УДК 782(510):7.03Мэй Ланьфан
ББК 85.317.41(5Кит)
М 97

Мэн Яоюй
Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия, mengyaoyu01@gmail.com

Мэй Ланьфан и реформа пекинской оперы

(Рецензирована)

Аннотация.
Исследуется творческая деятельность Мэй Ланьфаня – ведущего солиста, реформатора пекинской оперы, который изменил её понимание в Китае в XX веке. Целью является изучение специфики пекинской оперы и ведущих принципов её реформирования, выработанных Мэй Ланьфанем. Для этого используются историко-стилевой и культурологический подходы, методы герменевтики, компаративистики, целостного музыковедческого анализа. В ходе работы доказывается, что интегрировав компоненты многих региональных разновидностей народных представлений, пекинская опера сформировала блок традиций, который тонко модернизировал Мэй Ланьфан. Он расширил устоявшиеся амплуа персонажей и закрепил типы вокального самовыражения в каждом из них; изменил костюм и причёски, работу со светом. Теоретическая новизна исследования обусловлена синтезом наблюдений китайских и зарубежных учёных о специфике развития пекинской оперы от XVIII до XXI века. Практическая значимость определяется возможностью использования данных сведений в курсах теоретической подготовки вокалистов в колледжах и вузах Китая. В результате исследования показывается, как Мэй Ланьфанем были сформированы теоретические принципы, определившие развитие пекинской оперы не только в XX, но и в XXI столетии.

Ключевые слова:
Мэй Ланьфан, пекинская опера, куньцю, пьесы цзинси, эпические драмы кунку, амплуа

Meng Yaoyu
A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, St. Petersburg, Russia, mengyaoyu01@gmail.com

Mei Lanfang and the Peking Opera reform

Abstract.
The article studies the creative activity of Mei Lanfang, the leading soloist, reformer of Peking Opera, who changed the modern understanding of opera in China in the twentieth century. The goal is to study the specifics of the Peking Opera and the leading principles of its reform, developed by Mei Lanfang. For this, historical-style and cultural approaches, methods of hermeneutics, comparativistics, holistic musicological analysis are used. The study proves that by integrating the components of many regional varieties of folk dramas, the Peking Opera formed a block of traditions that Mei Lanfang finely modernized. He expanded the established roles of characters and consolidated the types of vocal self-expression in each of them;

changed the costume and hairstyles, work with light. The theoretical novelty of the research is due to the synthesis of observations by Chinese and foreign scientists about the specifics of the development of Peking opera from the 18th to the 21st centuries. The practical significance lies in the possibility of using this information in theoretical training courses for vocalists in colleges and universities in China. The author of this publication shows how Mei Lanfang formed theoretical principles that determined the development of Peking opera not only in the twentieth, but also in the 21st century.

Keywords:

Mei Lanfang, Peking opera, kunqiu, Jingxi plays, epic kunku dramas, role

Мэй Лань (псевдоним – Мэй Ланьфан) родился в Тайчжоу, провинция Цзянсу, 22 октября 1894 года [1: 12]. Он вошёл в историю театрального искусства как один из выдающихся артистов пекинской оперы в Китае. Именно благодаря его творческой и просветительской деятельности пекинская опера приобрела мировую известность в XX веке, хотя её история насчитывает более трёх столетий.

Пекинская опера, первоначально известная под названием «*цзинцзю*», возникла и развивалась во время правления династии Цин (1644-1911/12). Специфика её становления на ранних стадиях обусловлена сочетанием элементов нескольких разновидностей традиционной народной драмы, существующих в непосредственной близости от Пекина (провинции Аньхой, Хубэй, Ганьсу, Шаньси) и в Пекине. К подобным примерам отнесём оперу *куньцю* (написанную в традициях северной музыки системы); пьесы *цзинси* (юаньские пьесы); эпические драмы *кунку* (драмы северо-западных племён *ху*) [2: 29].

Так, например, драма *куньцю*, достигшая своего пика в период позднего Средневековья, представляла кульминационный этап развития театрального искусства в северном Китае. Ей свойственны значительные инструментальные вставки, репрезентирующие владение бамбуковой флейтой *цюйди*, поэтому мелодическое развитие отличается богатством и интонационным разнообразием. Драмы считаются более архаичными, поскольку развитие в них отличается преобладанием субъективного компонента и лирики, поэтому литературная основа здесь была более изыскана и обладала ярко выраженными художественными достоинствами.

В пьесах *цзинси* (развивающихся с 1835-1908 годы) сочетаются элементы, распространённые на юге Китая – ритмичное движение хлопушек, создающих ритмическую основу; звучание цимбал, репрезентирующее традиции спектаклей в Шаньси и Ганьсу; пение с аккомпанементом *эрху* (двухструнной народной скрипки). В мелодиях *цзинси* использовались два режима – *сипи* и *эрхуан,* пришедшие из Аньхоя. Они представляли на сцене контрастные эмоциональные состояния. Мелодика *сипи* выражала радость и энергию движения, тогда как напевы *эрхуан* передавали настроение печали, скорби, глубоких переживаний о прошлом [4: 12]. Мелодическое развитие спектакля осуществлялось при помощи многократного варьирования нескольких напевов, сопровождавших разные тексты, которые были чаще бытового, разговорного плана. Пьесы *цзинси* отличались включением акробатических трюков и приёмов боевых единоборств. Благодаря такому сочетанию компонентов постановки *цзинси* пользовались поддержкой власти и были популярны у публики. Существовала традиция проводить репетиции этих пьес в общественных местах, благодаря чему труппа всегда получала хорошую финансовую поддержку. Они по драматургии более динамичны и включали деление на

нескольких актов или сцен, напоминая реализацию принципов европейской театральной драматургии (см. подробнее: [3: 402-408]).

Драмы *кунку* рассказывали длинную и запутанную историю в мельчайших деталях, часто в 40 или 50 последовательных сценах, представляя нарративное повествование, связанное сюжетом легендарного эпоса и мифологии древнего Китая [5].

Наряду с перечисленными национальными формами драмы, необходимо отметить, что местная опера встречается в каждой области Китая. Кантонская опера процветала как форма народного театра в провинции Гуандун; на юго-востоке в Шэнчжоу и Шаосин доминировала опера *юэ*; в северо-восточной провинции Китая Хэйлунцзян развивалась опера *лунцзян*; сычуаньская опера характерна для регионов Чунцин, Гуйчжоу, Тайвань [5]. Т.Б. Будаева вполне правомерно замечает, что традиционная опера «...насчитывает более трёхсот региональных разновидностей, из которых на сегодняшний день бытует около пятидесяти» [4: 3].

Все перечисленные разновидности традиционного оперного искусства различаются местными музыкальными стилями и региональными диалектами и языками, но в то же время они сохраняют ряд общих характеристик: действие происходит на сцене без декораций (за исключением фона и боковых частей); китайские музыкальные представления позиционируют признаки условного театра. Например, длинными рукавами «струящейся воды», которые прикреплены к костюмам положительных персонажей, можно манипулировать в 107 движениях. Так, в опере «Байше чжуане» («Белая змея») лодочник переправляет свою прекрасную дочь через бурлящую реку, при этом пантомима составляет важную часть развития действия. Например, в «Сан-чжаго» («Где сходятся три дороги») при помощи пантомимы осуществляется кульминация в развитии действия – показывается единоборство мужчин, которое разворачивается в темноте; в «Ши Юй Чуо» («Нефритовый браслет») девица берет воображаемую иглу и шьет. Хождение по кругу означает путешествие. Кружение по сцене с горизонтальным хлыстом в руках символизирует езду на лошади. Езда в карете представлена ассистентом сцены, держащим флаги, нарисованные с колесной конструкцией по обе стороны от актера. Четыре знамени указывают на армию. Черный флаг, развевающийся над сценой, означает шторм. Китайская опера – одна из самых условных театральных форм в мире. Множество из перечисленных условностей можно объяснить бедностью трупп и необходимостью путешествовать с небольшим количеством имущества и декораций [5].

Костюмы, головные уборы и грим определяют стандартные типы персонажей в пекинской опере. Актеры работают, как правило, в одном амплуа: мужчина (*шэн*), женщина (*дань*), воин с раскрашенным лицом (*цзин*) или клоун (*чжоу*). Каждый тип роли можно разделить на несколько подтипов ролей. Актеры проходят семилетнюю подготовку в детстве, в течение которой определяется соответствующее их таланту амплуа. Пение имеет особое значение для персонажей *шен* и *дань*, тогда как второстепенные актеры и актеры клоунских ролей должны быть искусны в акробатике, которая оживляет батальные сцены. Пение сопровождается большим количеством условных движений и жестов.

Мэй Ланьфан вошёл в историю пекинской оперы как непревзойдённый исполнитель амплуа *дань* (женская роль). Актёрские навыки воплощения этого женского архетипа на сцене передавались из поколения в поколение, начиная с дедушки по отцовской линии – Мэй Цяолин [6: 118].

Мэй Лань (сценический псевдоним – Мэй Ланьфан) родился в семье актеров. Его театральная династия включала знаменитых отца и деда, которые были артистами театра куньцуй, а затем пекинской оперы. В возрасте 8 лет Мэй Ланьфан начал изучение основ актерского мастерства, пения и акробатики, дебютировал на сцене Театра Гуанхэ в 1904 году, когда ему было 11 лет. Международной славы Мэй Ланьфань добился в 25 лет, когда он гастролировал в Японии в 1919, 1924 и 1956 годах, посетил Соединенные Штаты в 1930 году, дважды посетил Советский Союз в 1935 и ещё трижды – в 1952, 1956, 1960 годах [2: 30]. В период гастролей в СССР Мэй Ланьфан встречался с многими ведущими деятелями театрального искусства, такими как В.Э. Мейерхольд, В.И. Немирович-Данченко, К.С. Станиславский, С.М. Эйзенштейн. Последний заимствовал из постановок китайского актёра ясную геометрию мизансцен, раскрывающую взаимоотношения между героями. Эту хореографическую заданность расположения актёров он впоследствии использовал в кинофильме «Иван Грозный», наполнив его также множеством символов в духе китайского театра [7].

Аншлаги, а затем и более чем полувековой успех Мэй Ланьфана (вплоть до самой его смерти в 1961 году) были обусловлены уникальным исследовательским талантом актёра, который в деятельности своей труппы умел сочетать традиции и инновации. Мэй Ланьфан разрабатывал в своём творчестве несколько разновидностей амплуа *дань*: *цинъи* – «дева», *хуадань* – «цветочная дань» и *хуашань* – «воительница». Роль *цинъи* раскрывает образ скромной девушки или благопристойной замужней женщины, для её вокального исполнения свойственно использование фальцетного регистра и техники «искусственной гортани», усиливающей металлический оттенок в звучании голоса [6: 33]. Как вполне правомерно отмечает Ли Ян, народное вокальное искусство Китая в пекинской опере «...представлено не только темами популярных народных песен, но и воспроизведением манеры пения. ...Таким образом, направление народной вокальной музыки – это, по существу, вокально-исполнительское искусство, уникальное для китайской нации» [8: 176].

Хуадань – «цветочная дань» – «кокетка», «служанка», «куртизанка» – антипод благопристойной *цинъи*. Её роли свойствен комический оттенок, проявляющийся, например, в неверном цитировании всем известных классических стихов. Комическая составляющая роли, по верному замечанию Элизабет Вихман, определяет не вокальные, а речевые характеристики – диалоги и речитативы. Ведущими выразительными элементами *хуадань* являются мимика и жесты [9: 9].

Хуашань – «воительница», разновидность *хуадань*, изобретённая в первой половине XX века Мэй Ланьфан. Это переходное амплуа, использующее приёмы всех трёх «молодых» *дань* — пение, пантомиму и военное искусство. Характерный костюм воительниц – розовый или красный, либо доспехи, украшенные фазаньими перьями с четырьмя флагами за спиной, подчёркивающими принадлежность к военным [10: 114].

Мэй Ланфан ввёл «старинные костюмы» в костюмированных драмах пекинской оперы, воссоздал совершенно новое видение актёров, имитируя архаические причёски (пучок волос и обрамление волосами овала лица у женщин), манеру поведения. Все эти нововведения обусловлены тонким эстетическим чувством прекрасного, которое помогло ему подчеркнуть красоту женщины при воплощении её образа на сцене. Он настолько в этом преуспел, что благодаря мастерскому владению женским амплуа в 1914 году Мэй

Ланьфан участвовал в первом показе мод в истории Китая «Nie Haibo Lan» [11].

Мэй Ланьфан считает, что суть оперы – это комплексное искусство, включающее сценарий, музыку, грим, костюмы, реквизит, декорации и многое другое. Он мастерски использовал работу со светом, сделав существенный шаг в улучшении театральной индустрии Китая, также он считал, что в оперном искусстве есть свои собственные формулы и законы перформанса: «Мы должны сначала усвоить эту формулу и законы, чтобы они соответствовали отражению эмоций людей на сцене» [1: 46]. Мэй Ланьфан многие принципы организации театральной постановки почерпнул в японском театре Кабуки. Он считал, что оперная сценическая постановка должна быть художественной обработкой повседневной жизни и доставлять публике наивысшее удовольствие. Именно такое представление легло в основу реформирования пекинской оперы.

Суть реформы Мэй Ланьфан определил в статье «Три ключевых момента китайской драмы» [1: 168]. Во-первых, артист полагал, что разрыв между западной и китайской драмой может быть преодолен. Во-вторых, все движения и музыка в китайской драме обладают собственным смыслом. Каждая поза в хореографии должна быть прочитана как буква-иероглиф. Соединение различных движений-иероглифов превращается в игру «разгадывания» смыслов для зрителей. Тем не менее, актеры китайских опер не должны себя связывать подобными «буквами», чтобы раскрыть свой художественный талант. Иными словами, актёрам пекинской оперы разрешено свободно перемещаться в определенном диапазоне, чтобы не нарушить символику хореографии в синтезе с драмой. Третий пункт реформы Мэй Ланьфан заключается в том, что театр Китая должен быть модернизирован. Модернизация не обязательно должна касаться драмы, но прежде всего, должна быть направлена на онтологию оперы. Она связана с изменением атмосферы, эстетики и этики в опере. Например, фон и освещение могут серьёзно повлиять на восприятие зрителя. Несмотря на то, что существуют фиксированные способы выражения эмоций в драме, эти способы могут быть изменены, и это путь, где режиссёры-постановщики могут экспериментировать в будущем.

Эти три пункта имеют большую теоретическую и практическую ценность и могут пролить свет на существование традиций и будущее развитие китайской пекинской оперы. Рациональное изложение реформы театрального искусства Мэй Ланьфана уходит корнями в плодородную почву литературных и художественных теорий китайской нации. Оно не только жизненно важно для краткого изложения системы теории перформанса пекинской оперы Мэй Ланьфан, но и обогащает теоретическую систему китайского оперного театра.

Примечания:

1. Min Tian. Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theater Placed and Displaced. Springer, 2012. 308 p.

2. Народное культурное наследие напоминает о национальной памяти // People's Daily Online. 2006. Вып. 2. P. 28-31.

3. Будаева Т.Б. Истоки пекинской оперы: музыкальная драма куньцюй // Общество и государство в Китае. 2015. С. 402-408.

4. Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2011. 28 с.

5. Китайское исполнительское искусство (Цинский период). URL: https://www.britannica.com/art/Chinese-performing-arts/The-Yuan-period#ref1052882 (дата доступа: 27.12.2020).

6. Lovrick P., Siu W.N. Chinese Opera: Images and Stories. UBC Press, 2011. 176 p.

7. «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна: Non est magnum ingenium sine mixtur dementiae. URL: https://aoimevelho.blogspot.com/2018/07/non-est-magnum-ingenium-sine-mixtur.html (дата обращения: 24.12.2020).

8. Ли Ян. Национальные традиции в вокальной музыке современных композиторов Китая // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. 2020. Вып. 1. С. 174-179.

9. Wichmann E. Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera. Routledge: University of Hawaii Press, 1991. 342 p.

10. Bonds A.B. Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture. Routledge: University of Hawai'i Press, 2008. 432 p.

11. The Peking Opera performer was famous for his portrayal of the dan role, the elegant female archetypes. URL: https://radiichina.com/mei-lanfang-china-global-superstar/ (дата обращения: 28.01.2020).

References:

1. Min, Tian. Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theater Placed and Displaced, 2012 Springer. 308 pp.

2. National cultural heritage reminds of national memory // People's Daily Online. 14.02. 2006. Iss. 2. P. 28-31.

3. Budaeva T.B. The Origins of Peking Opera: The Kunqu Musical Drama // Society and State in China, 2015. P. 402-408.

4. Budaeva T.B. Music of Traditional Chinese Theater Jingju (Peking Opera): Diss. abstract for the Cand. of Art history degree. M., 2011. 28 pp.

5. Chinese performing arts (Qing period). URL: https://www.britannica.com/art/Chinese-performing-arts/The-Yuan-period#ref1052882 (accessed 27.12.2020).

6. Lovrick P., Siu W.N. Chinese Opera: Images and Stories. UBC Press, 2011. 176 pp.

7. «Ivan the Terrible» by Sergei Eisenstein: Non est magnum ingenium sine mixtur dementiae. URL.: https://aoimevelho.blogspot.com/2018/07/non-est-magnum-ingenium-sine-mixtur.html (accessed 24.12.2020)

8. Li Yang. National tendencies in vocal music of the modern composers of China // Bulletin of the Adyghe State University. 2020. No. 1. P. 174-179.

9. Wichmann E. Listening to Theater: The Aural Dimension of Beijing Opera. Routledge: University of Hawaii Press, 1991. 342 pp.

10. Bonds A.B. Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture. Routledge: University of Hawaii Press, 2008. 432 pp.

11. The Peking Opera performer was famous for his portrayal of the dan role, the elegant female archetypes.URL: https://radiichina.com/mei-lanfang-china-global-superstar/ (accessed 28.01.2020).