяжении многих тысячелетий китайской истории, представляют собой неразрывное единство, органический синтез, сплав, взаимодействие. Неразрывное единство звука, слова и танца, связанных между собой воедино, рождается как из практики народного музицирования, так и придворных храмовых церемониалов. Все движения подчинены единому ритму и порой переходят в танец, интонирование же слов нараспев – логично перетекает в пение. Инструментальное сопровождение голоса оттеняет наиболее драматические места, образуя песню⁵⁸.

Мелодика китайских песен достаточно богата и самобытна. В ней широко используются различные интонационные, ритмические и тембровые средства выразительности. Она отличается гибкостью, чуткостью, большой степенью выразительности; мелодические мотивы то разворачиваются мерно, сурово-сдержанно, то охватывают широкий звуковой диапазон, нередко включая ходы на широкую септиму, то представляют собой остроумное комбинирование путем перестановок зеркальных обращений узорчато-орнаментальных попевок.

Немаловажную роль в китайской народной музыке играют быстрые переходы из высокого регистра в низкий и наоборот. Тембровому многообразию способствует использование фальцета⁵⁹.

Кроме народных песен, музыкальный элемент (текст песни), ария с танцем (пение и медленный танец под оркестр в драме), чжугундяо (многочастная песня-баллада, части которой отличаются друг от друга тональностью мелодий и рифмой стиха; исполняет солист со струнным инструментом), и другие музыкальные компоненты получили широкое распространение. Пройдя долгий путь развития, постепенно начала формироваться модель. Во время представления (спектакля)

⁵⁷ Алексеев В. М. Китайская литература. Избранные труды. С. 20.

⁵⁸ Спешнев Н. А. Китайская простонародная литература: песенно-повествовательные жанры. С. 130.

⁵⁹ Там же. С.133.

каждый персонаж, играющий роль может исполнять (петь) песню. Это отличается от северного цзацзюй (муз. драма времён дин. Сун и Юань), который могут выполняться только одним из главных героев мужского и женского пола. Во время формирования театра наньси (жанр классической драмы, возникший в Вэнь-чжоу пров. Чжэцзян, начало XII в.) уровень пения (напев, мелодия) был невысок, в связи с этим (поэтому) требования были не очень строгими и имели определенные отношения. Типы песен богаты и разнообразны, один поет, двое или группа людей исполняют антифонно, поочередно, поют в унисон и т.д. Театр декламации является камерным произнесением стихов. Заимствовав у других хорошую стиховую культуру, сформировалось комбинация традиционного искусства по декламированию стихов. У пения, чтения вслух и распространения театра бороды из трех прядей разных уровней оперного языка, каждый имеет свои особенности, можно построить умную лестницу между живой реальностью и художественными предположениями, шаг за шагом, обогащая способность отражать жизнь. Некоторые представления имитируют виртуальную жизнь. Слово виртуальный в сценической инструкции относится к виртуальности действия. Во время начального этапа формирования театрального искусства постепенно развивалось в весьма всеобъемлющую форму, сочетая в себе музыку, пение, танец речь, цирковое искусство, акробатика и пантомима, а также элементов боевых искусств⁶⁰.

Театр наньси играл семь персонажей, и все исполняли разную роль. Раскрытие истории роли шэнь и дань, формирование основного сюжета пьесы, содержание зачастую значительно(сравнительно) важное. Их спектакли соответственно обладают колоритным окрасом. Этот прогресс очень заметен по сравнению с выступлениями бывших актеров, которые выступали в роли комического персонажа. Однако трудно поддерживать интерес зрителей к масштабным выступлениям в течении длительного времени, когда техника и военное искусство(фехтование) на слабом уровне(малоопытные). Очень важно, чтобы все исполняющие роли настраивали зрителей(публику) на хороший настрой(атмосферу). В «Чжан Се

⁶⁰ Таньянь Чжанкэ. Чжунго сицзюй вэньхуа (Китайская традиционная оперная культура). С. 43.

Чжуанюань» эти три персонажа действительно посвятили зрителям много комических представлений⁶¹.

Известно, что китайская культурная традиция различает высокие (я) и низкие (хуа) виды искусства. Высокие представлены, в частности, ритуальной музыкой и танцами, поскольку они, находясь в гармонии с небом и Землей, отражали законы мироздания. Музыка обладала высоким статусом в структуре государства и служила средством воспитания человека и общества⁶².

Чжугундяо вобрал в себя достоинства более ранних сказовых форм – их способность к воспроизведению сравнительно сложных сюжетов, умение избежать монотонности путем чередования прозаической речи, декламации стихов и пения, использовать популярные в обществе мелодии. Но в чжугундяо все эти особенности включены в новую, значительно более разработанную литературную структуру, открывавшую неизвестные дотоле возможности сюжетосложения и образных характеристик. Сам термин «чжугундяо» можно перевести как «многоладовая (политональная) композиция»; в нем отражена одна из формальных особенностей жанра – чередование мелодий, написанных в разных ладотональностях⁶³.

2.2 Вокал и сценическая речь

Своеобразие китайской музыки проявляется в использовании многочисленных музыкальных инструментов. Разнообразие материалов (камень, глина, различные сплавы меди, кожа, древесина, тыква, шелк), применяемых для их изготовления, определяет характер звучания, обуславливает красочность и тембровый колорит звуковой палитры. Китайские музыкальные инструменты охватывают все группы и подгруппы инструментов в современной их классификации. В силу непрерывности и длительности своего развития музыкальное искусство вырабатывает значительное количество самостоятельных зрелищных жанров,

⁶¹ Ibid. С. 43.

⁶² Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.). С. 3.

⁶³ Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. Генезис. Структура. Образы. С. 60.

общие законы сценической выразительности, основополагающим из которых является закон синтеза слова, музыки и жеста⁶⁴.

Все более популярными становились различные виды сказов, песенной лирики и танцевальных сюит с пением. Во всех этих жанрах большую роль играло музыкальное сопровождение, во многих сочетались проза и стихи-черты, свойственные китайскому традиционному театру в любой его разновидности. Сказы, песни и танцы зачастую исполнялись в тех же балаганах, где и «смешанные представления», что не могло не способствовать взаимному обогащению этих видов искусства: сказители и певцы порой «входили в роль», перевоплощались на время в героев исполняемых произведений, комические же сценки все чаще сопровождались музыкой и пением. Так создавался зрелый, синтетический вид театральных представлений, включавших в себя прозаические диалоги, поэтические арии и пантомимы⁶⁵. Несмотря на недостаточную местами литературную отделенность, в них подкупают правдоподобие и драматизм ситуаций, свобода композиций, живость языка, неизменное сочувствие безымянных авторов слабым и обиженным. Вне сомнений, они представляют полнокровный простонародный театр, и нельзя не пожелать, что судьба оказалась к нему столь неблагосклонной.

В культуре Китая уже созрели почти все элементы будущего развитого театра. В танских представлениях была достигнута довольно высокая степень синтеза разных видов искусства (китайского и иностранного происхождения) – музыки, поэтического слова, танца, мимики. В них сочетались соответствующим образом интерпретированные жизненные наблюдения, вымысел и литературные реминисценции, они были призваны и развлекать, и поучать. Осуществился переход от обыгрывания конкретных ситуаций, от шутовских реприз «на случай» к несложным фабульным сценам с фиксированными

⁶⁴ Спешнев Н. А. Китайская простонародная литература: Песенно-повествовательные жанры. С. 144.

⁶⁵ Санович В., Ваксмахер М. Библиотека всемирной литературы. Т. 17. Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. С. 247.

взаимоотношениями персонажей, но еще, насколько известно, без письменного текста. Все больше ощущалась и уже частично удовлетворялась (через бьяньвэнь) потребность в зрелищно-речевом искусстве, доступном и привлекательном для широкого круга людей, не искушенных в книжной премудрости. Однако должно было пройти еще два-три столетия, прежде чем возникли сравнительно зрелые формы театра и сложилась – как особый род литературы–драматургия⁶⁶.

Структура цзацзюй в значительной мере определяет музыкальная основа пьесы. Каждый из четырех, в редчайших случаях пяти, актов включал в себя, наряду с прозаическими диалогами, цикл арий, написанных на довольно строго определенный состав мелодий в определенной же ладотональности. Мелодический рисунок определял размеры арий и отдельных строк. Все арии в цикле были связаны единой рифмой и исполнялись одним персонажем. Чаще всего этот персонаж пел на протяжении всех четырех актов. Амплуа актеров, исполнявших эти ведущие роли, именовались чжэнмо (для мужчин) и чжэндань (для женщин). На долю остальных амплуа-их количество и функции жестко фиксировались-оставалось вести диалоги и декламировать нараспев стихи иных, отличных от арий, форм. Только шут чоу иногда поет комические песенки, не входящие в циклы арий⁶⁷.

В цзацзюй стихи (арии) сюжетослагающей роли фактически не имеют, обо всем, что происходит, мы узнаем из диалога. Эмоциональная сторона свершающегося, мысли и чувства героев раскрываются в ариях. Их нельзя уподоблять и песням, которые поют персонажи некоторых шекспировских пьес. Песни можно изъять, пьеса потеряет какие-то дополнительные краски, но будет продолжать существовать. В ариях же главная прелесть юаньских драм, без арий они просто невысказаны. Роль декламируемых стихов гораздо более скромная. Импровизация, несомненно, имела место, особенно в комических ролях. Но из

⁶⁶ Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. Генезис. Структура. Образы. С. 34.

⁶⁷ Санович В., Ваксмахер М. Библиотека всемирной литературы. Т. 17. Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. С. 257.

арий нельзя узнать ни состав действующих лиц, ни их взаимоотношения, ни пережитии действия. Все это раскрывалось лишь в диалогах, которые должны были фиксироваться хотя бы в сокращенном виде. Сложность формы цзацзюй, необходимость укладывать действие в строго ограниченные рамки и концентрировать его вокруг одного поющего персонажа, требовали от авторов незаурядного мастерства. В то же время это накладывало известные ограничения на выбор сюжетов и степень детализации их разработки⁶⁸.

Основной репертуар пекинской музыкальной драмы слагался из пьес анхуйских трупп, которые привезли в столицу обширный репертуар, намного превосходивший все, что доводилось видеть пекинскому зрителю прежде. Но не только обилие пьес привлекало внимание публики. Главное, сюжеты большинства из них пришли со страниц самых популярных в Китае романов: «Троецарствие», «Речные заводи», «Путешествие на Запад», «Семья полководцев Ян»⁶⁹. Эти пьесы чаще всего представляют собой сценический пересказ романа или легенды. Назвать такой пересказ инсценировкой не представляется возможным, поскольку у большинства играемых пьес нет авторства (авторов-инсценировщиков) или фамилии создателей не известны. Почти каждая пьеса в том современном, сегодняшнем виде является результатом коллективного творчества на сцене многих поколений актеров. Так, сочинение, рожденное эпосом, обычно содержит в себе события, охватывающие большие отрезки времени, иногда целые десятилетия. Для постановки столь развернутых пьес требуются особые сценические средства. Как известно, стационарных (в понимании современного человека) театров в старом Китае не существует, следовательно отсутствуют и декорации в европейском толковании этого слова – то есть сумма различных более или менее громоздких плоскостных живописных или объемно-конструктивных деталей, при помощи которых на сцене создают иллюзию определенного места действия, сценический пересказ

⁶⁸ Санович В., Ваксмахер М. Библиотека всемирной литературы. Т. 17. Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. С. 258.

⁶⁹ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 14.

романа или легенды, содержащий не только большое количество событий, но и множество быстро сменяемых мест действия. Для этого в классическом китайском театре используются средства выразительности музыкально-зрелищного искусства, способные обозначить и движение времени, и перемену места действия – прием изображения времени и пространства (действия с несуществующими предметами)⁷⁰.

Репертуар пекинской музыкальной драмы многообразен. В нем встречаются произведения различных жанров. Наиболее традиционным взглядом на репертуар классического театра в самом Китае и за его пределами является деление пьес на военные и гражданские. К пьесам военного жанра принадлежат, например, историческая драма, посвященная национальной борьбе китайского народа, «На перекрестке трех дорог», фантастические пьесы «Переполюх в небесном дворце», «Сунь У-кун трижды побеждает духа белой кости» и другие, а к гражданскому – историческая пьеса «Поимка и освобождение Цао Цао», трагедия «Слезы о диких горах» и бытовая драма «Саньсян воспитывает сына»⁷¹.

В список самых популярных постановок входят: «Сирота из семьи Чжао», «Пятнадцать струн», «Хитрость в пустом городе», «История Белого змея», «Пьяная любовница», «Гонка за единорогом»⁷².

Знаменитая историческая драма – «Сирота из дома Чжао» Цзи Цзюнь-сяна – первая китайская драма, переведенная в XVIII в. в Европе и переделанная Вольтером в классическую трагедию под название «Китайский сирота». Тема пьесы-воспевание самоотверженной верности долгу и благородного стремления отомстить тирану-должна была импонировать европейской публике⁷³.

Пьесы делятся на классы: о небожителях и превращении духов, о государях и сановниках, доблестных мужах, о почтительных и верных, о

⁷⁰ Спешнев Н. А. Песенно-повествовательное искусство // Духовная культура Китая. Т. 3: Литература. Язык и письменность. С. 118.

⁷¹ Там же С. 14.

⁷² Культура – Пекинская опера [Электронный ресурс] // Чайна Хайлайтс. 1998–2019. URL: <https://www.chinahighlights.ru/culture/beijing-opera.htm> (дата обращения 25.05.19).

⁷³ Санович В., Ваксмахер М. Библиотека всемирной литературы. Т. 17. Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. С. 253.

порицании коварства и клеветы, об изгнанных сановниках и сиротах, о битвах и схватках, любовные истории, о горести расставания и радости встреч, о женщинах легкомысленного поведения, о буддах и демонах⁷⁴.

Искусство Пекинской оперы, несомненно, является уникальным. Эта уникальность музыки жанра пекинской музыкальной драмы в целом проявляет себя как на внешнем, так и на внутреннем уровнях. К первому можно отнести высокие регистры, напряженную манеру пения, ярко интонированную декламацию, большую силу звучания ударных. Второй уровень образуют параметры, которые становятся очевидны в ходе музыковедческого анализа – напев-цяндяо (腔调), метро-темп баньши(板式), инструментальные формулы-клише цюйдяо (曲调) и ритмические логуцзинь (锣鼓经); взаимозависимость мелодики вокальных партий и стихосложения; разделение оркестра на две тембровые группы вэньчан (文丑) и учан (武丑) и их дифференцированное использование⁷⁵. Первая тембровая группа вэньчан (文丑 букв. «гражданская сцена») включает в себя струнные и духовые инструменты и звучит в качестве аккомпанемента вокальным партиям, а также в самостоятельных инструментальных эпизодах. Вторая группа учан (武丑, букв. «военная сцена») является ударной и сопровождает батальные, акробатические, пантомимные сцены⁷⁶.

Ударные инструменты оказали влияние на пластический рисунок актерского движения в батальных сценах, помогая рождению жанра батальных пьес пекинской музыкальной драмы⁷⁷. Обилие ударных инструментов (тарелок, кастаньет, барабанов, гонгов), также принесли на сцену праздничность и

⁷⁴ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 19.

⁷⁵ Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй «Пекинская опера». С. 27.

⁷⁶ Там же. С. 18.

⁷⁷ Пэн Сяоли. Лунь цзинцзюй ишу дэ иньюэ хуа тэчжан (Особенности музыкального искусства в пекинской опере). 130 с.

оживление народных уличных представлений. Они подчинили четкому ритму мизансцены и актерское движение⁷⁸.

В пекинской музыкальной драме важное значение имеет распределение разновидностей музыкальных стилей. Особенности в выборе средств выразительности в пекинской музыкальной драме, являются монологи и диалоги, хоровое пение. В китайской современной опере часто используются куплеты, отличительно чертой которых являются мелодичность, четкая содержательная темпоритмичность, а также присутствие антифона. Обязательно наличие общеизвестной песни, доступной для всех зрителей, посредством которой происходит внутреннее единение масс⁷⁹.

Китайская пекинская музыкальная драма тесно связана с традиционным музицированием. В ней активно применяются народные музыкальные инструменты (например, китайский гонг, тамтам), культивируется китайское народное пение. В формировании и организации видов пения используется определенная последовательность: свободный, среднеритмический и быстроритмический вид пения или организация с помощью варьирования скорости и темпа музыки с целью четкого выражения эмоций прописанных ролей⁸⁰.

В китайском театре существует своя техника вокального мастерства: точное произнесение актером иероглифа, который должен четко звучать во время пения; важно соблюдать ровность звука; четкое и правильное произнесение иероглифа в вокальных партиях обязательно и для разговорных частей роли; исполняя арию или разговаривая, должно вкладывать силу в произнесении слов.

Менялась музыка. Старые мелодии романсов часто не удовлетворяли новых слушателей и либо видоизменялись, либо забывались. В южных

⁷⁸ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 11.

⁷⁹ Лянь Лю. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций. С. 26.

⁸⁰ Сюй Чэнбэй. Пекинская опера. С. 133.

диалектах столь радикальных изменений не произошло. Поэтому южные арии в музыкальном и поэтическом отношениях остались более близкими своим предшественникам – южным романсам, так что некоторые исследователи предлагают рассматривать южные цюй как некую промежуточную поэтическую форму⁸¹.

Как бы ни был велик театр, и как бы много ни сидело зрителей, каждый человек должен все четко слышать»⁸².

Инструментальное сопровождение всего спектакля:

оркестр аккомпанирует пению и сценическому движению; знакомит зрителя с обстановкой действия, включая и предполагаемые мысли, и поступки действующих лиц; способствует развитию сюжета;

Мелодия соединяет воедино пение, речь и пантомиму, воссоздает музыкальные образы героев, раскрывая их настроения, переживания. Определенные музыкальные композиции имеют свою смысловую символику. Одна музыкальная фраза ударных инструментов выражает шум ветра или дождя, другая – бьющегося на ветру паруса⁸³.

⁸¹ Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. Генезис. Структура. Образы. С. 92.

⁸² Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 54–55.

⁸³ Там же. С. 55.

3 ОСОБЕННОСТИ АМПЛУА И ИХ СЦЕНИЧЕСКИХ ВЫРАЖЕНИЙ

3.1 Важнейшие амплуа традиционного китайского театра

Драматургия как полноправный жанр литературы возникла в Китае сравнительно поздно-на целые тысячелетия позже поэзии и прозы и позже эпохи расцвета театрально-драматического искусства в других центрах цивилизации – Греции и Индии. Первые китайские пьесы датируются XIII в.⁸⁴

Многообразие тем и персонажей китайской драмы первых веков ее существования соответствует и разнообразию компонентов, составляющих её идейную основу⁸⁵.

Shen Yun преуспел в том, что многие пытались и терпели неудачу: плавно смешивая китайские и западные инструменты в одном оркестре. Shen Yun выводит музыкальное повествование на совершенно новый уровень, сочетая изысканную красоту китайских мелодий с величием западного оркестра. Это звук, как никто другой. Узнайте сами, почему оркестр Shen Yun, который сопровождает каждое выступление вживую, получает похвалы от ведущих музыкантов по всему миру. Всего за несколько коротких лет представление Shen Yun стало международным явлением. Всего через десять лет после своего создания Shen Yun теперь имеет семь танцевальных коллективов и оркестров, которые одновременно гастролируют по всему миру, выступая для королевских

⁸⁴ Санович В., Ваксмахер М. Библиотека всемирной литературы. Т. 17. Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. С. 247.

⁸⁵ Там же. С. 255.

особ, развлекательных знаменитостей, правительственных лидеров и многих других важных фигур в аншлаговых шоу в самых престижных театрах⁸⁶.

Характер и лицо общества определяются не только совокупностью общественных отношений, но в не меньшей степени и особенностью его духовной культуры, основой которой служат морально-этические ценности, философско-религиозные воззрения и категории. Тема взаимосвязи театра и традиционного китайского общества поистине необъятна: ее не исчерпать в одной книге и усилиями одного человека. Эмоциональная жизнь актера на сцене устанавливала живую связь актера-человека со зрительным залом. Актер предъявлял зрителю свою индивидуальную рефлексию, а не архетип переживания, стремился проложить дорогу не к человеку «времени оно», а к своему современнику человеку сегодняшнего дня⁸⁷.

Актер китайского театра, в отличие от европейского оперного певца, для передачи эмоционального состояния, настроения, мыслей, переживаний, то есть внутреннего мира героя, использует не только вокальную речь, но и обычную разговорную, чрезвычайно характерную интонационно-ритмическую, пантомиму, приемы акробатики⁸⁸.

В середине XIX в. завершился процесс формирования актерского мастерства пекинской музыкальной драмы, принимая в наследство от местных видов театра основные актерские амплуа и закрепленные за ними предшествующие формы театра по тонкости их разработки и высокому исполнительскому мастерству. И если юаньский период называют «золотым веком» в истории китайской драматургии, то появление пекинской музыкальной драмы привело к рассвету актерского мастерства⁸⁹.

⁸⁶ The Uplifting Energy of Shen Yun. Shen Yun performing arts [Электронный ресурс] // 2019. Режим доступа : <http://promo.shenyun.com/the-uplifting-energy-ofshenyun> (дата обращения: 15.03.2020).

⁸⁷ Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.). С. 3.

⁸⁸ Спешнев Н. А. Песенно-повествовательное искусство // Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 3: Литература. Язык и письменность. С. 115.

⁸⁹ Там же. С. 33.

Игра актеров складывается из четырех умений: декламация, вокал (диапазон голоса актера пекинской оперы может достигать двух октав), перевоплощение, жестикуляция. А также четырех приемов: игра руками, глазами, туловищем и шагами⁹⁰.

Значительное место в спектакле отводится различным *предметам реквизита и декорациям*. В частности, простой стул может символизировать крепость или гору, плетень означает указание на лошадь, палка с кистью на конце – на ученого. Кроме того, подобные же символические приемы используются для представления более сложных явлений – например, быстротекущей реки, восхождения на гору, кровавой битвы, конных скачек и проч. В целом, декоративное оформление сцены в китайской опере отличается скромностью, лаконичностью и функциональной оправданностью. Традиционно, на сцене находятся два стула и стол, представляющие собой основные декорации. При этом, в зависимости от сценического действия они могут обозначать самые разные помещения и локации – от интерьеров императорского дворца до палатки командира войска. Таким образом, пьесы китайского традиционного театра как, как и вся драматургия в целом строятся на следующих принципах: многократной смене места действия; репрезентации в одновременности на одном сценическом пространстве действий, происходящих в разных местах⁹¹.

Амплуа китайских актеров многочисленны и многообразны. Как и в более раннем театре, в пекинской музыкальной драме сохранилось деление персонажей на четыре основных амплуа: шэн (生 герой), дань (旦 героиня), цзин (净 мужской персонаж, так называемое раскрашенное лицо) и чоу 丑 (комик)⁹². Исполнители ролей, имели свое собственное амплуа и строго придерживались их. Существовала своего рода табель о рангах, согласно которой наибольший вес имели исполнители мужских ролей среднего или пожилого возраста, затем

⁹⁰ Врубель Н. Искусство игры, или Коды пекинской оперы // Российская газета. 25.08.2014. № 191. С. 8.

⁹¹ Спешнев Н.А. Китайская простонародная литература: песенно-повествовательные жанры. С. 157.

⁹² Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 33.

следовали женские роли и далее – «разрисованные лица» и комики⁹³. На первом месте стоят актёры, называемые шэн (生). Они изображают героев и важных особ⁹⁴. К середине XIX в. в зависимости от характера персонажа и сценического движения различались амплуа вэньшэн (文生) – гражданский герой и ушэн – военный герой (武生), в свою очередь вэньшэн (文生) в зависимости от возраста персонажа подразделялся на субамплуа лаошэн (老生) – пожилой герой и сяошэн (小生) – молодой герой⁹⁵.

Амплуа дань (旦) – это женский персонаж. Наиболее яркими его подтипами считаются дань-цветок – хуадань (花旦), дань-воительница – удань (武旦), дань в пёстрой рубашке – хуашань (花衫) и дань-старуха – лаодань (老旦). Дань в тёмном халате – циньи (青衣), также называют чжэндань (正旦), иначе – главная дань, именно в этом амплуа обычно добивались наибольшего успеха актёры, специализировавшиеся на амплуа дань. Выдающиеся исполнители ролей дань (旦) создавали новые образы, например, хуа-шань (花衫 пестрое/цветное одеяние), объединили черты цин-и (青衣), хуа-дань (花旦) и дао-ма-дань (刀马旦 дань на коне с мечом), т.е. чинность первого амплуа, живость второго и навыки владения мечом третьего, потребовали от актёра в равной степени умения петь, декламировать, танцевать и сражаться⁹⁶.

Амплуа цзин (净) (другое название – раскрашенное лицо – хуалянь (花脸) – используется для мужских ролей, в которых показаны персонажи с открытым и смелым характером. Для этого амплуа характерен пёстрый грим.

К амплуа чоу (丑) относятся комические, но добродушные персонажи, а также коварные, хитроумные, но при этом глуповатые злодеи. Чоу (丑) является

⁹³ Иляхин Ю. М. Пекинская опера [Электронный ресурс] // Синология.Ру. URL: http://www.synologia.ru/a/Пекинская_опера (дата обращения: 20.05.20).

⁹⁴ Аникина Г. П., Воробьева И. Ю. Китайская классическая литература. С. 139.

⁹⁵ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 34.

⁹⁶ Там же. С. 35.

самым широким по охвату ролей амплуа: оно изображает и мужчин, и женщин, и простолюдинов, и императоров, и добрецов, и злодеев, героев любого возраста и с любыми физическими особенностями. Двумя основными подтипами чоу (丑) являются гражданский – вэньчоу (文丑) и военный – учоу (武丑)⁹⁷.

Театральный грим органично сочетается со всей системой выразительных средств пекинской музыкальной драмы, являясь одним из характерных признаков амплуа. Грим пекинской музыкальной драмы многозначен: по его цвету и рисунку можно определить социальное положение героя, его характер, судьбу и т.д.⁹⁸ Цветовая гамма грима строго регламентирована и символизирует определенные свойства и черты характера: красный цвет обозначает верность и честность; белый – обман, коварство; черный цвет свидетельствует о храбрости и силе; синий и зеленый – жестокость, строптивость и решительность; желтый цвет – свирепость, амбиции, хладнокровность, иногда беспощадность, фиолетовый цвет воплощает силу духа и изобретательность, рыцарский характер. Золотая и серебряная краска нужна в гриме сверхъестественных существ (мифических героев) – оборотней, небожителей и др.⁹⁹.

Яркие краски и способы нанесения масок у персонажей женского и мужского пола также имеют некоторые различия: лица актеров, исполняющих женские роли, густо выбелены, веки – черные, а губы – ярко-красные; у мужских, особенно героических и властных персонажей, над бровями рисуется красное пятно циньцян (秦腔) или полумесяц гаоцяо (高跷). Кроме цвета, внешний облик персонажа может быть либо чрезмерно роскошен, либо, наоборот, подчеркнута прост, чаще всего – для акцента на характере. Сложный красочный мир пекинской оперы притягивает внимание зрителей¹⁰⁰. Грим отражает характерные детали биографии, которые у исторических персонажей всегда индивидуальны.

⁹⁷ Иляхин Ю. М. Пекинская опера [Электронный ресурс], (дата обращения: 20.05.2020).

⁹⁸ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 57.

⁹⁹ Сюй Пивэнь. Цзинцзюй хуалянь дэ ишу тэдянь (Художественные особенности грима в пекинской опере). 33 с.

¹⁰⁰ Фу Шуай. Роль костюма и маски в пекинской опере. С. 161.

Театральная традиция не допускает чрезмерной персонификации грима, ибо главная его цель состоит в том, чтобы обрисовать полярные типы-героев добродетельных или злодеев. Поэтому даже у разных исторических персонажей, но сходных по характеру, цветовое соотношение и элементы рисунка могут повторяться¹⁰¹. К. И. Разумовский полагает, что «грим служит своеобразной индивидуализации: типовой жест и мимика по сути своей делают персонаж анонимным, грим же, не теряя смыслового содержания, закреплён иногда за совершенно конкретным (главным образом историческим) персонажем»¹⁰².

Существенной деталью театрального грима в пекинской музыкальной драме являются бороды, которые заметно меняют общий вид персонажа. Считается, что большая густая борода, прикрывающая рот, служит признаком отличного здоровья и украшением внешности героя, тем более, что ее обыгрывание позволяет значительно расширить сценическое движение мужских амплуа. Шэн пожилого возраста (老生) носит длинную белую бороду, средних лет – черную (小生). Борода, расчесанная на три части, свидетельствует о том, что ее владелец – утонченный интеллигент, поэт или писатель. У персонажей цзин (净) могут быть длинные и короткие бороды различных цветов. Так, красные и синие бороды носят персонажи, владеющие тайной магией. Жиденькая борода – принадлежность комика¹⁰³.

В мимике актера пекинской музыкально драмы зритель ясно видит и трудности восхождения, и судороги боли, и радость благополучно законченного пути¹⁰⁴.

Несмотря на множество самых причудливых рисунков грима с его многоплановой символикой, трудной для восприятия непосвященного человека, она хорошо знакома не только китайскому актеру, но и многим китайским

¹⁰¹ Сюй Пивэнь. Цзинцзюй хуалянь дэ ишу тэдянь (Художественные особенности грима в пекинской опере). С. 33.

¹⁰² Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 57.

¹⁰³ Там же С. 56.

¹⁰⁴ Аникина Г. П., Воробьева И. Ю. Китайская классическая литература. С. 136.

зрителям, понимающим и любящим ее с самого детства. И эта традиция бережно передавалась от поколения к поколению¹⁰⁵. Интерес китайцев к пестрой театральной маске не ограничивается театральными подмостками. Ее часто изображают и на народном лубке, и в удивительно тонкой традиционной вырезке из бумаги, где театральный грим обретает как будто вторую жизнь¹⁰⁶.

Бесчисленные варианты головных уборов; халаты самых смелых узоров и окраски; чудовищно-длинные перья; фантастические, свисающие с губ, закрывающие рот бороды; дьявольские, зловещие маски – продукция китайского театра¹⁰⁷.

3.2 Особенности сценического выражения основных типов ролей в китайском театре

Среди многих искусств, найденных в Китае, это исполнительское искусство. Как и картины, скульптуры, резьба по дереву и другие виды физического искусства, исполнительское искусство в Китае имеет давнюю историю. Диапазон исполнительских искусств варьируется от боевых искусств, таких как кунг-фу, до народных песен и танцев, которые варьируются в зависимости от региона и района.

Известно, что исполнительское искусство в Китае восходит к племенам, которые занимали землю задолго до того, как культура стала хорошо развитой. Поскольку страна начала объединяться и изменяться, исполнительское искусство приняло элементы различных племен, чтобы создать гармоничные действия.

Исполнительское искусство в Китае постоянно росло, развивалось и менялось, сохраняя элементы оригинального искусства. Современные исполнительские искусства, такие как пение, актерское мастерство и традиционная китайская опера, сохраняют много элементов, которые можно

¹⁰⁵ Мэй Ланьфан. Сорок лет на сцене. С. 308.

¹⁰⁶ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 65.

¹⁰⁷ Аникина Г. П., Воробьева И. Ю. Китайская классическая литература. С. 136.

найти в народных песнях и танцах, с современным поворотом, который включает в себя новые инструменты и методы.

Китайское искусство имеет уникальный аспект, который отличает его от других культур. Благодаря долгой истории гармонизации старых техник и тем с новыми стилями страна изменила искусство. Искусство из Китая часто имеет центральную тему природы, гармонии и баланса, что делает его отличным примером ценностей, которые хранятся в стране. С историей, насчитывающей более 10000 лет, неудивительно, что китайское искусство обладает развитым и уникальным¹⁰⁸.

Согласно легенде, Чжун Куй был крепким и сильным, в свое время он сдал(прошёл) экзамен по боевому искусству (военный цюй-жэнь-учёная степень военного), но из-за того, что у него была отвратительная внешность, его не взяли на боевое искусство. Он был в не себя от ярости, и умер в таком состоянии. В результате после смерти, он попал в ад. Владыка ада (Янь-ван) был сострадателен к нему (испытал чувство жалости) и поручил ему отвечать за несправедливость в загробном мире. Этот мифический персонаж изображен как чиновник в традиционной китайской живописи: бородатый мужчина с чёрным лицом, одетый в официальную форму и головной убор из тюля (у гражданских чиновников до дин. Цин). Но это очень своеобразно сформировано в традиционной пекинской опере. Одежда Чжун Куй состоит из двух частей: из красной официальной одежды, трехконечного воротника и доспехов, основная часть красная официальная одежда, а некоторые предметы в форме используются в качестве вспомогательной подкладки. Интеграция культурных и боевых факторов символизируют гражданские и боевые искусства персонажа. Его украшения не нуждаются в нефритовых поясах, но пояс используется для лиц, соответствующих поведению персонажа и сильному характеру. На рисунке добавлены дополнительные предметы одежды, такие как наплечники, чтобы

¹⁰⁸ Performing Arts in China [Электронный ресурс] // CHINA HIGHLIGHTS. URL: <https://www.chinahighlights.com/travelguide/culture/china-performing-art.htm> (дата обращения: 15.04.2020).

деформировать тело человека и символизировать(подчеркивать) уродливость характера. Его официальный стиль также уникален: на левой стороне имеется рукав, а на правой нет рукавов, чтобы завязывать манжет. На манжетах стоит острый предмет, символизирующий шестой палец правой руки. В целом форма Чжун Куйи воплощает в себе всесторонние характеристики личности, качества, личности и физиологии персонажа. Используется символическое художественное преувеличение. Персонажи очень яркие, уродливые и милые. Это типичный пример «беспорядочной красоты» в традиционных костюмах пекинской оперы. На рисунке изображен Чжун Куй. Толстая подошва¹⁰⁹.

Костюм и грим являются важными составляющими образа персонажа в жанре пекинской музыкальной драмы китайского народа, являясь одним из основных инструментов, с помощью которых актер передает свое настроение зрителю¹¹⁰. Каждая деталь, каждый оттенок имеют свое значение, понятное зрителю. Костюмы актеров пекинской оперы отличаются обилием деталей, внушительным великолепием и роскошью, что объясняется необходимостью в создании выразительного образа с ярко выраженными характерными чертами¹¹¹.

Костюм не различается ни по времени, ни по месту действия пьесы. Основным критерий при выборе костюма – амплуа и конкретная роль актера. Они же определяют и цветовую гамму костюма. В костюмах цветовая символика несколько расходится с символическим значением цвета в гриме. Так император носит платье желтого цвета, а члены императорской фамилии – светло желтых тонов; высшие сословия одеваются в костюмы красных цветов; персонажи добродетельные и преданные появляются в синей одежде; молодые люди – в белой, а пожилые – в коричневой. Покрой одежды также определяется исполняемой ролью. Театральный костюм пекинской музыкальной драмы, так же, как и в других жанрах традиционного театра, не является исторически

¹⁰⁹ Тань Юаньцзе. Чжунго цзинзюй фучжуан тупу (Классифицированное описание и рисунки платьев пекинской музыкальной оперы). Пекин, 1997. С. 232.

¹¹⁰ Фу Шуай. Роль костюма и маски в пекинской опере. С. 158.

¹¹¹ Там же. С.160.

конкретным. Поэтому по театральному одеянию трудно определить, в каком историческом периоде действует персонаж. Герой неизменно появляется в одежде минской эпохи, дополненной деталями, характерными для позднего или более раннего времени¹¹².

Шкура, охватывающая шею, обозначает дикаря; два длинных фазаньих пера в головном уборе служат отличительным признаком воина-варвара¹¹³. Движения перьями играют большую смысловую роль в системе актерских приемов: если актер коснулся перьями пола, то это может означать удивление или размышление (в зависимости от мизансцены). Традиция отшлифовала и многообразные приемы пантомимы, которые органически вплетены в систему актерского мастерства¹¹⁴.

Костюмы сиреневого и красного цвета носят доблестные, непреклонные и верные долгу персонажи. Синий – чаще всего используется при указании на напористый, жестокий характер; это может быть разбойник или главарь шайки. Насыщенный зеленый цвет символизирует побеждающего зло героя, желтый – жестокосердие, расчетливость и двуличность и т. д.¹¹⁵.

Костюмы персонажей пекинской оперы вобрали в себя и гармонично соединили элементы, присущие одежде всех эпох, на протяжении которых складывался этот жанр пекинской музыкальной драмы, эстетические предпочтения всех народностей, оказавших культурное и творческое влияние на его формирование.

Функции костюма можно разделить на четыре составляющие: 1) на создание образа; 2) на дополнение характеристики персонажа; 3) на разделение действия по месту (улица, внутренние помещения и т. д.); 4) на помощь при исполнении некоторых элементов (например, струящиеся расклёшенные рукава, манипулируя которыми актёр дополняет создаваемый им образ).

¹¹² Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 55.

¹¹³ Аникина Г. П., Воробьева И. Ю. Китайская классическая литература. С. 140.

¹¹⁴ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 45.

¹¹⁵ Там же. С.163.

Костюм, вместе с маской и прической, создают единое целое с внутренним миром и характером персонажа, его настроением и совершаемым им действием¹¹⁶.

«Дева» – роль скромной девушки или благопристойной девушки, используется для незамужних женщин, которые родились в богатой и знатной семье (так называемые «девушка из высшего общества; незамужняя девушка из высокопоставленной и богатой семьи»). Вышитая один за одним «ветка цветка», образует энергичный стиль каллиграфии, симметрическое выражение (формула 2-х видов, не ограничен внешней колесной аркой, полная (богатая, упитанная) и прекрасная(идеальная) форма. Сбалансированный рисунок – ассиметричное свободное расположение: бабочка блюграсс расположена симметрично, хоть и правая и левая паттерна ассиметричны, но мера веса равны. Плотный и точный, свободный и гибкий образец, чтобы выявить невинность, живой характер и прекрасный образ к свободе и счастью молодых девушек. Прическа «большая головная маска» (традиционная причёска актеров в женских ролях: перевязанная сетка для волос, опущенные брови; приклеенные длинные волосы на висках с обеих сторон, слегка кривой лоб), волосы на лбу, длинные волосы на висках называют «круглая голова» (вид женской прически), висит (прикреплена) от макушки головы до затылочной части, на затылке с височной стороны провисает конец нити, которая означает косу на голове. На затылочные и передние стороны головы прикрепляют головные украшения из перьев (эргет). Или стразы, либо же серебряный пузырь. Голова также украшена серьги-кольца (подвеска) и заколки. Некоторые из них так же украшены бисером и серебряными пузырьками¹¹⁷.

Репертуар китайского музыкально театра и пекинской оперы, в частности, представляет собой набор традиционных сюжетов и определенных канонов их вокально-сценического воплощения. Однако исполнитель пекинской

¹¹⁶ Фу Шуай. Роль костюма и маски в пекинской опере. С. 158.

¹¹⁷ Тань Юаньцзе. Чжунго цзинзюй фучжуан тупу (Классифицированное описание и рисунки платьев пекинской музыкальной оперы). С. 50.

музыкальной драмы должен обладать не только вокальным мастерством. Его сценическое бытие предполагает не меньшее совершенство владение пантомимой, а нередко боевыми искусствами, акробатикой. Каждое сценическое амплуа предполагает овладение значительным арсеналом сценических движений. Стилизованные походка, движения рук, глаз, тела, являются необходимейшими атрибутами каждой роли. Составной частью любого сценического действия является пантомима, впитавшая в себя ушу и акробатику. Пантомимическое действие в пекинской опере сложно, разнообразно и необычайно зрелищно ¹¹⁸. Акробатика и упражнения боевого искусства позволяют актерам создавать персонажи и ситуации с помощью движений тела. Поскольку в Пекинской опере не используется достаточно конкретная и реалистичная бутафория, от актера требуется прежде всего телодвижениями максимально точно показывать психологическую канву сюжета и характер персонажа. Акробатика и упражнения боевых единоборств придают значимость красоте игры и движений в танце. В Пекинской опере много военных пьес, поражающих обилием акробатики и единоборств, где актеры играют либо вообще без предметов, либо с бутафорским оружием малых форм, либо в толстом и тяжелом костюме, в сапогах на толстой подошве и с бутафорским оружием длинных размеров»¹¹⁹.

Народные танцы представляют собой пантомимические сценки с абсолютно ясной и законченной фабулой. Их сюжет может быть более или менее сложным, но всегда присутствует, выткан на канве ритма ударных инструментов, с которым находится во взаимодействии. Каждый поворот корпуса актера, взмах руки, движение глаз настолько связаны с ритмом, что возникает иллюзия будто не музыкальные инструменты сопровождают игру актеров, а звучит настоящее актерское движение. Танцующие нередко сами

¹¹⁸ Ван Цюн. Национально-культурные типы вокально-исполнительного искусства. С. 31.

¹¹⁹ Мазицин А. В. Ушу как музыкально-пластический элемент пекинской оперы [Электронный ресурс] // Научная библиотека КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/uslu-kak-muzykalno-plasticheskiy-element-pekinskoj-opery> (дата обращения: 28.02.2019).

ведут ритмически-музыкальное сопровождение, дополняя его звучанием деревянных дощечек – кастаньет, бубенчиков или трещоток, прикрепленных к палкам и пикам, которыми жонглируют наподобие цирковых артистов. При наличии сюжета в танцевально-пантомимическом или акробатическом представлении ударная группа выполняет организующую, цементирующую все действие функцию¹²⁰.

Народная китайская песня, всегда, независимо от числа исполнителей, звучит унисон (не встречаются ни вторы, ни подголоски), представляя, по существу, сольный жанр. В китайском театре отсутствуют дуэты, вокальные ансамбли, хоровые номера в европейском понимании значения данных терминов. Песня занимает значительное место не только в описании сложной, противоречивой истории страны, но и непростой жизни народа, демонстрируя устный характер передачи¹²¹.

Актеры ходят по сцене торжественно-медленно. Каждый шаг делается с таким расчётом, что, когда нога поднимается, она на мгновение как бы застывает в воздухе. При ходьбе ноги выбрасываются в стороны. Женщины ходят мелкими семенящими шажками. Сверху до коленей ноги сжаты. Тело ритмично изгибается¹²².

Первая половина столетия дала китайскому театру блестящую плеяду актеров, драматургов и театральных деятелей, таких как Ван Сяо-нун «汪笑侗» (1857 – 1918 гг.), Чжоу Синь Фан «周信芳» (1895 – 1966 гг.), Мэй Ланьфан «梅兰芳» (1894 – 1961 гг.), Оуян Юй-цянь «欧阳予倩» (1880 – 1962 гг.), Чэн Янь-цю «程砚秋» (1904 – 1958 гг.), и многих других, явившихся наследниками лучших традиций исполнительского мастерства актеров старшего поколения¹²³.

¹²⁰ Спешнев Н. А. Китайская простонародная литература: песенно-повествовательные жанры. С. 94.

¹²¹ Спешнев Н. А. Китайская простонародная литература: песенно-повествовательные жанры. С. 120.

¹²² Аникина Г. П., Воробьева И. Ю. Китайская классическая литература. С. 140.

¹²³ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 108.

Актеры, не создавая самостоятельного направления сценического мастерства, но благодаря неповторимой исполнительской манере оставили незабываемый след в истории китайского театра. Одним из таких исполнителей считается драматург и великий актер – Мэй Ланьфан¹²⁴.

Мэй Ланьфан родился в 1894 г. в семье известных актеров Пекинской оперы. Его дедушка, Мэй Цяолин, выступал в роли женских амплуа дань, был «одним из 13 великих актеров поздней Цин». Отец, Мэй Чжунфэн, так же являлся известным актером в амплуа дань (旦). Мать, Ян Чанюй, была дочерью знаменитого актера Ян Луншоу. Все они косвенно или напрямую оказали влияние на его жизнь и профессиональную деятельность¹²⁵. Рано потеряв родителей, он остался под опекой дяди Мэй Юйтяня, который не располагал достаточными средствами для воспитания племянника, поэтому ребенком ему пришлось испытать множество лишений¹²⁶.

Мэй Ланьфану досталось поистине драгоценное наследство. Его путь – это годы подвижнического труда мастера, каждый день жизни которого исполнен беспокойных дум о совершенствовании своего искусства. Он трудно начинал свой путь. На тот момент он был застенчив и замкнут, глаза его были невыразительны, голос слаб. Мэй Ланьфан вступил в бой с несовершенством своих данных и победил, жадно осваивая все, что касается искусства¹²⁷. В его детстве было несколько учителей. Первый учитель отказался от него со словами: «Бог – покровитель актеров не оставил на твою долю ни куска хлеба». Никто не ожидал, что этот мальчик с невзрачной наружностью и застенчиво опущенными глазами превратится из ничем непримечательного трудолюбивого ученика в актера редкого лирического дарования. Именно застенчивость Мэй Ланьфана

¹²⁴ Там же С. 109.

¹²⁵ Нью Сяодун. Чжунго сицзюй бяоянь тиси чжи мэй пай тиси яньцзю (Представление системы китайского традиционного театра Сицзюй и системы исследования школы Мэйпай). 15 с.

¹²⁶ Цинь Хуашэн. Мэй Ланьфан ишу тэсэ юй бяоянь тиси (Система представления и особенности творчества Мэй ЛаньФана). 11 с.

¹²⁷ Мэй, Ланьфан. Сорок лет на сцене. С. 5.

помогла ему глубже заглянуть в самого себя и окружающий мир, ощутить поэзию красок и звуков, красоту человеческой души¹²⁸.

Затем Мэй Ланьфан начал учиться у мастера У Линсяня и у Ван Фэнтина. Под руководством У Линсяня, Мэй Ланьфан получил прекрасное начальное профессиональное образование¹²⁹. Китайский актёр до появления на сцене прошел длинную школу суровой и трудной тренировки. Ежедневно он, как и другие маленькие кандидаты в актёры (учение начинались с 8 – 10-летнего возраста) проделывал десятки головокружительных акробатических упражнений, обучался фехтованию, совершенствовался в специальной походке, постигал искусство пронзительного фальцета. Годы театральной учёбы явились годами тяжёлого труда и эксплуатации¹³⁰. В 10-летнем возрасте впервые состоялся его актерский дебют в спектакле «Супружеская пара богини и земледельца» на оперной сцене¹³¹.

После первого сценического опыта он прилагал серьезные усилия для совершенствования своих навыков, и его сценическое мастерство стремительно развивалось. Творческий рост и развитие Мэй Ланьфана были не только результатом работы с наставником, также большую роль сыграли его личные походы в театр Силянчэн (喜连成) и наблюдения за артистами¹³². Будучи самостоятельным, он внимательно и уже осознанно следил за игрой более опытных исполнителей, шлифуя свою творческую манеру¹³³. Мэй Ланьфан отмечал, что сочетание изучения театрального искусства с наблюдением за игрой других актеров необходимо каждому артисту, стремящемуся совершенствовать свое мастерство. Необходимо критически подходить к

¹²⁸ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 124.

¹²⁹ Кирнарская, Д. К. Современная наука: актуальные проблемы теории и практики // Познание. № 6. 2018. С. 46.

¹³⁰ Аникина Г. П., Воробьева И. Ю. Китайская классическая литература [Электронный ресурс] (дата обращения: 05.05.2019).

¹³¹ Ван Тинсинь. Мэй ши цзинцзюй дэ синчэн цзици утай синсян дэ суцзао (Формирование пекинской оперы в стиле Мэй и формирование сценического имиджа). 32 с.

¹³² Кирнарская Д. К. Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. С. 46.

¹³³ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 109.

достоинствам и недостаткам актеров и перенимать все хорошее, что есть у других, обогащая тем самым свое художественное мастерство, делая его многогранным. Накапливая собственный опыт, актер в дальнейшем сам создаст образцы мастерства¹³⁴. Он также говорил: если актер не умеет учиться на прекрасных образцах, занимайся он хоть с самыми лучшими преподавателями, толку будет мало¹³⁵.

Поездка Мэй Ланьфана в 1914 г. на гастроли в Шанхай оказала на него большое влияние. Возвратившись в Пекин, Мэй Ланьфан выступил со спектаклями, в которых он несколько смягчил грим, ввел новое освещение, расширил сценическое движение, включив элементы фехтовальной техники в амплуа даомадань (刀马旦). После второй поездки в Шанхай он уже был убежден, что «развитие театра должно соответствовать запросам массового зрителя и веяниям эпохи. Он решил искать новые пути развития театра». В 1915-1918 гг. Мэй Ланьфан предпринял первые попытки осовременить репертуар пекинской музыкальной драмы, и выступил с первой пьесой, сохранив традиционный театральный костюм¹³⁶. С годами актер приобрел широкую известность в Китае, побывал с гастролями в Японии (1919, 1924 и 1956 гг.), США (1930 г.) и СССР (1932, 1935 и 1952 гг.)¹³⁷. Первым местом для визита стала Япония, где труппа Мэй Ланьфана была очень хорошо принята местной публикой в 1919 г. После повторного визита в 1924 г. Мэй Ланьфан был прославлен в японских газетах и обрел еще большую популярность. Его слава вышла за пределы Китая. В 1930 г. его труппа отправилась в Соединенные Штаты Америки, и их выступления в Вашингтоне, Нью-Йорке, Чикаго, Сан-Франциско, Лос-Анджелесе и других городах были успешны. В 1935 г. Мэй Ланьфан отправился в СССР, где труппа отыграла по несколько раз в Москве и

¹³⁴ Нью Сяодун. Чжунго сицйюй бяоянь тиси чжи мэй пай тиси яньцзю (Представление системы китайского традиционного театра Сицйюй и системы исследования школы Мэйпай). 15 с.

¹³⁵ Мэй Ланьфан. Сорок лет на сцене. С. 347.

¹³⁶ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 127.

¹³⁷ Цинь Хуашэн. Мэй Ланьфан ишу тэсэ юй бяоянь тиси (Система представления и особенности творчества Мэй ЛаньФана). 11 с.

Ленинграде. Он привез с собой репертуар, получивший известность не только у него на родине, но и за рубежом: пьесы «Мечь рыбака», «Опьянение Ян Гуйфэй», «Радужный перевал», «Победа Лян Хунной над захватчиками» и другие, а также известные танцевальные миниатюры.

В восторженных рецензиях на игру Мэй Ланьфана говорилось, что актер развенчал идею экзотичности китайского театра, открыв американской публике новый мир фантазии и чувств. Театр прорвал национальное ограждение и вошел в сознание театрального зрителя Америки и Европы не как «экзотическое зрелище»¹³⁸. В.И. Немирович-Данченко, отмечал, что нет другой формы искусства, способной своей точностью и яркостью так же точно выразить дух нации¹³⁹.

Мэй Ланьфан, следуя примеру своего учителя Ван Яоцина, стремился в привычном открыть нечто новое, необычное, придать свежие оттенки трактовке традиционного женского амплуа¹⁴⁰. Он в своей театральной революции выступил не только против омертвевшей и ложной традиции; средствами своего искусства он вступил в борьбу с мертвыми законами жизни, освободил его от строгих ограничений. Высоко, как знамя, поднял Мэй Ланьфан достоинство, талант, душевную красоту и отвагу женщин Китая. В безликие до него роли амплуа циньи (青衣), он принес мастерство драматического актера; при помощи виртуозной техники изобразительных движений, пения, танца, мимики он создавал глубокие и правдивые характеры, совершенно по-новому раскрывая традиционные образы старинных пьес¹⁴¹. Актер избрал для себя роли циньи, ибо он с его характером поэта и художника, с его увлеченностью музыкой и живописью, как никто другой, смог рассказать о «вечной женственности», вечной красоте и любви¹⁴². В. Э. Мейерхольд замечал, что Мэй Ланьфану прекрасно удалось исполнить женские

¹³⁸ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 139.

¹³⁹ Кочетова А. Гастроли Мэй Ланьфана [Электронный ресурс] // Магазета. 2005. URL: <https://magazeta.com/2016/05/mei-lanfang/> (дата обращения: 16.04.19).

¹⁴⁰ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 129.

¹⁴¹ Мэй Ланьфан. Сорок лет на сцене. С. 9.

¹⁴² Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 129.

образы. “В нашей стране множество актрис, но ни одной не удалось передать то женственное, что просматривается в персонажах Мэя”¹⁴³.

Мэй Ланьфан считал, что тот, кто посвятил себя театру, обязан изучать живопись, чтобы воспитывать свой художественный вкус, «извлекать из живописи материал и использовать его в искусстве традиционной музыкальной драмы». Он в своих исканиях шел от заимствования внешних атрибутов портрета к танцевальному движению, а от него – к характеру своих героинь¹⁴⁴. Искусство Мэй Ланьфана построено на глубоком и исчерпывающем изучении того, что он изображает. Женщина изучена им до тонкостей. Поэтому его игра безупречна не только внешне, когда он заставляет вас забыть о том, что он не женщина, но и внутренне. Психология в деталях и тончайших штрихах выявлена им как женская и типичная при этом¹⁴⁵. У Мэй Ланьфана не было пресловутого актерского тщеславия и самолюбия; он берет во внимание любой совет и критическое замечание. Он говорил: для того, чтобы стать хорошим актером, необходимо прислушиваться к отзывам зрителей и упорно трудиться. Любое произведение искусства, которое пользуется незначительным успехом у зрителей, является результатом огромного творческого труда¹⁴⁶.

Искусство Мэй Ланьфана прекрасно не только потому, что актер достиг вершин сценического мастерства, свободного владения своим телом, но и главным образом потому, что Мэй Ланьфан остался верен эстетическим законам своего искусства¹⁴⁷. Его талант и личность по сей день высоко ценятся жителями Китая. Уважение вызывает то, что в годы японской оккупации он отказался

¹⁴³ Кочетова А. Гастроли Мэй Ланьфана [Электронный ресурс] (дата обращения: 20.04.2020).

¹⁴⁴ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 130.

¹⁴⁵ Там же. С.135.

¹⁴⁶ Нью Сяодун. Чжунго сицюй бяоянь тиси чжи мэй пай тиси яньцзю (Представление системы китайского традиционного театра Сицюй и системы исследования школы Мэйпай). – 15 с.

¹⁴⁷ Ван Тинсинь. Мэй ши цзинцзюй дэ синчэн цзици утай синсян дэ суцзао (Формирование пекинской оперы в стиле Мэй и формирование сценического имиджа). 39 с.

выступать перед захватчиками и на время ушёл из профессии, переехав в Гонконг¹⁴⁸.

В 1955 г. Мэй Ланьфан основал Китайский театр Пекинской оперы, став первым его директором. Позже Китайский театр Пекинской оперы был переименован в Китайский государственный театр Пекинской оперы¹⁴⁹. В 1956 г. Мэй Ланьфан выступал в Японии, чтобы помочь восстановлению дружественных отношений между государствами. Мэй Ланьфан стал не только выдающимся мастером своего дела, но и реформатором, проводником и посланником своего искусства за рубежом. Личность Мэй Ланьфана, его творческие достижения и работа в области культурного обмена и по сей день высоко оцениваются соотечественниками. В 1961 г. актер скончался от сердечного приступа¹⁵⁰.

В 1986 в Пекине открыт Дом-музей Мэй Ланьфана (с 2004 г. – Большой театр пекинской оперы им. Мэй Ланьфана «北京梅兰芳大剧院»). О его жизни и творчестве снят фильм «Мэй Ланьфан» (2008 г.)¹⁵¹. Когда-то Пекинская опера как вид искусства Востока, появившись на Западе, вызывала сенсацию. Спустя 78 лет господин Мэй Баоцзю (梅葆玖) – сын Мэй Ланьфана – возглавил оперную труппу, состоящую из 68 человек, которая снова посетила Соединенные Штаты. В октябре 2008 г. китайская Пекинская опера в первый раз выступила во всемирно известном театре Kodak (с 2002 г. театр является постоянным местом проведения церемонии награждения премией «Оскар»). Следуя по стопам своего отца, мастера Мэй Ланьфана, Мэй Баоцзю сохранил Пекинскую оперу в соответствии с традициями школы Мэй и сумел это показать на Западе¹⁵².

¹⁴⁸ Кочетова А. Гастроли Мэй Ланьфана [Электронный ресурс] (дата обращения: 20.04.2020).

¹⁴⁹ Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая. С. 26.

¹⁵⁰ Кочетова А. Гастроли Мэй Ланьфана [Электронный ресурс] (дата обращения: 20.04.2020).

¹⁵¹ Кравец С. Л. Мэй Ланьфан [Электронный ресурс]// Большая российская энциклопедия. 2004. URL: <https://bigenc.ru/music/text/2241659> (дата обращения: 13.05.19).

¹⁵² Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая. С. 27.

Резюмируя можно сказать, что Мэй Ланьфан является одним из тех, кто оказал наиболее сильное влияние на пекинскую оперу, ведь он не только был первоклассным актером, но и стал первым, кто представил этот вид искусства миру. В своей сценической деятельности артист синтезировал традиции различных театров, открыл немало новых художественных приемов, провел некоторые реформы в области театральной декорации. Он сделал много инновационных открытий, которые оказали огромное влияние на театральную жизнь того времени. Оставаясь верным традиции актерского мастерства Мэй Ланьфан освободил его от строгих ограничений, поднял на новый уровень вокал и драматическое мастерство исполнителей женского амплуа. Выступления Мэй Ланьфана разрушали у европейцев предвзятость не только к китайскому театру, но и к самим китайцам, содействовали распространению китайской Пекинской оперы за рубежом, способствовали культурному обмену между Востоком и Западом. В настоящее время Пекинская опера по праву занимает главное место среди разных жанров китайского музыкального театра.

Язык аксессуаров не менее интересен. Флажки, прикрепленные за спиной, указывают количество армий, которыми данный генерал командует. Короткая палка, украшенная идущими вверх кистями, есть не что иное, как лошадь. Когда действующее лицо держит палку кистями в вытянутой руке – значит оно скачет на коне. Когда палка брошена – всадник слез с коня. Если герою, спасающемуся от преследующих его врагов, нужно спрятаться, он взбирается на стул и, сидя на нём, закрывает лицо руками. Он спасён. Его скрывают стены замка или двери храма, и сколько бы раз враги ни проносились мимо по сцене, едва не сваливая стула, они не увидят спрятавшегося от них беглеца. То же с жестами. Один жест употребляется для того, чтобы показать, что герой гребёт веслом, другой – для того, чтобы изобразить рытьё ямы¹⁵³. Немногие из театров мира могут поспорить своим многообразием сценического жеста с актерским мастерством китайского театра. Скульптурная четкость и музыкальная пластичность позы и движения

¹⁵³ Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая. С. 140.

приносят зрителю огромное эстетическое наслаждение. Основное назначение жеста – углубление психологической мотивировки поступка персонажа, детализация его характера и передача оттенков настроения¹⁵⁴.

Танец и акробатика – неперенные элементы спектакля – требовали свободного сценического пространства. Поэтому китайский актер издавна стремился к минимуму бутафории и реквизита, учился заменять реалии своей фантазией. Актеры стремились к филигранной отделке каждого движения, точному соблюдению законов жеста и мимики.

Передача внутреннего мира персонажа с помощью особенностей его внешнего облика осуществляется через определенную, веками закреплённую систему символов; в красочных, сложных нарядах, в ярких, причудливых масках запечатлен характер, настроение, а порой и судьба персонажа, не зная которых сложно понять развитие сюжета. Яркие краски и обилие деталей в сочетании с символичностью создают живой и узнаваемый образ еще до начала действия. Костюмы и маски актеров пекинской оперы вобрали в себя и гармонично соединили элементы, присущие одежде всех эпох, на протяжении которых складывался этот жанр пекинской музыкальной драмы, эстетические предпочтения всех народностей, оказавших культурное и творческое влияние на его формирование, что делает их образцом на протяжении истории не только в китайском, но и в мировом театральном искусстве.

Большинство китайских пьес включает моменты массовых турниров, жонглирования, акробатических трюков. Темп этих сцен, проходящих под бешенный гром оркестра, молниеносно быстр и чётко. Систематичность в использовании определенных цветов закрепила созданную систему и исключила несоответствие внутреннего внешнему в рамках создания конкретного образа, а также возможность непонимания или неузнавания персонажа зрителем. В.М. Алексеев пишет: «Блеск роскошных костюмов, высокая мимическая, балетная, фехтовальная и акробатическая техника, ритмы оркестра, изображаемые

¹⁵⁴ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 42.

телодвижениями актера и певца, – все это гипнотизирует слушателя, несмотря на то, что он почти или даже совсем не понимает текста либретто, написанного на вэньянь (классическом литературном языке)».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Китайский музыкальный театр представляет собой уникальное культурное явление. Для него характерны неповторимое богатство художественного исполнения, тонкое сочетание различных выразительных элементов, совершенная гармония формы и содержания.

Расцвет драматургии и театра был связан с рядом значительных факторов в жизни китайского общества и в развитии китайской культуры.

В ходе развития и кристаллизации традиционного китайского театра в основу была положена общая структура, базирующаяся на трех принципах: танце, представлении и музыке. Танец и представление развиваются по общим

законам, применимым к любой из местных форм. Музыка – является отличительным признаком, которой происходит из речевой природы музыкальной интонации, связанной с местным диалектом каждой провинции. Это явилось основой и для деления традиционной музыки Китая, его мелодических закономерностей на северную и южную. Именно взаимодействие языка речевого и языка музыкального, породило великое множество местных театральных форм *си цюй*.

Вторая половина XIII века – время наивысшего расцвета юаньской драмы. Театральной столицей Китая в этот период был Пекин. С середины XIV в. южная драма начинает брать реванш. Цзацзюй еще оставались живым жанром довольно долго, но выдающихся образцов уже не появлялось.

Юаньскую драму с ее сложным и порой противоречивым комплексом идейно-эстетических свойств и концепций невозможно однозначно сопоставить с каким-либо из этапов развития несравненно более хорошо изученной европейской драматургии. Китайская классическая драма XIII–XIV вв. – важное во многом и поныне сохраняющее свою художественную и познавательную ценность явление не только китайской, но и общечеловеческой культуры.

XVI–XVII в. были периодом расцвета театральной теории, что явилось следствием бурного развития театра, сценического и актерского искусства. В этот период влияние зрителей на театр стало особенно ощутимым. Рождение нового взгляда на личность в период Мин, успехи самоутверждения индивидуальности воспитывали эстетическое чувство зрителей. Театр в это время глубоко интегрирован в социальную структуру традиционного общества. Он не только адекватно отражал устоявшиеся параметры социальной культуры, но и четко реагировал на те изменения, которые возникали в процессе социальных сдвигов.

Общенациональным театром стала пекинская музыкальная драма, родившаяся в конце XVIII в. и впитавшая в себя многочисленные потоки местных театральных жанров, среди которых куньцзюй принадлежало ведущее место. Пекинская музыкальная драма сохранила репертуар куньцзюй, его

блистательную актёрскую школу, теорию сценического искусства и драмы, на которых строится современное здание китайского национального театра.

Становление пекинской музыкальной драмы происходило в контексте исторического развития Китая, и таким образом она заняла определенную нишу в социальной жизни китайского народа. Пекинская музыкальная драма быстро стала обретать известность и вскоре распространилась по всей стране. В конце XIX – начале XX в. жанр стал очень популярным среди императорского двора. Неизгладимый след в истории китайского театра оказал великий актер – Мэй Ланьфан. Он тот, кто повлиял больше всего на пекинскую оперу, он был первым, кто представил этот вид искусства всему миру, которое в последствии упрощало построение межгосударственных отношений посредством культурных коммуникаций. Мэй Ланьфан в своей профессиональной деятельности соединил традиции разных театров, сделал некоторые изменения в области театральной декорации, выявил приличное количество изобразительных средств. Оставаясь верным традиции актерского мастерства Мэй Ланьфан поднял на новый уровень вокал и драматическое мастерство исполнителей женского амплуа, освободил от строгих ограничений.

Китайская пекинская музыкальная драма тесно связана с традиционным музицированием. Мелодия соединяет воедино пение, речь и пантомиму, воссоздает музыкальные образы героев, раскрывая их настроения, переживания. В пекинской музыкальной драме важное значение имеет распределение разновидностей музыкальных стилей. Многие традиционные музыкальные жанры стали базой для формирования пекинской музыкальной драмы фольклор, народная песня, народная инструментальная музыка и т. д. Такая опера в отличие от традиционных китайских видов искусства, имеет свои особенности. Музыка, происходящая из мировоззрения, философских учений, мифологического сознания и речи, может являться ключом не только к познанию самобытности, яркости и многообразия традиционного китайского театра, но и всей культуры Китая как для понимания отечественными школьниками проблем мультикультурализма, так и для расширения возможностей современного художественного творчества.

Амплуа китайских актеров многочисленны и многообразны, каждый из которых выполняет только свою роль. В пекинской музыкальной драме персонажи делятся на четыре основных амплуа: шэн (生 герой), дань (旦 героиня), цзин (净 мужской персонаж, так называемое раскрашенное лицо) и чоу 丑 (комик). Отличаются по половому признаку, возрасту и по индивидуальным особенностям. Грим пекинской музыкальной драмы многозначен: по его цвету и рисунку можно определить социальное положение героя, его характер, судьбу и т. д. В мимике актера пекинской музыкальной драмы можно ясно увидеть и трудности восхождения, и судороги боли, и радость благополучно законченного пути. Костюмы актеров пекинской оперы отличаются обилием деталей, внушительным великолепием и роскошью, что объясняется необходимостью в создании выразительного образа с ярко выраженными характерными чертами. По театральному одеянию трудно определить, в каком историческом периоде действует персонаж, так как театальный костюм не является исторически конкретным. Каждое сценическое амплуа предполагает овладение значительным арсеналом сценических движений. Стилизованные походка, движения рук, глаз, тела, являются необходимейшими атрибутами каждой роли. Актер максимально точно должен показывать телодвижением психологическую канву сюжета и характер персонажа.

Цель поставленная в начале работы достигнута, задачи выполнены.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

На английском языке

1 The Uplifting Energy of Shen Yun. Shen Yun performing arts [Электронный ресурс] // Shen Yun Performing Arts : офиц. сайт мировой компании классического китайского танца и музыки. – Режим доступа : <http://promo.shenyun.com>. – 20.03.2020.

На китайском языке

2 Таньюань Цзецзэн. Чжунго цзинзюй фучжуан тупу (Классифицированное описание и рисунки платьев пекинской музыкальной оперы) / Чжунго сицуй сюэюань бянь. – Пекин : Гунъи мэйшу чубаньшэ, 1997. – 331 с. 谭元杰 缙。中国京剧服装图谱 / 中国戏曲学院编。 – 北京：工艺美术出版社，1997。 – 331 页。

3 Таньянь Чжанкэ. Чжунго сицуй вэньхуа (Китайская традиционная оперная культура). – Пекин : Чжунго гоцзи гуанбо чубаньшэ, 2011. – 174 с. 谭颜长珂。中国戏曲文化。 – 北京：化中国国际广播出版社，2011。 – 174 页。

ЛИТЕРАТУРА

На русском языке

4 Аникина, Г. П., Воробьева, И. Ю. Китайская классическая литература : [Электронный ресурс] : учеб.-метод. пособие / Г. П. Аникина. – Хабаровск : Дальневосточный государственный гуманитарный университет, 2008. – 153 с. – Режим доступа : <https://elibrary.ru/item.asp?id=19914832>. – 15.01.2020.

5 Алексеев, В. М. Китайская литература. Избранные труды / В. М. Алексеев. – М. : Наука, 1978. – 596 с.

6 Будаева, Т. Б. Китайский императорский театр Дэхэюань вчера и сегодня [Электронный ресурс] / Т. Б. Будаева. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskiy-imperatorskiy-teatr-deheyuan-vchera-i-segodnya>. – 20.12.2019.

7 Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй «Пекинская опера» [Электронный ресурс] // Twirpx : неофиц. сайт. – 2012. – Режим доступа : <https://www.twirpx.com/file/2309033/>. – 12.01.2020.

8 Ван Цюн. Национально-культурные типы вокально-исполнительного искусства [Электронный ресурс] // КиберЛенинка : научн. электр. библиотека. – 2012. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-teatralnye-postanovki-na-sovetskih-stsenah-v-1950-e-gody>. – 02.12.2019.

9 Иляхин, Ю. М. Пекинская опера [Электронный ресурс] / Ю. М. Иляхин // Синология.Ру : собрание науч. и науч.-поп. публикаций по истории и культуре

Китай. – 2009. – Режим доступа : http://www.synologia.ru/a/Пекинская_опера. – 23.03.2020.

10 Кочетова А., Гастроли Мэй Ланьфана [Электронный ресурс] / А. Кочетова // Магазета : интернет-издание о современном Китае. – Режим доступа : <https://magazeta.com/2016/05/mei-lanfang/>. – 27.03.2020.

11 Кирнарская, Д. К. Современная наука : актуальные проблемы теории и практики / Д. К. Кирнарская, Ю. Б. Миндлин, А. В. Романов // Познание. – 2018. – № 6. – С. 46–50.

12 Кравец, С. Л. Мэй Ланьфан [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия : офиц. сайт. – Режим доступа : <https://bigenc.ru/music/text /2241659>. – 18.02.2020.

13 Культура – Пекинская опера [Электронный ресурс] // Чайна Хайлайтс : офиц. сайт. – Режим доступа : <https://www.chinahighlights.ru/culture/beijing-opera.htm>. – 16.01.2020.

14 Лукинский, Н. А., Шерстова Л. И. Пекинская опера : происхождение и эволюция [Электронный ресурс] // Социальная сеть Академия : офиц. сайт. Систем. требования : Adobe Acrobat Reader. – Режим доступа : https://www.academia.edu/38425487/Beijing_opera_origins_and_evolution.pdf. – 18.01.2020.

15 Лю Лянь. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций [Электронный ресурс] // КиберЛенинка : научн. электр. библиотека. – 2012. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-sovremennaya-opera-v-kontekste-vliyaniya-evropeyskih-traditsiy>. – 10.12.2019.

16 Мазицин, А. В. Ушу как музыкально-пластический элемент пекинской оперы [Электронный ресурс] // КиберЛенинка : научн. электр. библиотека. – 2012. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/ushe-kak-muzykalno-plasticheskiy-element-pekinskoy-opery>. – 10.12.2019.

17 Меньшиков, Л., Петров, В. Китайская классическая драма / Л. Меньшиков. – СПб. : Северо-Запад Пресс, 2003. – 416 с.

18 Врубель, Н. Искусство игры, или коды пекинской оперы / Наталия Врубель // Российская газета. – 25.08.2014. – Спец. вып. 191. – С. 8.

- 19 Рычило, Б. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая / Б. П. Рычило, М. В. Солнцев. – М. : Музей-Гайд, 2000. – 295 с.
- 20 Серова, С. А. Пекинская музыкальная драма / С. А. Серова. – М. : Наука, 1970. – 196 с.
- 21 Серова, С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.) / С. А. Серова. – М. : Наука, 1990. – 278 с.
- 22 Сорокин, В. Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. Генезис. Структура. Образы / В. Ф. Сорокин – М. : Наука, 1979. – 336 с.
- 23 Санович, В., Ваксмахер, М. Библиотека всемирной литературы. – М. : Худож. лит., 1976. – Серия первая. – Т. 17 : Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. – 880 с.
- 24 Спешнев, Н. А. Китайская простонародная литература : песенно-повествовательные жанры / отв. ред. Б. Л. Рифтин. – М.: Наука; ГРВЛ, 1986. – 320 с.
- 25 Спешнев, Н. А. Песенно-повествовательное искусство // Духовная культура Китая : Энциклопедия. – М., 2008. – Т. 3 : Литература. Язык и письменность. – 855 с.
- 26 Сюй Чэнбэй. Пекинская опера. – Межконтинентальное изд-во Китая : Отдельное издание, 2003. – 138 с.
- 27 У Ген-Ир. Сравнительная характеристика музыки Востока и Запада [Электронный ресурс] // КиберЛенинка : научн. электр. библиотека. – 2012. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/sravnitelnaya-harakteristika-muzyki-vostoka-i-zapada>. – 18.02.2020.
- 28 Фу Шуай. Роль костюма и маски в пекинской опере [Электронный ресурс] // КиберЛенинка : научн. электр. библиотека. – 2012. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-teatralnye-postanovki-na-sovetskih-stsenah-v-1950-e-gody>. – 10.04.2020.
- 29 Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая [Электронный ресурс] // КиберЛенинка : научн. электр. библиотека. – 2012.

– Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-teatralnye-postanovki-na-sovetskih-stsenah-v-1950-e-gody>. – 10.04.2020.

На английском языке

35 Performing Arts in China [Электронный ресурс] // China Highlights : офиц. сайт турист. компании. – 2004. – Режим доступа : <https://www.chinahighlights.com/travelguide/culture/china-performing-art.htm>. – 15.01.2020.

На китайском языке

30 Ван Тинсинь. Мэй ши цзинцзюй дэ синчэн цзици утай синсян дэ суцзао (Формирование пекинской оперы в стиле Мэй и формирование сценического имиджа). – Пекин : Вэньсянь гуаньли чжунсинь, 2019. – 39 с. 王廷信。梅式京剧的形成及其舞台形象的塑造。– 北京 : 文献管理中心, 2019. – 39 页。

31 Нью Сяодун. Чжунго сицзюй бяоянь тиси чжи тиси яньцзю (Представление системы китайского традиционного театра Сицзюй и системы исследования школы Мэйпай). – Пекин : Вэньсянь гуаньли чжунсинь, 2019. – 18 с. 牛晓东。中国戏曲表演体系之梅体系研究。– 北京 : 文献管理中心, 2019. – 18 页。

32 Пэн Сяоли. Цзинцзюй ишу дэ иньюэ хуа тэчжэн (Особенности музыкального искусства в пекинской опере). – Гуйчжоу : вэньи жэньцай пэйсюнь цзяолю чжунсинь, 2019. – 130 с. 彭晓丽。京剧艺术的音乐化特征。– 贵州 : 文艺人才培训交流中心, 2019. – 130 页。

33 Сюй Пивэнь. Цзинцзюй хуалянь дэ ишу тэдянь (Художественные особенности грима в пекинской опере). – Цзиси : Вэньсянь гуаньли чжунсинь, 2019. – 33с. 许丕文。京剧花脸的艺术特点。– 鸡西 : 文献管理中心, 2019. – 33 页。

34 Цинь Хуашэн. Мэй Ланьфан шэн ишу тэсэ юй бяоянь тиси (Система представления и особенности творчества Мэй Ланьфана). – Пекин : Вэньсянь гуаньли чжунсинь, 2019. – 12 с. 秦华生。梅兰芳生艺术特色与表演体系。– 系北京 : 文献管理中心, 2019. – 12 页。

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок 1.1 – Маски традиционной пекинской оперы и их значение



Рисунок 1.2 –Бянь И-суй

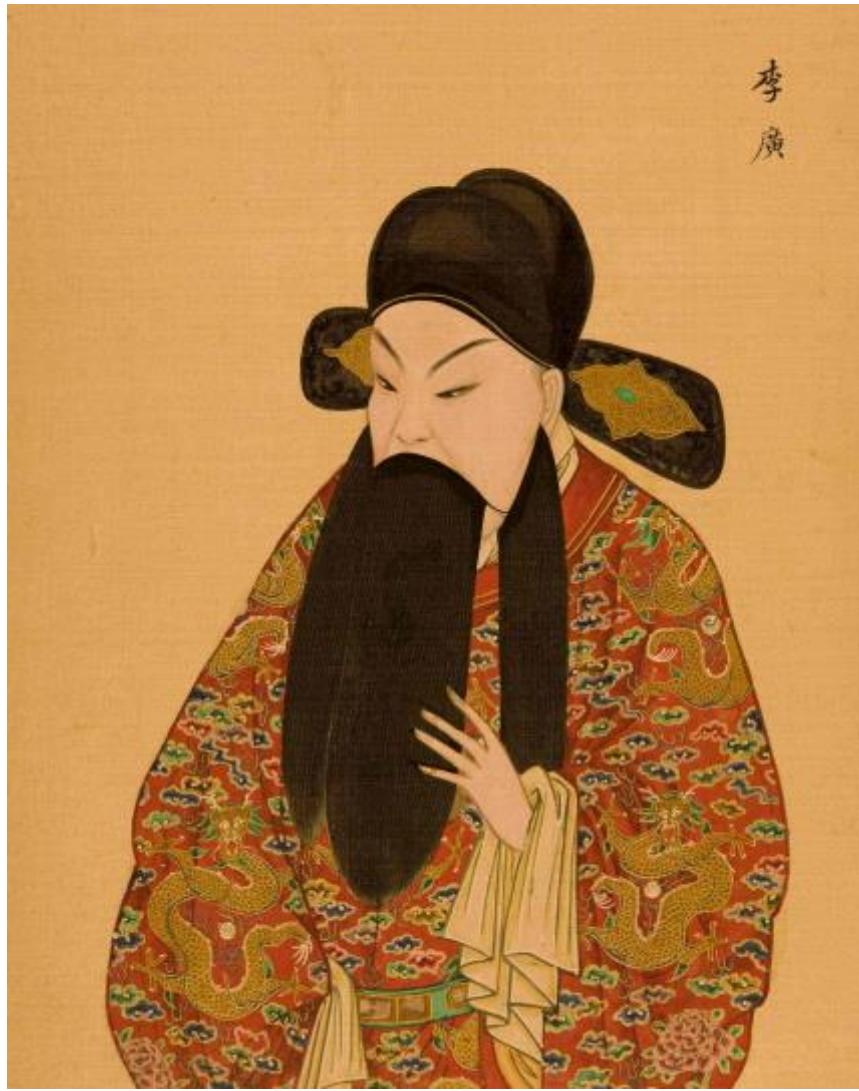


Рисунок 1.3 – Ли Хуа



Рисунок 1.4 – Хоу Гуан



Рисунок 1.5 – Чжу Гуан-цзи



Рисунок 1.5 – Первый из выдержавших государственный экзамен, ученый
Чжуан-юань¹⁵⁵

¹⁵⁵ Альбом театрального грима для персонажей пекинской оперы [Электронный ресурс] // Лопань: журнал об искусствах жизни Поднебесной. URL : <https://luoran.ru/around-world/art/albom-teatralnogo-grima-dlya-personazhej-pekinskoj-opery/> (дата обращения: 14.05.2020).