

Т.Б. Будаева *

**Истоки пекинской оперы:
музыкальная драма *куньцзюй***

АННОТАЦИЯ: Китайскую музыкальную драму *куньцзюй* нередко называют матерью многих других китайских театральных жанров, в первую очередь, пекинской оперы *цзинцзюй*. *Куньцзюй* щедро передала им свои сюжеты, музыку, костюмы, грим, танцы. В статье дана небольшая историческая справка о *куньцзюй*, рассмотрены те черты, которые унаследовала от неё пекинская опера и чем последняя отличается от своего первоисточника.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: пекинская опера, *цзинцзюй*, *куньцзюй*, *куньцзян*, *сицюй*, китайский театр.

На фоне многовековой истории китайской культуры неполные два столетия существования пекинской оперы (*цзинцзюй* 京剧) выглядят явлением весьма молодым. Тем не менее, за этот непродолжительный срок пекинская опера обрела статус общенационального театрального жанра, который сегодня известен во всём мире, и по праву считается неотъемлемой частью традиционной культуры Китая. В действительности пекинская опера не возникла из ниоткуда. Её рождению предшествовали несколько столетий интенсивного развития различных региональных видов театра, послуживших основой и материалом для становления пекинской оперы. Среди них главенствующее место принадлежит «куньшаньской пьесе, или мелодии», известной как *куньцзюй* 昆曲.

Корни *куньцзюй* лежат в напеве *куньшаньцзян* 昆山腔, или сокращённо *куньцзян*, названном так по местности Куньшань близ города Сучжоу (современная провинция Цзянсу). Напев *куньцзян* своим

* Будаева Туяна Баторовна, кандидат искусствоведения, ФГБУН Институт Востоковедения РАН, Россия, Москва; E-mail: tbudaeva@mail.ru

появлением и распространением в конце периода Юань (начало XIV века) обязан музыканту Гу Цзяню, который в своём творчестве соединил местные мелодии с музыкой популярной в то время южной драмы *наньси* [7].

Качественное изменение напев *куньцян* претерпел в XVI веке, когда певец Вэй Лянфу 魏良辅 (1489–1566) в течение 10 лет совместно с другими музыкантами работал над усовершенствованием напева *куньцян*. В результате родился напев *шуймодао*, отличавшийся плавностью, гибкостью и утончённостью мелодического рисунка, подобно воде, которая «стекая, полирует камень» (*шуйди шимо* 水滴石磨; см.: [13, с. 43]).

Первой пьесой, созданной специально под мелодии куньшаньского напева, стало произведение Лян Чэньюя 梁辰鱼 (ок. 1521 — ок. 1594) «Девушка, моющая шёлк», написанное в популярной в то время драматургической форме *чуаньци*. С этого момента драма *куньцуй* начала своё триумфальное шествие по стране, со временем обретая статус общенационального театрального жанра [6, р. 71–72]. Этому совершенно не помешал один из главных принципов, которого Вэй Лянфу рекомендовал драматургам придерживаться при сочинении пьес: в связи с тоновой природой китайского языка интонационные рисунки уже существующих мелодий и заново сочиняемого для каждой пьесы поэтического текста должны были повторять друг друга, не вступая в противоречие, чтобы слово могло быть пропето без искажений. Разумеется, данная техника на практике не могла быть реализована в полной мере, несмотря на многократную шлифовку авторами стихотворных строк в попытке достичь максимального их соответствия мелодии. Более того, подобные требования к текстам, что были под силу лишь талантливым поэтам, стали своеобразной эстетической планкой, ниже которой нельзя было опускаться, в результате чего именно в этот период были созданы одни из самых ярких творений китайской драматургии. Среди 2500 произведений выдающимися и широко известными до сих пор являются «Пионовая беседка (павильон)» Тан Сяньцзу (1598), «Дворец вечной жизни» Хун Шэна (1688), «Веер с персиковыми цветами» Кун Шанжэня (1699), «Нефритовая шпилька» Гао Ляня¹. Поэтому вторая жизнь текстов *куньцуй* в других театральных жанрах, в том числе в пекинской опере, стала явлением вполне закономерным. К таким, восходящим к *куньцуй*, пьесам относятся в частности «История о белой змее», «Путешествие на Запад», «Осенняя река»

¹ Историю развития драмы *куньцуй* в театроведческом и драматургическом ключе см.: [2; 3; 4; 6; 12].

(отрывок из «Нефритовой шпильки»). Впрочем, рафинированность как музыкального, так и поэтического языков драмы *куньцюй* привела к тому, что с конца XIX века с театральных подмостков её стала смещать стремительно набирающая популярность пекинская опера. Не последнюю в этом роль сыграла и особая благосклонность действующего тогда цинского императора Цяньлуна к пекинской опере, в распоряжении которого была самая большая в мировой истории императорская труппа, насчитывавшая 1400 актёров. В начале XX века в Пекине уже не существовало ни одной профессиональной труппы *куньцюй* и жанр сохранился лишь благодаря титаническим усилиям небольшой группы энтузиастов, которые в 20-е годы в г. Сучжоу открыли приют для сирот, передавая им своё мастерство. Из стен приюта вышло около 50 воспитанников и много лет спустя они смогли возродить этот почти исчезнувший аристократический вид театра. Сегодня в разных городах Китая работают порядка шести-семи профессиональных трупп.

Драма *куньцюй*, считающаяся в театральной истории Китая эталонной, оказала колоссальное влияние на многие региональные виды драм — не только пекинскую, но и сычуаньскую оперу, драмы *юэцзюй*, *хуанмэй си*. Происходило это посредством активного заимствования опыта актёров *куньцюй* исполнителями других театров. Великий актёр первой половины XX века Мэй Ланьфан специально глубоко изучал искусство *куньцюй*, в том числе выступая в спектаклях этого жанра, и в дальнейшем перенёс в пекинскую оперу и адаптировал многие танцы *куньцюй*, славившиеся своей красотой и выразительной пластикой. На основе системы амплуа *куньцюй*, насчитывавшей пять основных типажей (молодые герои *шэн*, героини *дань*, «раскрашенные лица» *цзин*, комики *чоу* и мужские персонажи среднего и преклонного возраста *мо*), сформировались четыре базовых амплуа пекинской оперы, где герои *шэн* и *мо* были объединены в одну группу. В качестве богатого наследства от *куньцюй* пекинской опере перешли также жесты и походка, яркие костюмы эпохи Мин и красочный грим, принципы лаконичности декораций (стол и стул, которые могут выполнять множество функций в зависимости от сюжета) и сценической условности (плеть, указывающая на масть коня, флаги с различными символическими рисунками, олицетворяющими огонь, воду, колесницу, и т.д.).

Возникает вопрос, в чём же тогда отличительные особенности пекинской оперы и почему зрительские симпатии в определённый момент стали принадлежать исключительно ей? Причина кроется сразу в нескольких достаточно объективных факторах, не считая естественного изменения вкусов китайских театралов, постепенного

отказа от того, что начинало казаться вчерашним днём, и, соответственно, жажды чего-то нового. Помимо *куньцюй*, пекинская опера вбирала в себя и традиции других региональных видов драмы. В ней появились диалоги, в том числе юмористические, на понятном слушателю разговорном языке, произносимом в такой декламационной манере, что она была максимально приближена к обычной речи. В немалой степени успех пекинской оперы был обеспечен зрелищностью в виде многочисленных батальных сцен, где воображение публики поражали эффектные акробатические трюки, сальто, сражения на мечах. Всё это сопровождалось грохотом ударных инструментов, что было практически не свойственно изысканной и утончённой драме *куньцюй*, инструментальное сопровождение которой в камерных домашних представлениях составляла поперечная (горизонтальная) бамбуковая флейта *цюйди* и пара ударных *губань* (на малом барабане *баньгу* и трещотке-кастаньете *пайбань* играл один музыкант) для отбивания ритма. В более масштабных постановках добавлялись такие инструменты, как бамбуковая продольная флейта *сяо*, бамбуковый или тростниковый губной орган *шэн*, цитра *чжэн*, четырёхструнная грушевидная лютя *пина*, плоская круглая лютя *юэцинь* («лунная гитара»), трёхструнная лютя с длинной шейкой *саньсянь*, а к ударным присоединялись большой и малый гонги (*дало*, *сяоло*) и тарелки *наобо* [13, с. 67–68; 10, с. 214].

Перечисленные инструменты, кроме ударных, по большей части дублируют мелодию флейты, образуя гетерофонный склад музыкальной ткани, что является одной из черт, присущей китайской театральной музыке. В связи с этим флейта считается ведущим инструментом оркестра. В литературе о китайском театре нередко можно встретить упоминания о флейте под названием *дицзы* 笛子 или *ди* — это общий термин для всех типов поперечных бамбуковых флейт, к которым относится и *цюйди* 曲笛, или «бамбуковая флейта драмы *куньцюй*». Её бархатный тембр как нельзя лучше подчёркивает мягкий, текучий, спокойный характер музыки южных стилей, ставших колыбелью *куньцюй*.

В отличие от неё, мелодика пекинской оперы, имеющей в своей основе интонации северных регионов, более активна и нередко звучит быстрее по темпу. В качестве ведущего инструмента оркестрового сопровождения выступает пришедшая с севера двухструнная скрипка *цзинху* 京胡 с её пронзительным тембром в высоком регистре. К слову, такой тип скрипки был заимствован китайцами у «варварских» северных и северо-западных племён *ху* (монголов, тюрков, сунну) [10, с. 159].

И всё же принципиальное различие между *куньцзюй* и пекинской оперой заключается в мелодике их музыкального языка, в их напевах. Под термином «напев» подразумевается не одна конкретная мелодия, а целый интонационный комплекс *цяндяо* 腔调, объединённый определёнными интонационно-ритмическими характеристиками. Расширяясь, напев-*цяндяо* перерастает в обширную интонационную систему *шэньцян* 声腔. В начале статьи был описан способ, по которому сочинялись пьесы: на заранее известные мелодии, которые могут подвергаться незначительным изменениям, накладывается стихотворный текст. Такой метод композиции является неотъемлемой специфической особенностью музыки китайского традиционного театра, и потому названия китайских драм нередко отсылают к названиям тех напевов, которые становятся в них ведущими. Например, драмы *куньцзюй* 昆曲, *банцзы* 梆子 и *гаоцянь* 高腔 строятся на одноимённых системах напевов *куньцзянь* 昆腔, *банцзы-цянь* 梆子腔 и *гаоцянь* 高腔 соответственно, пекинская опера основана на двух напевах – *сити* 西皮 и *эрхуан* 二黄, часто объединяемых в термин *тихуан*.

При этом общее полотно музыкальной ткани спектакля может быть сложено по одному из двух принципов. Первый, свойственный музыке драмы *куньцзюй*, основан на последовательности многочисленных типовых инструментальных и вокальных «формулы-клише» *цюйпай* 曲牌. Формулы-клише, подобно напевам, содержат в себе сугубо индивидуальные, хорошо запоминающиеся интонационные, ритмические и тембровые черты. В *куньцзюй* в большинстве случаев они исполняются флейтой *цюйди*, хотя также встречаются формулы-клише, где главную партию ведут китайский гобой *сона* и даже скрипка *цзинху* (см. примеры далее по тексту).

Второй принцип, присущий пекинской опере, позволяет создавать множество вариантов одного и того же базового напева, видоизменяемого с помощью разного метра и темпа *баньши* 板式. В пекинской опере все основные напевы сопровождаются скрипкой *цзинху*. Тем не менее, нередко встречаются небольшие фрагменты, звучащие под аккомпанемент флейты *цюйди* или гобоя *сона*. Такие инструментальные или вокальные эпизоды можно легко отличить на слух из-за иной тембровой окраски и, как правило, они являются заимствованными из драмы *куньцзюй* формулами-клише².

Каждая из них имеет определённое название, которое может отражать либо какую-нибудь музыкальную особенность формулы-

² Представленные два композиционных принципа именуются соответственно «система *цюйпай*» (*цюйпайти* 曲牌体) и «система метро-темпов *баньши* и напевов *цяндяо*» (*баньцянти* 板腔体). См.: [1, с. 63–64].

клише, либо указывать на местность, где она бытовала, либо общий смысл текста песни, от которой она произошла [10, с. 321]. Но соответствие названия формулы-клише сценическому содержанию можно наблюдать, как ни странно, далеко не всегда. Интересно сложилась судьба одной из строк стихотворения Лян Цзяньяня³ о красавице, внешность которой пленила воображение поэта. Его фраза *дяньцзянчунь* 点绛唇 («капля на алых губах») позже стала названием известной мелодии, на которую многие литераторы разных эпох писали стихи в форме *цы*. В *куньцуй* она стала формулой-клише и исполнялась в сопровождении флейты *цуйди*, которая в пекинской опере нередко заменяется гобоем *сона*, поскольку приобрела мужественно-героический характер и звучит в моменты выхода на сцену императоров, высокопоставленных чиновников и военных персонажей [11, с. 155, 158]. Также встречаются вокальные варианты этой же формулы-клише в виде песни: в пекинской опере «Ба-ван расстаётся с наложницей» она звучит унисоном нескольких воинов, олицетворяющих на сцене большое войско, полное мужества и решимости сражаться с врагом.

В той же пьесе в предсмертном Плаче главной героини Юй-цзи мы вновь слышим унаследованную от *куньцуй* флейтовую формулу-клише *кусянсы* 哭相思 («плакать, тоскуя по любимому»), а последний танец наложницы с мечами, специально поставленный для этого спектакля Мэй Ланьфаном [5, с. 52], полностью построен на формуле-клише *ешэньчэнь* 夜深沉 («глубокой ночью»)⁴. Она представляет собой нечасто встречающийся пример сочетания солирующей скрипки *цзинху* с церемониальным барабаном *тангу*. Данная формула-клише также была заимствована из драмы *куньцуй* [10, с. 457], где она появилась как вариант четырёх срединных строк песни *фэнчуй хэ ша* 风吹荷叶煞 («Как же сильно дует ветер на листья лотоса»; см.: [9, с. 250]). Вся заключительная сцена спектакля, в конце которой наложница Юй-цзи закалывает себя, дабы не быть обузой для любимого и дать ему возможность бежать от врагов, стала одной из самых популярных и широко известных в репертуаре пекинской оперы. Этот же фрагмент используется в мультимедийном произведении современного авангардного китайско-американского композитора Тань Дуня «Врата: Оркестровый Театр IV» («The Gate: Orchestral Theater IV», 1999).

³ Поэт жил, вероятно, в период Южных династий (420–589).

⁴ Всю строку текста песни (夜深沉独自卧) можно перевести как «Глубокой ночью одиноко сплю».

Расхожее отношение к *куньцзюй*, как к матери современных китайских музыкальных драм, подтверждает ту беспрецедентную роль, которую она сыграла в истории китайского театра. Потому неудивительно, что *куньцзюй* была внесена в самую первую редакцию «Репрезентативного списка нематериального культурного наследия человечества» ЮНЕСКО ещё в 2001 году, на девять лет раньше пекинской оперы [8].

Литература

1. Будаева Т.Б. Музыка китайского традиционного театра *цзинцзюй* (пекинская опера): Дис. ... канд. иск. / Мос. гос. консерватория. М., 2011.
2. Серова С.А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.). М., 1990.
3. Серова С.А. «Зеркало Просветлённого духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М., 1979.
4. Сорокин В.Ф. Классическая драматургия // Духовная культура Китая: в 6-ти тт. Т. 3: Литература. Язык и письменность / Гл. ред. М.Л. Титаренко. М., 2008. С. 120–131.
5. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера / Пер. с кит. Сан Хуа, Хэ Жу. Серия «Духовная культура Китая». Пекин, 2003.
6. Hu John. Ming Dynasty Drama // Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day / Ed. by Colin Mackerras. Honolulu, 1988. P. 60–91.
7. Kunqu // The Encyclopaedia Britannica Online / [Электронный ресурс]. URL: <http://global.britannica.com/art/kunqu> (дата обращения: 28.06.2015).
8. UNESCO Intangible Cultural Heritage: Kun Qu Opera / [Электронный ресурс] URL: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00004> (дата обращения: 19.07.2015).
9. Ли Минсюн. Миньцзу циюэ гайбянь (Китайская народная инструментальная музыка: Общее описание). Шанхай, 2-е изд., 1999.
10. Чжунго иньюэ цыдянь (Словарь по китайской музыке): в 2-х тт. Пекин, 3-е изд., 2002. Т. 1.
11. У Тунбинь. Цзинцзюй чжиши шоуцэ (Путеводитель по пекинской опере). Тяньцзинь, 2001.
12. Хан Чэн, Лю Хоушэн, Ляо Бэнь, Ду Голин. Чжунго куньцзюй ишу (Сценическое искусство китайского театра *куньцзюй*). Нанкин, 2004.
13. Цзян Цзин. Чжунго сишюй иньюэ (Музыка в китайском традиционном театре). Пекин, 2-е изд., 2001.

*T.B. Budaeva**

Origins of the Peking opera: the musical drama Kunqu

ABSTRACT: Chinese musical drama *kunqu* is considered as the source of many other Chinese traditional theaters, and among them the famous Peking opera or *jingju*. Kunqu opera generously shared with them

its plots, music, costumes, make-up, dances, etc. The paper presents a short history of Kunqu opera, its characteristics that were inherited by Peking opera, and particular features, that differ these two genres.

KEYWORDS: Peking opera, Beijing opera, *jingju*, *kunqu*, *kunqiang*, *xiqu*, Chinese theater.

* Budayeva Tuyana Batorovna, PhD (History of Art), Institute of Oriental Studies of the RAS, Moscow, Russia; E-mail: tbudaeva@mail.ru