

Andriyanova O. Features of formation of Odessa region as a cultural center Novorossiysk region. The initial stage of formation of Odessa region is characterized in this article, the role of salon playing music in process of becoming of professional music performance is emphasized.

Key words: region, playing music, musical society.



УДК 78.03+782.1

Лю Бинцян

ОПЕРА «ЛЯНЬ ШАНЬБО И ЧЖУ ИНТАЙ» КАК КУЛЬТУРНО-СТИЛЕВОЙ ФЕНОМЕН

Статья посвящена характеристике признаков культуры Ренессанса в названной опере традиции Кунцюй.

Ключевые слова: культурно-стилевой феномен, музыкальный жанр, Ренессанс.

Актуальность заявленной темы определена интегративными установками современности, в которой органической частью масскультурного пласта, ориентированного в целом на европейскую традицию музыкального самовыражения, уверенно заняли свое место представители китайского Дальнего Востока: успех постановок старинной аристократической оперы Кунцюй в странах Запада, в США прежде всего. Одновременно в США определилось лидирование в профессиональной музыке композитора китайца Тан Дуня, что сравнимо разве что с принятой авторитетностью в немецкой современной музыке корейца Юна Исанга — ср. с положением бардов российской песни в 1970—1990-е гг. корейцев А. Кима и В. Цоя, др.

Объект исследования — родственные Кунцюй жанры Юэцзюй и Хунмэйси, представляющих от китайского Юга, сохраняющего традиции Юаньской драмы, то есть искусства XIV—XVI вв. Предмет — опера «Лянь Шаньбо и Чжу Интай», о китайских Ромео и Джульетте (китайских Тристане и Изольде, Лейле и Меджнуне, Паоло и Франческе, Пеллеасе и Мелизанде...), погибших в противостоянии традициям отцов.

Цель исследования — заявление ренессансного типа культуры, создавшей на основании средневековой легенды оперное действо, неоренессансный смысл которого определило бытие шаосиньской

оперы в XX веке, более ранние корни которой обнаруживает вариант оперы Хунмэйси. Конкретные задачи исследования: 1) систематизация материалов по традициям Кунцюй в Новое время; 2) сравнительный анализ вариантов постановки спектакля «Лянь Шаньбо и Чжу Интай» театрами Юэцзюй и Хунмэйси как наследующих Кунцюй XV–XVI ст. в их параллелях европейскому музыкальному театру.

Методологическая основа — интонационный подход школы Б. Асафьева [1] в Украине [7; 11, др.], который имеет ощутимые параллели в китайском музыковедении [см. работу Ма Вэй, 10], в котором специальное место отведено компаративному и семиотическому ракурсу понимания данной методологической базы. Научная новизна работы в том, что впервые в украинском музыковедении осуществлены анализы этого рода китайской оперы в параллелях к европейской художественной продукции. Практическая ценность работы определяется возможностью использовать материалы статьи в исторических курсах вузов искусств и соответствующих средних учебных заведениях.

Ренессансный тип культуры, ставший основой культурных установок Нового времени и доминировавших в ней позиций культуры Европы, обусловлен был существенными заимствованиями из культурного опыта Востока, что и запечатлела концепция Конрада [5], у которого восточный ренессанс составляет упреждающее явление по отношению к европейскому аналогу. Но непосредственно соотношенность европейского Ренессанса, трактуемого во временном объеме XI–XVI вв., и китайской культуры соответствующего периода находим у А. Лосева [9, с. 17]: «Н. И. Конрад много сделал для того, чтобы с полным правом могли говорить о китайском Возрождении еще в VII–VIII вв. н.э. Так, Хань Юй (768–824) проповедовал идеалы настоящего гуманизма... Но Хань Юй не более как только отдаленным предшественником подлинного философского Ренессанса в Китае, где в течение XI–XVI вв. наблюдалось настоящее Возрождение той древней эпохи китайской истории, которая была вполне аналогична античной.... Таким образом, Возрождение с присущей ему автономией человека, а также с учением о его самостоятельной и вполне естественной природе имело место не только в одной Европе, но и в Китае, причем частично даже раньше, чем в Европе...» (курсив мой. — Л. Б.) [9, с. 17]

А в виде итога соотношений Европа — Китай в вычленении в истории культуры эпохи Ренессанса А. Лосев заявлял:

«...Эллинская и римская античность стала древностью и всех европейских народов, китайская античность заняла такое же место в истории культуры и других народов Восточной Азии» [9, с.19].

Аргументы в пользу такого подхода составляет материал становления музыкальной культуры Юга Китая, с представлениями о которой сопряжены сведения об опере Кунцью и ее наследниках в XX в. Дело в том, что со времен монгольского завоевания в XIII веке китайский Юг оказался хранителем национальных традиций, наследия великих художественных эпох Тан и Сун в разных областях деятельности и творчества. Что касается музыкальной составляющей китайской культуры, то особенности ее развития таковы:

«В XIII–XIV вв. складываются два стиля в музыке — т.н. северная и южная школы, которые существовали параллельно с северной и южной школами в буддистской философии, в поэзии и в живописи. Для северной школы характерны героическая тематика, свободное применение композиторских средств, простота музыкального языка, использование семиступенных ладов; для южной — культивирование лирики, утонченных средств музыкального выражения, строгие правила композиции, пентатоника, участие деревянных духовых инструментов» [2, с. 812].

Детищем Юга Китая стала и опера Кунцью, в которой главным выразительным номером была ария («цюй»), выстраиваемая риторически обученным певцом на основании типовых напевов «цян» [12, с. 12], по которым от эпохи Сун принято было сочинять и стихи. Кунцью — это «музыка для слушания», в отличие от более поздней Цзинцью (Пекинской оперы), обильно украшенной танцевально-акробатическими выходами и представляющей в пении северные «цян».

Сюжет о любви Лянь Шаньбо и Чжу Интай — порождение рыцарской культуры китайского Юга, ставшего, подобно британским легендам о Короле Артуре и барде его Оссиане в Европе, источником ренессансной лирики о верной любви юных и прекрасных, образованных и утонченных Избранников. Начало легенды относят к эпохе Цинь (III в.), то есть ко времени более 1700-летней давности. К VII в. (начало эпохи Тан, что, по Н. Конраду, характеризует начало китайского Ренессанса, отмеченного расцветом *лирической поэзии*) определился литературный текст Лян Тайена [13], который был положен в основу оперного действия в Юаньской драме XIII–XIV ст., ставшей основой оперы эпохи Мин. В поэме Лян Тайена, вошедшей

в сборник «Ши Цао...?», представленная идея-образ взаимной любви, наперекор семейным традициям Послушания детей родителям, оказалась смысловым центром образного расклада спектакля. Такого рода поворот сюжета-образа необычен для традиционного китайского искусства, в том числе в искусстве *ши* блестящей поэтической эпохи Тан:

«...В китайской поэзии классического типа (*ши*) нет ни намек на страстную любовь, составляющую основную тему всех других поэзий...» [8, с. 366].

Приведенные строки посвящены характеристике Ли Бо, величайшего из гениев великолепной Танской эпохи, обладавшего буйным бесстрашным нравом, — но в его лирике есть только «строгая любовь мужа к жене и жены к мужу, выражающаяся в тоске по отсутствующему супругу, по временно нарушенной, но крепкой и незыблемой связи» [там же, с. 366].

Тем демонстративно *анормативной* выступает литературно изложенная в сборнике *ши* история «нестрогой» любви юных и утонченно образованных Лянь Шаньбо и Чжу Интай. Показательно, что спектакль «Лянь Шаньбо и Чжу Интай» не находится в репертуарных списках Пекинской оперы [12, с. 48–56], хотя ряд представлений Кунцюй (в т.ч. «Белая змейка» о китайской Мелузине) освоен был в XX ст. в варианте представления Цзинцюй. Судя по всему, лирический тонус действия оперы «Лянь Шаньбо и Чжу Интай», лишенный хореографических дополнений, мотивированных сюжетом, камерный («домашний») характер происходящих на сцене событий, мягкий юмор в подаче жизненно-бытовых перипетий, противятся государственно-масштабному, насыщенному контрастами драматическому действию Цзинцюй, Пекинской оперы и близким к ней разновидностям театра Севера (Шандуньпанга и др.)

В нашем распоряжении два варианта исполнения оперы «Лянь Шаньбо и Чжу Интай» в южных традициях Кунцюй: сугубо женский состав в спектакле Шан'юэцзюй, наследующей открытию Шаусинской оперы, и спектакль Хун'мэйси, в котором заметно влияние европейского «драматического мюзикла», преломленного тонко и с сохранением *пасторально-лирического* тонуса изложения трагико-драматического сюжета.

Как отмечено в диссертации Хань Сяоянь [13, с. 86], Шаусинская опера «является детищем XX столетия». Она сложилась «в противовес Пекинской разновидности музыкального театра Китая» и «воз-

вратила на круги своя» историю китайской оперы, местом рождения которой был Юг, музыкальное представление «кунцной» как дворцовое ритуально-церемониальное действо в заветах Обучения в конфуцианской традиции «человечности» («жень»).

Замечательным китайским коррективом к европейским вариантам «повести о бедных влюбленных» (Ромео и Джульетта, Тристан и Изольда, Паоло и Франческа, др.) является особенный акцент на *учености* героев любовной истории, соревнующихся в сочинении стихов, обменивающихся высказываниями мудрецов и т. д. В работе Хань Сяоянь констатировалось, что «в персонах знаменитых влюбленных красота ума избранника/избранницы играла немалую роль в признании партнером ее или его достоинств в любовных отношениях» [13, с. 85]. И далее исследовательница констатировала:

«Не забываем, что герои трагедии В. Шекспира в кульминационной сцене признания в любви по инициативе героине (чрезвычайно юной по представлениям сегодняшнего дня) обращаются к обсуждению проблемы имени и значений...А это составляет свободное изложение позиций классики схоластов — в различении «номиналистов» и «реалистов» в их понимании исходного положения в выстраивании понятийных альтернатив.

Интеллектуальный корень взаимоотношений влюбленных имеет свое выявление в истории Тристана и Изольды: ирландская принцесса Изольда... славилась умом и глубокими познаниями в разных науках, в отличие от своего избранника, честного, храброго, однако далеко не столь образованного, как она сама» [там же, с.85–86].

Тем самым китайская история Лянь Шанбо и Чжу Интай в наибольшей мере соотносима с героями шекспировского театра, хотя имеется оригинальный мотив напряженной борьбы девушки за право не уступать в образованности представителям сильного пола. И в этой позиции ее поддерживает и понимает избранник, более того, восхищается ее готовностью учиться и совершенствовать свой разум. Этот тип отношений «списан» как бы с биографии знаменитой представительницы эпохи Сун — поэтессы Ли Цинчжао, только в ее варианте в счастливом преломлении взаимной любви в браке. Однако идея соревнования в поэтическом мастерстве — исторически совершенно достоверная:

«Сохранился рассказ о том, что муж поэтессы после возвращения из служебной поездки прочитал ее стихи о чувствах в разлуке и захотел превзойти жену в мастерстве. Три дня он отказывал гостям в

приеме, не ел, сочинил длинные стихи и показал ученому другу. Тот несколько раз перечитал произведение и сказал, что в нем есть лишь три прекрасные строки — то была цитата из стихов Ли Цинчжао...» [4, с. 27]

Улавливаемый в этой поэтической одержимости «культ культуры» Китая XII в. соотносим с европейским ренессансным аналогом, обессмерченном творением У. Шекспира (начало XVII в., Английский ренессанс). Идея «свободы чувства», гармонизованная с «ритуаломцентризмом» конфуцианства, — таков уникальный аромат китайского сюжета о влюбленных, отчасти перекликающегося с итало-галльской версией истории Паоло и Франчески — Пеллеаса и Мелизанды, которая у М. Метерлинка изложена с подчеркиванием «детскости» поведения влюбленных. Целомудренность в выражении любовных отношений отвечает эстетическим нормативам китайской культуры, — и все же идея «свободы чувства» заявлена и, главное, *опозитивирована* щедро и тонко в разных вариантах оперных наследий Кунцзой.

Лянь Шанбо и Чжу Интай в Шаусинской опере не пытаются протестовать — законы старших в семье святы для них. Они протестует лишь тем, что ...умирают. Умирают по-детски отчаянно и честно, поражая красотой преданности и уподобляясь мотылькам, образ которых символизирует нравственное величие трагического финала истории.

В постановке Шан'юэцзюй тщательно сохраняется дух Шаусинской оперы, в которой гипертрофировано женское участие в представлении и которое имело место в Кунцзой. Ведь исполнение женских ролей в Цзинцзой установилось к середине XIX в. и определило «демократическую маскулинизацию» представления, обусловив особую роль маски и условного грима в Пекинской опере. Более ранняя опера Кунцзой, как и ее аналоги Хун'мэйси и Шан'юэцзюй, — пасторальна, поучительно-лирична, литературно изысканна выстроена в тексте и реалистически умеренна в гриме. Возрождение старинной оперы в Европе определило и интерес к Кунцзой, которая лишена тех демонстративных для европейцев «экзотизмов», выделивших на заре модерна в начале XX в. Пекинскую оперу в качестве модели условного театра Б. Брехта.

В качестве основного мелодического мотива, определяющего главный эмоциональный колорит действия в спектакле Шан'юэцзюй, звучит оборот в мажорной пентатонике от D — в Увертюре, с соло

флейты, воспроизводящей тонкие обороты игры ума и деликатных чувств, отличающих действия юных ученых Лянь Шаньбо и Чжу Интай. На стороне Чжу Интай — инициатива в действиях и в певческой вооруженности: первый развитый вокальный номер — типа арии, с выраженной вокализацией риторически значимых фрагментов текста, — имеет место в начальной сцене со служанкой-подругой. Вокальная наполненность сцен исключительна, речитативы, столь ритмически-темброво контрастные в Пекинской опере к фальцетно распеваемым ариям, в данной спектакле мягки и свободно переходят в вокализацию как таковую.

В спектакле множественны комедийные сцены, сообщающие жизненную достоверность поэтически экстремальному развитию сюжета — так в европейской литургической драме, в ренессансной мистерии подчеркивались жизненные приметы священной истории [3, с. 611], должной восприниматься в сиюминутной актуальности свершаемого Чудесного. В целом развитие действия подчинено лирико-эпическому принципу, в сценическом оформлении доминирует идея Пути, Поиска, в котором женская предприимчивость Чжу Интай оказывает решающее влияние на события и тип выражения. Танцевальные сцены как таковые в данном спектакле отсутствуют — только танцевальная пластика движений главных героев и приближенных к ним *наперсников* вводит в оперное действо зрелищно-хореографические элементы.

Музыкальное развитие действия направлено к преобразованию исходного напева *цян*, который в последних сценах «оминоривается», оказывается явно подчиненным риторике «нисходящей линии» (ср. с *catabasis* европейской традиции), которая у разных народов мира отмечает Путь — от неба к земле, от «парения в высях» души порывов — к земной прозе. Но завершение оперы — возвращение к пасторально-умилительному тону начала спектакля, в котором доминирующим смыслом выступает *эстетизм в подаче драматических коллизий несовместимости душевного стремления и отрицающего его Порядка отношений*.

Спектакль театра Хун'мэйси по вышеназванному сюжету ориентирован на другой тип *цян*, с выраженным *минорным* ориентиром звучания, с подчеркнутым квартовым ходом в начале увертюры, который заметен чрезвычайно, следуя за волевой псалмодической речитацией на высотности d. Общее оформление спектакля сделано отчасти с использованием приема *гаоцян* («высокая нота», подпевание хора

солисту [12, с. 13]), что укрупняет звучание увертюры и инструментального послесловия, при том что сюжетно-событийное изложение в данном спектакле представлено более сжато (начинается действие с «дуэта знакомства» главных героев в школе, минуя перипетии замысла, согласования с Отцом действий Чжу Интай и т. д.).

В спектакль вплетены танцевальные номера — их исполняют главные герои, не прерывая основной развивающейся линии сюжета в представлении. Как и в спектакле Шан'юэцзюй, большое место занимает сцена *поэтического соревнования* влюбленных, в котором первенство девушки сообщает пафос Открытия, принципиальной новизны складывающихся отношений. Звучание мужского голоса в роли Лянь Шаньбо вносит диалогическое разнообразие в запечатление идеи душевного Единения юнных и прекрасных влюбленных.

Разнообразие подчеркнуто танцевальными сценами, в том числе это танец с веерами (исполняют главные герои), символизирующий порхание мотыльков, ассоциируемых с эмблематикой финала легенды о Лянь Шаньбо и Чжу Интай (из бездны могилы, забравшей юные жизни, вылетают два мотылька — как живые души погибших). При этом в реальности данного спектакля театра Хун'мэйси указанная мифологема в завершающей сцене не фигурирует — она в умах зрителей-слушателей, хорошо знающих типовой сюжет, отчего напоминание в виде танцевальной сцены в середине спектакля (всего 9 сцен, указанный номер в сцене № 4) оказывается оригинальным постановочным элементом и достаточным для символизации идеообраза целого.

Основной ладовый колорит явно склоняется к выразительности минорного лада от d, арии плача, по типу Lamento классической европейской оперы, в том числе пение за сценой в сцене смерти Лянь Шаньбо (№ 8), составляют драматургически наиважнейшие моменты действия. Катарсическая, посткульминационная, зона в композиции целого — заключительная сцена оперы, в танцевальной пластике и нарядном костюмированном преображении героев утверждающая торжество Верности в любви.

Так сценически-зрелищно утверждается на фоне звучания главной мелодии (цян) оперы — пентатонно-диатонически данный d-moll; указанный ладовый колорит представлен не как музыкальный образ печали, но показан в нарядности ритмически богатой фактуры, отмечен *умилительно-торжественный тонус* звучания этого рода минорной пентатоники (напоминая ладовые эффекты старин-

ных обрядовых украинских и русских народных песен типа «Вийди, вийди, Іваньку», «На море утушка купалася», др.).

Обобщая анализы двух вариантов постановки в традициях Кунцзой театров Шан'юэцзой и Хун'мэйси, выделяем такие показательные признаки, противостоящие Цзинцзой, то есть Пекинской опере:

1) установка на женский образ как *средоточие женственности*, характер выразительности которого распространяется на подачу мужских персонажей, — технически-постановочно (Шан'юэцзой), когда все роли, в том числе главного героя Лянь Шаньбо, Отца героини, играют актрисы-женщины, но, главное, выразительно-интонационно (Хун'мэйси);

2) мужские участники спектакля Хун'мэйси, вокализируя в естественном мужском регистре, игнорируют характерный «скандирующий» речитатив («с хрипом»), который столь драматизирует изложение текста в Пекинской опере (в том числе в исполнении героических женских ролей), но категорически не допускается в традициях Кунцзой и близких к ней вариантах;

3) варианты постановки и в театре Шан'юэцзой, и в театре Хун'мэйси содержат архаический мистериальный контекст, осознаваемый в «житийном апсихологизме» изложения истории влюбленных, чудо любви и верности которых подается как *Дар*, будучи окруженным житейски-комическими деталями, но исключающий эгоцентрические волеизъявления персонажей;

4) ренессансный «культ культуры» определяет сюжет, в котором сюжетно обусловлена *ученость* главных героев, но также это касается самого типа спектакля, *поющегося* по преимуществу без специальных танцевально-акробатических номеров, телесность-мускульность которых всегда была признаком театра площади, тогда как пение и сдержанная пластика атрибутировали храмовое действо, в данном случае подаваемое — мистериально — вне храма;

5) трактовка Ренессанса как эпохи торжества *гуманизма* в философии и поэзии, отмечающего «пограничье» религиозных и внерелигиозных культурных ценностей [9, с. 11–17], составляет органику китайской художественной традиции, ярким примером которой является опера «Лянь Шаньбо и Чжу Интай», посвященная истории *китайских Ромео и Джульетты*, вокальная основа которой по типовым напевам *цян* базировалась на *ариозном распеве*, соединенном с речитацией и пластической выразительностью движений персонажей.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М. — Л. : Музыка, 1971. — 379 с.
2. Виноградова Е., Желоховцев А. Китайская музыка / Е. Виноградова, А. Желоховцев // Музыкальная энциклопедия в 6 т. ; [Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 2. ГОНДОЛЬЕРА-КОРСОВ]. — М. : Сов.энциклопедия, 1974. — С. 807–815.
3. Волкова М. Мистерия / М. Волкова // Музыкальная энциклопедия в 6 т. ; [Гл.ред. Ю. Келдыш. Т.3.КОРТО-ОКТОЛЬ]. — М. : Сов.энциклопедия, 1976. — С. 611–612.
4. Печали и радости. Двенадцать поэтов эпохи Сун / [сост. Е. Серебряков, Г. Ярославцев]. — М. : Летопись-М, 2000. — 496 с. — (Мир поэзии).
5. Конрад Н. Запад и Восток / Н. И. Конрад. — М. : Наука, 1966. — 519 с.
6. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар ; [ред. и предисл. И. Глебов]. — Л. : Academia, 1925. — 406 с.
7. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства / І. Котляревський // Теоретичні та практичні питання культурології : українське музикознавство на зламі століть. — Мелітополь, 2002. — Вип.ІХ. — С. 32–39.
8. Ли Бо. Нефритовые скалы / Ли Бо. — СПб. : Кристалл, 2000. — 384 с.
9. Лосев А. Эстетика Возрождения. — М. : Мысль, 1982. — 623 с.
10. Ма Вей. Концепция формы в музыке Китая и Европы : аспекты композиции и исполнения : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. / Ма Вей. — Одесса, 2004. — 16 с.
11. Маркова Е. Неоетропоцентризм и неосимволизм начала ХХІ века / Е. Н. Маркова // Музыкальная культура на рубеже тысячелетий. — Одесса : Астропринт, 2006. — С. 76–115.
12. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера / Сюй Чэнбэй ; [Пер. Сан Хуа, Хэ Жу]. — Харбин : Межконтинентальное издательство Китая, 2003. — 136 с. — (Духовная культура Китая).
13. Хань Сяоянь. Символика двоичности в партиях оперных певиц-трагедистов : дис... канд.мист : 17.00.03 / Хань Сяоянь. — Львов, 2008. — 159 с.

Лю Бинцян. Опера «Лянь Шаньбо і Чжу Интай» як культурно-стильовий феномен. Стаття присвячена характеристиці стильових художніх ознак культури Ренесансу в названій опері традиції Кунцюй.

Ключові слова: культурно-стильовий феномен, музичний жанр, Ренесанс.

*Liu Bingqiang. The Opera «Lan Shanbo and Chzhu Intay» as cultural-stile phenomenon.*The Article is dedicated to feature sign cultures of the Renaissance in named opera to traditions Kunciu.

Key words: cultural-stile phenomenon, musical genre, renaissance.