

Символические и философско-эстетические основания развития китайской региональной музыкальной драмы

Ван Пэйи

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск



Китайские региональные драмы возникли и развивались на основе древних художественно-эстетических традиций и имеют глубокие философские корни, которые берут свое начало в музыке, танцах, движениях, литературе и театре. В данной статье сделана попытка проанализировать специфику проявления символизма и формализма в китайском искусстве на примерах живописи Чжэн Баньцяо, а также песен, поэзии (цы) и ритмической прозы (фу); раскрыть влияние традиционных философских и эстетических идей на становление и развитие музыкальной региональной драмы, среди которых рассмотрены диалектика формы и смысла, концепция красоты и философско-космологическая концепция даосизма. Идеи данных концепций отразились в простоте и условности драмы, в символичности бутафории, движений, костюмов и грима, воплотились во многих сюжетах и темах традиционных китайских региональных драм.

Ключевые слова: региональная музыкальная драма, местные оперы, символизм, условность, диалектика формы и смысла.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 107-110)

Symbolic and philosophical and aesthetic bases of the de-velopment of Chinese regional musical drama

Van Payee

Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

Chinese regional drama arose and developed on the basis of the ancient artistic and aesthetic traditions, and has deep philosophical roots, which have their origins in music, dance, movements, literature and theater. This article attempts to analyze the specific manifestations of formalism and symbolism in Chinese art with examples of Zheng Banqiao's paintings, as well as songs, poetry (ci) and rhythmic prose (fu); to reveal the influence of traditional philosophical and aesthetic ideas in the formation and development of regional musical drama, which include the dialectic of form and meaning, the concept of beauty and philosophical and cosmological concept of Taoism. The ideas of these concepts are reflected in the simplicity and conventionality of the drama, the symbolic props, movements, costumes and makeup, and embodied in many subjects and themes of traditional Chinese regional dramas.

Key words: regional musical drama, local operas, symbolism, conventionalism, dialectics of form and sense.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 107-110)

История формирования различных региональных музыкальных драм, так называемых «местных опер», начинается с периода эпохи династии Южная Сун (1127–1276 гг.). Под воздействием местных диалектов и мелодий постепенно сложилось множество региональных разновидностей китайской музыкальной драмы. На сегодняшний день в Китае насчитывается

свыше 360 местных видов оперы, имеющих разную степень популярности и профессионального мастерства. Некоторые из них получили широкое распространение далеко за пределами местности своего происхождения и достигли в Китае на современном этапе поистине общенационального значения и высочайшего профессионального уровня. К операм такого рода, распространенным

главным образом в городской и столичной культурной среде, принадлежат пекинская опера, новая опера куньцзюй, хэнаньская опера и некоторые другие. Местные оперы другого рода – деревенские постановки полупрофессиональных самодеятельных трупп, где народные песни и танцы играли важнейшую роль в музыкально-сценическом оформлении. В настоящее время в китайских деревнях по-прежнему выступают труппы местных опер, участвуя в народных торжествах и весельях.

Цель статьи – анализ специфики проявления символизма, формализма и условности в региональных музыкальных драмах на основе анализа произведений других жанров китайского искусства и раскрытие символических и философско-эстетических оснований развития китайской региональной музыкальной драмы.

Простота и бесхитрость региональной музыкальной драмы как определяющая черта китайской эстетики. Традиционная китайская музыкальная драма и спектакль в равной степени относятся к театральному искусству, при помощи игры актеров изображают персонажей, посредством диалога и движений раскрывают определенный сюжет. Различие лишь в том, что китайская музыкальная драма использует «музыкальный диалог» для передачи мысли, а реалии жизни отражаются при помощи движений в танце. Еще одно отличие – это хорошо известные основные компоненты китайской оперы: пение, декламация, игра, акробатика, использование приемов грима, костюмов, эффектов освещения и звучания. Интересно отметить, что в атрибутике не наблюдается больших различий в зависимости от региона, в котором создается и исполняется тот или иной спектакль. Вся атрибутика является в высшей степени условной, ее можно отнести скорее к объединяющей черте всех региональных драм, нежели к той, которая различает их. Простота и бесхитрость как основа гармонии – определяющая черта китайской эстетики, которая определила и скромную атрибутику символической китайской музыкальной драмы.

Условность традиционной китайской оперы и драмы – ее наиболее отличительная черта. Каноны, по которым действуют персонажи, сочетание стихотворных музыкальных строк и разговорного диалога

в тексте пьесы, ритмичность, музыкальность, роль хора и даже статистов – все это объединяет пьесу в стройное, гармоничное действо, работающее, как слаженный механизм. По нашему мнению, то, что делает китайскую музыкальную драму такой уникальной, – именно сочетание абсолютной условности «четырех действий» (пение стихов, декламация диалогов, действие с предметами и вставки акробатических сцен с боевыми искусствами) с реалистичностью танцевальных номеров. Их противостояние и взаимное пересечение, антагония и взаимодополнение являются основой китайской драмы, как диалектический принцип инь-ян для китайской философии.

Диалектика формы и смысла. Далее попытаемся рассмотреть влияние традиционных философских и эстетических идей на становление и развитие музыкальной региональной драмы. Жанр оперы в Китае появился почти на две тысячи лет позже, чем в Европе, и, тем не менее, он постоянно находил источник развития в этой богатейшей, приверженной традициям культуре, насчитывающей более пяти тысяч лет истории. Так, в одном из древнейших произведений – «Трактате о противоречии формы и духа» – находим утверждение, что «сицзюй – это общее название для традиционной китайской драмы и региональных представлений, и оно включает в себя музыкальные представления малых народов» [1, с. 182]. Но основным фоном возникновения сицзюй явилась все же китайская культура в целом. Повлиявший на нее «Трактат о противоречии формы и духа» привел к тому, что эстетическое направление музыкальной драмы можно охарактеризовать как «свободный стиль», «живопись идей» (название одного из двух основных стилистических направлений китайской традиционной живописи). В общем и целом «Трактат о противоречии формы и духа» описывает отношения диалектики, единства и противоположности формы и смысла, вида и идеи. Форма – это внешнее проявление предмета, переносчик идеи, неразрывно с ней связанный. Но дух – это сущность, суть предмета. В любом виде искусства, вне зависимости от того, какую идею мы описываем, передать и донести ее можно только посредством внешней формы. Но и строго придерживаться установленной формы и жертвовать смыслом нельзя. Таким образом, диалекти-

ка формы и смысла – основополагающий принцип китайской эстетики. На самом деле такая диалектика понимается как особый взгляд на «правдивость» произведения, но такой взгляд несколько не похож на «жизнеподобие» либо красочные галлюцинации европейского реализма. Как говорил П. Кассирер, «традиционное искусство влияет не только на формирование искусства народа, но и на самые формы, которые оно принимает, на течения и тенденции, которые ему предстоят» [2, с. 48]. Так и описанный в «Трактате о противоречии формы и духа» художественный метод определил эстетическое направление движения китайской музыкальной драмы, ее характерные особенности и приемы изобразительности. Сам же трактат можно отследить до истоков, коими является классический «И-Цзин» («Книга перемен») [3, с. 1], в котором множеством образных примеров демонстрируется единство противоположностей, аллегорических инь и ян, – первая естественная философская концепция диалектики.

Философско-космологическая концепция даосизма. Также следует сказать и о философско-космологической концепции даосизма, которая нашла отражение в формировании и становлении традиций региональных драм. Дао, в понимании Лао-цзы, одновременно и вещественно, и духовно, проявлено во всем, от небесных тел до тела человека, всеобъемлюще и универсально. В трактате мыслителя Сюнь Цзы «О любви и ненависти, удовольствии, гневе, печали и радости, скрытых друг в друге» [2, с. 48] описана зыбкость бытия, нашедшая проявление в традиционной живописи. Так, например, художник династии Восточная Цзинь (317–420 гг.) Гу Каньчжи выдвинул идею правдивости как передачи сути через форму. Он впервые проявил желание «описать самую суть», поставив форму в служебные смыслы. В работе «Резной дракон литературной мысли» знаменитый критик эпохи Ци и Лян (479–557 гг.) Лю Се также поддерживает эту мысль. Он писал, что настоящий творец не должен загонять себя в рамки обыденной действительности, не должен ничем сдерживать полет фантазии, чтобы выявить истинную суть идеи [4, с. 714]. Во времена Поздней Тан (836–907 гг.) знаменитый художник Сыкун Тун еще смелее отмечает, что слепое поклонение форме портит произведение. Самый известный художник

и поэт эпохи Сун (960–1179) Су Дунпо говорил: «Рисуют, подражая форме, только малые дети» [2, с. 49]. Все это еще больше укрепило догмат о том, что не нужно буквально следовать внешней форме, а нужно «передать самую суть», вынесло на первый план «уход в себя», возвышенность, божественность, проявленную в природе искусства, в природе человека. Данная идея как нельзя лучше отразилась в символичности бутафории, движениях, костюмах и гриме, воплотилась во многих сюжетах традиционных китайских региональных драм.

Ретроспективный анализ великих творений китайской культуры показывает, что прославившиеся в веках писатели, художники и поэты в своих произведениях сумели охватить все явления природы, все варианты пейзажа, все существующее на Земле, но писали не ради пейзажа, а затем, чтобы через него проявить скрытые человеческие чувства. Предмет изображался не ради предмета, в него вкладывали стремления души, тонкую жизнь своего «я». К примеру, назовем знаменитые картины Чжэн Баньцяо – знаменитого художника, поэта и каллиграфа в XVIII века, известного своими картинами, изображающими бамбук, камень и орхидеи. Мы наслаждаемся ими вовсе не потому, что бамбук изображен реалистично и осязаемо, а потому, что в силуэте растения виден дух и даже характер. Полагаем, что любимой темой творчества автора стал бамбук, потому что он нашел в этом растении себя, сделал его символом, даже в чем-то одушевил, показав одинаковое отношение сильного растения и человека к жизни.

В песнях, стихах (цы) и ритмической прозе (фу), например, как у Лу Ю (поэт эпохи Южная Сун) в «Песне о сливе» и стихах Мао Цзэдуна, посвященных этому произведению, несмотря на то, что формально предмет стиха – слива, на самом деле в нем описываются два разных по качеству человеческих характера. Об этом литератор и критик эпохи Сун Янью говорил: «Высшее достижение в стихах – проникнуть в дух, выше этого нет ничего». В эпоху Цин (1644–1911 гг.) поэт Ван Ши чэн писал: «Понять мысль и не испытывать надобности выразить ее словами, во вдохновении уподобляться божеству – вот предел и высшая красота».

Такая концепция красоты, когда ищут не правдивости, но смысла, не могла не повлиять на развитие традиционной китайской

музыкальной драмы. Известно, что китайская опера появилась сравнительно поздно, но это дало ей основание унаследовать и впитать в себя лучшее от других видов искусства, предшествовавших ей. Эстетическое стремление «писать идею», «выразить душу» воплотилось и в китайской опере. В традиционной живописи за нарочито простым стилем видна одухотворенность, что и стало образцом для драмы. Так и в драме основной художественный метод – театральная условность. Условно все: разграничение персонажей и их роли, движения, слова песен, мелодии, строчки для декламации, костюмы, реквизит, грим, роли статистов и так далее. Такой метод художественного изображения органично продолжает традицию «живописи идей», не копируя реальность, а лишь подчеркивая, выпячивая ее явления. Предоставляя безграничный простор для фантазии, жанр оперы позволяет выразить сильнейшие эмоции. Мастера китайской оперы многие годы собирают идеи реальной жизни, оттачивая, кристаллизуя их и вынося на сцену.

«Негласная» договоренность с публикой. В то же время, в среде китайской культуры под влиянием постоянной практики проведения представлений возникла своего рода «негласная договоренность» с публикой: множество условных движений («стучать» в невидимую дверь, открывать и закрывать ее, движениями пантомимы карабкаться в гору и спускаться вниз; реквизит, представляющий лошадь или лодку; танец, описывающий пир, или битву, или выступление в поход, и великое множество иных условностей) имеют свою четкую форму, известную зрителям, поэтому, когда на сцене происходит очередное движение, они узнают его, приходя в восторг, и радость узнавания только добавляет оживленности представлению. Поэтому выходит, что в представлении нет таких вещей, которые нельзя изобразить, автор может посредством языка или движения разжечь фантазию зрителей, через воображение ввести их в прекрасный мир искусства, чтобы дать насладиться им и одновременно через прекрасное очистить и naucить.

Заключение. В традиционных региональных драмах наиболее четко прослеживается преемственность классических, духовных и народных традиций, воплотившихся в эстетике, художественности и символике драматических произведений. Народные традиции, представленные в музыке, пении и танцах, послужили тем основанием, которое позволило не только сохранить самобытность того или иного этнографического или этнокультурного региона, но и развиваться далее, впитывая в себя все новые и новые явления. Этнографическая самобытность проявилась в специфике музыкальных и хореографических предпочтений определенного национального меньшинства. Все это обусловило многообразие региональных видов драм. Не чужда региональным драмам и философская основа: наиболее традиционные философские воззрения китайцев, описанные еще в трактатах древних философов, нашли свое отражение и в китайской региональной драме. Это и гармония положительного и отрицательного начал, гармония формы и содержания, и условный характер представлений, костюмов и движений, основной целью которого является передать самую суть, не отвлекаясь на мелочи. Таким образом, можно сказать, что китайские региональные драмы имеют глубокие художественно-эстетические и философские основания.

ЛИТЕРАТУРА

1. 王安葵, 余从《中国当代戏曲史》, 学苑出版社, 2005年. – 660页. Юй Цун, Ван Аньцай. История китайской оперы сицзюй в наше время / Цун Юй, Аньцай Ван. – Пекин: Изд-во Сюе Юань, 2005. – 660 с.
2. 转引自鉴质《东西方审美传统在戏剧中的反映》, 见《戏剧》杂志1999年第3期, 第48–49页. Цзень, Чжи. Отражение эстетических традиций Востока и Запада в театре / Чжи Цзень // Драма. – № 3. – 1999. – С. 48–49.
3. 王宇:《易经的智慧》山西人民出版社 2007年5月1日出版. – 284页. Ван, Юй. Мудрость Книги перемен / Юй Ван. – Тайюань: Изд-во Жэйминь Шаньси, 2007. – 284 с.
4. 李泽厚刘纲纪《中国美学史》第二卷第714页中国社会科学出版社, 1984年. – 872页. Ли, Цзэху. История китайской эстетики / Цзэху Ли, Ганцзи Лю. – Пекин: Изд-во «Общественные науки Китая», 1999. – Т. 2. – 872 с.

Поступила в редакцию 24.09.2012 г.