

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.26086/NK.2023.69.2.009

«Образцовые спектакли» и их роль в развитии музыкальной культуры Китая XX–XXI веков

Сюй Цзянь

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
Синьцзянский университет, Урумчи, Китай

E-mail: 251104247@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2134-7652>

Аннотация. Так называемые «образцовые спектакли», возникшие по инициативе Мао Цзэдуна, за пределами Китая известны как продукт идеологизированного искусства периода китайской истории. Однако изначально главная задача не только государственных, но и творческих деятелей была связана с актуализацией уникального жанра традиционной культуры — пекинской оперы, которая задолго до «культурной революции» начала терять живую связь со стремительно меняющейся современностью. «Образцовые спектакли» стали центром коллективных усилий китайских музыкантов и литераторов, ищущих проекцию соединения европейского оперного жанра с эстетическим богатством собственной театральной традиции. Революционные сюжеты, на основе которых создавались спектакли, были далеко не самым главным «пунктом» ее обновления.

На короткий момент (с начала 1980-х годов) эти произведения сошли со сцены, но с течением времени они вновь стали появляться в репертуаре национальных театров. «Образцовые спектакли» получают широкое распространение, становится заметной их роль в популяризации традиционного театра, оказавшегося к последней трети столетия на грани забвения. В статье рассмотрены некоторые особенности самой репертуарной «образцовой» оперы «Взятие хитростью горы Вэйхушань», в которой традиционные элементы пекинской оперы сочетаются с самыми смелыми новациями китайской современной музыки.

Ключевые слова: пекинская опера, «образцовые спектакли», модернизация театра, традиционная культура, «культурная революция»

Для цитирования: Сюй Цзянь. «Образцовые спектакли» и их роль в развитии музыкальной культуры Китая XX–XXI веков // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 2 (69). С. 60–64. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.009>.

Original article

“Exemplary performances” and their role in development Chinese musical culture 20–21 centuries

Xu Jian

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia
Xinjiang University, Urumqi, China

E-mail: 251104247@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2134-7652>

Abstract. The so-called “exemplary performances” that arose initiative Mao Zedong, outside of China are known as a product of ideologized art odious period of Chinese history. However, initially, the main task not only government officials, but also creative figures was connected with actualization of a unique genre traditional culture — Beijing opera, which long before “cultural revolution” began to lose living connection with a rapidly changing modernity. “Exemplary performances” became the center collective efforts Chinese musicians and writers looking for a projection of connection European opera genre with an aesthetic richness of own theatrical tradition, and revolutionary plots on basis which the performances were created were far from the most important “point” its renewal.

For a brief moment (from early 1980s) these works seemed to have left stage, but over time they began to appear again in repertoire of national theaters. “Exemplary performances” are becoming widespread, their role in popularizing traditional theater, which was one verge of oblivion by the last third of century, becomes noticeable. An article discusses some features most repertory “exemplary” opera “The Capture of Weihushan Mountain by Cunning”, in which traditional elements Beijing opera are combined with the most daring innovations Chinese contemporary music.

Keywords: Beijing Opera, “exemplary performances”, theater modernization, traditional culture, “cultural revolution”

For citation: Xu Jian. “Exemplary performances” and their role in development Chinese musical culture 20–21 centuries. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;2(69); 60–64 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.009>.

«Образцовые спектакли»¹ стали характерным явлением периода китайской «культурной революции». Мнение о них за пределами Китая весьма противоречиво. С одной стороны, их появление связывают с усилением идеологического вторжения во все сферы художественной жизни. С другой, «образцовые спектакли» возникли не внезапно, они явились результатом последовательной модернизации пекинской оперы и стали новой художественной формой, созданной путем преобразования национальных театральных традиций. «Современная пекинская опера» — так впоследствии назвали «образцовые спектакли» — жанр, вышедший из глубины народной культуры и в конечном итоге заслуживший всеобщую любовь. Высокая популярность спектаклей, вобравших в себя художественное величие пекинской оперы, уже не объяснима «революционными» сюжетами. Есть нечто в эстетике и форме «образцовых спектаклей», превышающее первоначальную установку их создателей соответствовать духу времени. Поэтому в настоящее время задачей китайских ученых становится объективное и серьезное исследование «образцовых спектаклей» как явления, вышедшего за узкие рамки исторического периода. Внимание авторов отчасти по-прежнему привлекают вопросы сюжетного наполнения спектаклей [1], но основной проблемой является сочетание новаторских и традиционных элементов в драматургии [2; 3; 4; 5].

Ярким примером воплощения новаторских преобразований пекинской оперы стало произведение коллектива авторов «Взятие хитростью горы Вэйхушань». Созданная до начала «культурной революции», опера имела огромный успех и в дальнейшем послужила образцом для последующих подобных проектов.

Впервые с этим спектаклем выступила труппа пекинской оперы в Шанхае в 1958 году. За основу был взят роман и одноименная пьеса Цюй Бо «Бескрайний снег в царстве лесов». Лидером авторского коллектива стал Юй Хуэйюн, который тщательно изучал историю развития традиционной китайской музыки. Для многих опер, начиная с «Гавани» и заканчивая редакцией оперы «Взятие хитростью горы Вэйхушань» в период «культурной революции»², он написал множество арий. Юй Хуэйюн прекрасно владел теоретическими и практическими знаниями о традиционной пекинской опере и внес уникальный вклад в ее развитие. Несмотря на то, что в текстах арий Юй Хуэйюн отводил особую роль политической

составляющей, он не снижал художественно-эстетические критерии музыки. В его произведениях — в предложениях, словах и фразах текста, в сочетании литературного стиля с простонародными выражениями, в выразительности мелодий арий — проявилась несомненная одаренность автора.

В сочинении инструментальных и вокальных партий «Взятия хитростью горы Вэйхушань», помимо Юй Хуэйюна, принимали участие Ли Мулянь, Лю Жусэн, и многие другие музыкальные деятели [6]. Они не были специалистами в области пекинской оперы, но долгое время занимались исследованием региональных традиций.

Музыкальное сопровождение оперы соответствовало канонам классической китайской драмы. Важным требованием являлась детальная передача звукового фона бытовых сцен, поэтому тембр, темп, особая манера исполнения соответствовали обстановке; вокальная и инструментальная партии написаны в едином стиле с сохранением традиционного обаяния пекинской оперы; в музыкальную партитуру были введены напевы традиционной музыки и характерные сюжетные элементы из других видов китайской драмы.

В качестве примера можно привести диалог в опере «Взятие хитростью горы Вэйхушань», который исполняется на литературном языке байхуа вместе с путунхуа³: в сцене «Восстание народных масс» актер исполняет арию, а хор поет в унисон отрывок из песни «Раздался гром». Это отсылает зрителя к музыкальным формам традиционных сычуаньских опер, где пение героя сопровождается унисонными комментариями хора [7]. Важной отличительной чертой стала легкость литературного текста, его естественность для произношения. Язык, используемый в либретто, основан на бытовой речи с небольшими вставками классического литературного языка. Все эти приемы значительно обогатили выразительную силу арий и в точности передали особенности жизни китайцев в новой эпохе.

Мелодия «Марш Китайской народно-освободительной армии», получившая статус лейтмотива оперы, стала «художественной скрепой» нового сценического искусства Китая: она неоднократно вовлекалась в музыкальную ткань других спектаклей [1]. Для воплощения музыкальных образов главных действующих лиц использовались популярные и широко известные революционные песни. Персонажи оперы получили выразительные музыкальные характеристики, которые проходят

красной нитью через все этапы драматургического развития. На сцене разворачивается узнаваемый сюжет «охоты на тигра в горах» — культурный архетип, характерный для классических драм; «герои революции» и их «враги», по существу, действуют внутри этого сюжета. В отличие от старой модели оперы, где образ героя формировался комплексом актерских техник, здесь, согласно новаторскому статусу жанра, все герои максимально «омузыкалены»: уже в первом действии выход каждого героя сопровождается его яркой арией с набором индивидуальных мелодических характеристик. Аранжировка и оркестровка при этом лаконичны и просты. В основе состава оркестра — «три главных инструмента» (三个主要工具), маркирующие стиль пекинской оперы: цзинху, эрху и юэцинъ — именно они придают музыке особый колорит. Китайские духовые и ударные дополнены западными инструментами, которые часто звучат отдельно от остальных. Оркестровка предполагает сочетание традиционных техник игры с приемами западной музыки — так был создан новый тип оркестра пекинской оперы, в котором появились трубы [8].

В традиционной опере звучание инструментов оркестра должно было лишь оттенять голос певца, здесь же оркестровая увертюра и интерлюдии играют важную роль, а вокальные номера сопровождаются развитой оркестровой партией. Группы инструментов в традиционной модели оперы выполняли четко очерченные роли: китайские духовые, известные своей способностью к звуковой живописи, сопровождали сцены на природе, имитируя ее звуки; струнные создавали унисонную вторю голосу певца. В «образцовой опере» струнные и духовые открывают новые возможности звучания. Так, в сцене «охоты на тигров в горах» струнным, вопреки канону, поручена образительная функция: их мелодические линии передают звуки ветра в горах, оставаясь в рамках традиционного стиля «медленного напряженного пения», характерного для китайской оперной музыки. В эпизоде «Направлять разведку» живую картину прихода весны, таяния льда и снега рисует ансамбль западных инструментов — флейты, гобоя и ксилофона. В интермедийных сценах немало подобных фрагментов, где живописные возможности обновленного инструментального звучания представлены во всей полноте.

В новый тип оперного спектакля впервые были введены балетные сцены. Соединение искусств современной китайской оперы и западного

балета имело особое историческое значение для китайской культуры в целом.

Без сомнения, «образцовые спектакли» развивались во многом под влиянием политических тенденций «культурной революции». Они явили собой пример ангажированного искусства, но все же вышли за рамки тех установок, которые были предписаны этому жанру.

Сегодня «образцовый спектакль» — современное музыкально-театральное произведение в стиле пекинской оперы, вобравшее в себя традиции локальных видов китайской драмы, но основанное на современной тематике и сюжетах. Жанр повлиял на развитие национального театра, собрал вокруг себя талантливых деятелей искусства, которым удалось сделать «образцовые пьесы» востребованными и популярными. Объединение ведущих творческих сил Китая, обеспечение материальной поддержки государства подняли жанр, некогда рожденный «злостью дня» на высокий художественный уровень.

Несомненным достижением «образцовых спектаклей» стало преломление в их языке канонов западного театрального и оперного искусства. В музыке наряду с традиционными основами появилась европейская гармония и связанные с ней методы сочинения. Элементы западной музыкальной системы — мелодика, гармония, фактура, оркестровка открыли для традиционной китайской драмы окно в новый мир. Музыка «образцовых спектаклей» оказала влияние на традиционный театр в целом и символизировала прорыв в область современной музыкальной культуры, сблизив китайскую музыку с западно-европейской. В свою очередь это повлияло и на общую музыкальную концепцию «образцовых спектаклей»: помимо значения тонально-функциональной гармонии, появилась принципиально новая для китайской традиции «музыкальность» ударных инструментов. В пекинской опере ударные отмечали структуру сюжета, отделяя эпизоды, создавая динамический фон происходящему на сцене [9]. Партия ударных инструментов в традиционном варианте активно участвовала в драматургии спектакля; её разнообразные ритмические рисунки переключали зрителя на новую сцену, восполняя таким образом «смену декораций», которых, как известно, в китайской драме нет. В «образцовых спектаклях» ударные инструменты сохраняют свою роль. По-прежнему задействованы гонги и барабаны, создающие метроритмический фон музыки (например, в «Легенде о

красном фонаре» ударные имитируют стук колес поездов и другого транспорта с помощью ритма «луанчуй»). Именно ритм-секция из ударных инструментов ярко демонстрирует присутствие в «образцовых спектаклях» традиций пекинской оперы. Однако, наряду с сохранением традиционных функций, в новой опере ударные включились в музыкальную ткань инструментальной партитуры, подчеркивая ритм музыки, вплетаясь в ее фактуру.

В ансамблевом музицировании особое внимание стало уделяться главной музыкальной теме, которая выделялась на фоне гармонического сопровождения. Появились новые приемы оркестровки, особые способы соединения ритмических и мелодических рисунков; впервые свежо и эстетически ярко зазвучали сочетания западных и китайских музыкальных инструментов. В процессе исполнения музыканты старались применять техники игры, характерные и для национальной, и для европейской музыки, опираясь на «двойное музыкальное чутье», чтобы добиться полной гармонии разнокультурных музыкальных инструментов и в то же время не лишить музыку пекинской оперы ее особого характера звучания.

В стиле исполнения пьес, в котором музыканты смешивают западные и китайские приемы игры, полностью сохраняются особая манера звукоизвлечения и характерные тембровые качества «трёх главных инструментов», а также свойственные традиционной китайской музыке мелодические и ритмические черты, энергичность и динамика, изысканность звучания (которой часто подражают западные скрипки, имитирующие игру на цзинху). В оркестрах, где смешаны западные и китайские инструменты, по-прежнему выделяется звучание цзинху, эрху и юэцин. Поскольку это семейство уступает другим инструментам по силе, громкость звучания других групп оркестра дифференцируют и даже корректируют настройку; наконец, в случае необходимости останавливают игру целого оркестра ради исполнения мелодии одним из этих трех инструментов.

Устойчивое присутствие в партитуре этих трех струнных связано с художественной задачей сохранения традиционного колорита китайской драмы. Цзинху солировал в пекинской опере на протяжении последних двухсот лет. Его особый тембр, мелодическая певучесть и изысканная артикуляция навсегда связаны со стилистикой пекинской оперы. Именно поэтому в процессе

создания музыки для «образцовых спектаклей» особое внимание авторы обращали на выразительные мелодии, предназначенные для китайских струнных инструментов.

Благодаря обновлению композиторского письма в «образцовых спектаклях» воплотились смелые идеи смешения музыкальных стилей и элементов традиционной культуры. Авторы осознанно обращались к музыке региональных жанров, соединяя знаменитые мелодические стили «эрхуан» и «сипи». Узнаваемые древние мелодии, принадлежащие разным традициям, неожиданно зазвучали в едином эстетическом поле, часто продолжая одна другую, вопреки вековым устоям. В результате в рамках одного жанра в звучаниях инструментов, в напевах, ритмах возникло полифоническое сплетение китайских традиционных стилей, символически отражая древнюю мудрость многих поколений.

Сегодня «образцовые спектакли» интересны прежде всего, как опыт наполнения «антикварной» формы новым содержанием, как пример соединения канона пекинской оперы с усвоенными элементами западной музыкальной культуры. Сознательная работа китайских музыкантов над национальным наследием с целью его современного прочтения не только представляет художественную ценность, но и дает богатейший материал для изучения способов актуализации искусства, стремительно уходящего в музей истории. Задача китайских музыкантов сегодня — сохранять и приумножать национальное музыкальное достояние, которое содержит не меньше ценностей, чем классическая поэзия и философия Востока.

Примечания

¹ В других источниках — «образцовые оперы», «образцовые пьесы».

² По настоянию Цзян Лин, жены Мао Цзэдуна, спектакль подвергался неоднократному редактированию. Причиной исправления сюжета оперы служило указание Цзян Лин масштабнее воспеть революционный подвиг народа и донести до него новые ценности, в том числе и эстетику демократического искусства.

³ Официальная норма китайского языка в КНР.

Список источников

1. Биньбинь Ван. «Образцовые спектакли» и классические произведения Революции // Рассуждения о свободной литературе. 2002. № 5. С. 26–29. (彬彬王 "模范表演"和革命的)

1. 经典作品//关于自由文学的推理. 2002. 5号 第26–29页)
2. Дун Цзянь. Сложный процесс модернизации китайского театра — обзор основных произведений китайской драмы в XX веке // Литературная критика. 1998. № 1. С. 33–36. (董建中国戏剧现代化的复杂过程 — 二十世纪中国戏剧主要作品的概述. 1998. 1号 第33–36页)
3. Жуньхай Цюй. Осовременивание традиционных форм китайской драмы // Современная драма. 2005. № 5. С. 9–11. (曲荣海 中国戏剧的传统形式现代化 // 现代戏剧. 2005. 5号 第9–11页)
4. Цзиньсян Лю. Рассуждения об «образцовых спектаклях» // Теоретический журнал. 2004. № 4. С. 9–13. (刘金祥 关于“示范性表演”的论述 // 理论期刊. 2004. 4号 第9–13页)
5. Чжунлин Ван. Рассуждения о реформировании пекинской оперы: о подъеме и спаде «образцовых спектаклей» // Наука. 2002. № 10. С. 22–25. (王忠玲 关于京剧改革的论述：论«模范表演» // 的兴衰. 2002. 10号第22–25页)
6. Ваньшу Чжу. Развитие традиционной китайской оперы // Основные произведения искусства. 1998. № 2. С. 16–19. (万树朱 中国传统戏曲的发展 // 基本艺术作品. 1998. 2号 第16–19页)
7. Ду Цзяньхуа. Сычуаньская опера. Шанхай: Чжэцзян, 2008. 300 с. (杜建华 川剧. 上海：浙江人民出版社, 2008年. 300页)
8. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера и китайская культура. Пекин: Народное образование, 1999. 408 с. (徐承北 京剧与中国文化. 北京：出版社《人民教育, 1999年. 408页)
9. Линь Юй. Возвращение к истокам китайской традиционной драмы — ретроспективный взгляд на традиционную драму // Литература и драма. 2006. № 3. С. 33–35. (林宇 回归中国传统戏剧的起源-回顾传统戏剧 // 文学与戏剧. 2006. 3号 第33–35页)
2. Dong, Jian (1998), "The complex process of modernization of the Chinese theater — a review of the main works of Chinese drama in the 20th century", *Literaturnaya kritika* [Literary criticism], no. 1, pp. 33–36.
3. Junhai, Qu (2005), "Modernization of Traditional Forms of Chinese Drama", *Sovremennaya drama* [Contemporary Drama], no. 5, pp. 9–11.
4. Jinxiang, Liu (2004), "Reasoning about “exemplary performances”", *Teoreticheskiy zhurnal* [Theoretical journal], no. 4, pp. 9–13.
5. Zhongling, Wang (2002), "Reflections on Reforming Peking Opera: On the Rise and Fall of “Exemplary Performances”", *Nauka* [Science], no. 10, pp. 22–25.
6. Wanshu, Zhu (1998), "The Development of Traditional Chinese Opera", *Osnovnyye proizvedeniya iskusstva* [Main Works of Art], no. 2, pp. 16–19.
7. Du, Jianhua (2008), *Sichuan'skaya opera* [Sichuan Opera], Zhejiang, Shanghai, China.
8. Xu, Chengbei (1999), *Pekinskaya opera i kitayskaya kul'tura* [Peking Opera and Chinese Culture], Public Education, Beijing, China.
9. Lin, Yu (2006), "Return to the Origins of Chinese Traditional Drama — A Retrospective Look at Traditional Drama", *Literatura i drama* [Literature and Drama], no. 3, pp. 33–35.

Информация об авторе

Сюй Цзянь — аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия; преподаватель Синьцзянского университета, Урумчи, Китай

Information about the author

Xu Jian — Postgraduate student of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia; Xinjiang University, Urumqi, China

References

1. Binbin, Wang (2002), "“Exemplary Performances” and Classical Works of the Revolution", *Rassuzhdeniya o svobodnoy literature* [Discourses on Free Literature], no. 5, pp. 26–29.

Статья поступила в редакцию 24.03.2023; одобрена после рецензирования 20.06.2023; принята к публикации 29.06.2023. The article was submitted 07.04.2023; approved after review 24.03.2023; accepted for publication 29.06.2023.