

RU

Феномен пекинской оперы: синкретическая природа, символизм, условность и каноны

Догорова Н. А., Хань Л.

Аннотация. Исследование посвящено искусствоведческому анализу Пекинской оперы. Особое внимание уделяется изучению глубокого потенциала выразительных тем и идей, творческого наследия драматургии, приемов и средств языка в создании уникальных художественных образов. На основе комплексного анализа феномен Пекинской оперы исследуется как синкретический вид искусства, где особое внимание уделяется взаимодействию четырех ключевых компонентов: символизм (символические коды), театральная условность, синкретическая природа и эстетические каноны. Выбор Пекинской оперы в качестве канонического образца традиционного китайского театра обоснован кодифицированной системой ее выразительных средств. Под символизмом понимается значение семиотической системы условных знаков, подобной расшифровке записи в нотации иероглифов (многогранный смысл каждого символа может выходить за рамки буквального значения и поэтому требует декодирования для своего полного понимания); условность – это форма и приемы стилизации актерской техники; синкретизм – органичное соединение вокала, пантомимы, акробатики и др. элементов, чтобы создать условное единство; эстетические каноны исследуются с позиции нормативных принципов, обеспечивающих целостность художественного языка. Предполагается, что синтез вышперечисленных компонентов формирует уникальный механизм символично-пластического воплощения образов Пекинской оперы. Цель исследования – уточнить стилистические подходы при построении китайской традиционной оперы и аргументировать характерные черты пекинской оперной традиции как театрального вида искусства и центрального направления национальной художественной культуры Китая. Акцентность искусствоведческого измерения смещается на два уровня понимания выразительных средств оперного искусства – символичность и условность, играющих важную роль в формировании целостной драматургии, архитектоники и художественного образа произведений. Разработана гипотеза: в границах синкретической природы данного вида искусства каноны, условность и символизм способствуют созданию художественного языка тела через механизмы интеграции и трансформации традиционных и нетрадиционных смыслов пластических (вокальных, драматических, музыкальных) текстов. Научная новизна заключается в искусствоведческом измерении Пекинской оперы, ее семиотической составляющей и семантической структуры. Используется интегрированный подход к анализу изобразительно-выразительного языка Пекинской оперы как гармоничной эстетической системы. Впервые проводится анализ типовых линий телесности в создании художественного образа. В результате определено, что художественный образ в Пекинской опере одновременно выступает и инструментом трансляции динамического языка тела, и своеобразной технологией восприятия пространства (заявляя о себе в различных видах искусства и синтетических сферах творческой деятельности), но при этом имеет свою собственную структуру смыслообразований и эстетические принципы.

EN

The phenomenon of Peking Opera: Syncretic nature, symbolism, convention and canons

N. A. Dogorova, L. Han

Abstract. The study is devoted to the art analysis of Peking Opera. Particular attention is paid to the study of the deep potential of expressive themes and ideas, the creative heritage of drama, techniques and means of language in creating unique artistic images. On the basis of a comprehensive analysis, the phenomenon of Peking Opera is explored as a syncretic art form, where special attention is paid to the interaction of four key components: symbolism (symbolic codes), theatrical convention, syncretic nature and aesthetic canons.

The choice of Peking Opera as a canonical example of traditional Chinese theater is justified by the codified system of its expressive means. Symbolism is understood as the meaning of a semiotic system of conventional characters, similar to decoding a record in the notation of hieroglyphs (the multifaceted meaning of each character can go beyond the literal meaning and therefore requires decoding for its complete understanding). Conventionality is considered as the form and methods of stylizing acting technique. Syncretism is presented as an organic combination of vocals, pantomime, acrobatics and other elements to create conditional unity. Aesthetic canons are examined from the standpoint of normative principles that ensure the integrity of the artistic language. It is assumed that the synthesis of the above components forms a unique mechanism for the symbolic and plastic embodiment of the images of Peking Opera. So, the purpose of the article is to clarify stylistic approaches in the construction of Chinese traditional opera and to argue for the characteristic features of the Peking Opera tradition as a theatrical art form and the central direction of China's national art culture. The emphasis of the art history dimension shifts to two levels of understanding of the expressive means of opera art – symbolism and conventionality, which play an important role in the formation of holistic drama, architectonics and the artistic image of works. A hypothesis has been developed: within the boundaries of the syncretic nature of this art form, canons, convention and symbolism contribute to the creation of an artistic body language through the mechanisms of integration and transformation of traditional and non-traditional meanings of plastic (vocal, dramatic, musical) texts. The scientific novelty lies in the art history dimension of Peking Opera, its semiotic component and semantic structure. An integrated approach is used to analyze the pictorial-expressive language of Peking Opera as a harmonious aesthetic system. For the first time, an analysis of typical lines of physicality in creating an artistic image is being carried out. As a result, it is determined that the artistic image in Peking Opera simultaneously acts as a tool for broadcasting dynamic body language and a kind of technology for perceiving space (declaring itself in various types of art and synthetic spheres of creative activity), but at the same time has its own structure of semantic formations and aesthetic principles.

Введение

Актуальность темы исследования. В контексте данного исследования под *китайской традиционной оперой* понимается древнее театральное искусство, традиционная музыкальная драма, истоки которой не связаны с европейским классическим искусством. Вместе с этим *Пекинская опера* является ее квинтэссенцией, вобравшей в себя самые яркие и характерные черты: более трехсот разновидностей художественно-эстетических элементов и визуально-пластических смыслообразований, существующих и существовавших в Китае. Отметим, что Пекинская опера объявлена нематериальным культурным наследием Китая и в 2010 г. включена в список ЮНЕСКО. Пекинская опера (или «Цзинцзюй») – это исполнительское искусство, объединяющее пение, хореографию, актерское мастерство, акробатику и сценические боевые искусства. Этот вид китайской оперы в традиционном китайском обществе являет собой воплощение его эстетических идеалов, т. к. семантика телесных движений и стилиобразование обусловлены традициями.

Китайские национальные исследователи сходятся во мнении, что Пекинская опера ближе всего оказывается к театральному жанру оперного искусства, но само определение термина «опера» не отражает в полном объеме ее сущности как художественного явления и полифункционального феномена (Лю Цзинь, 2009; Чжан Личжэнь, 2010; Ян Дун, Шеститко, 2021). Современные ученые полагают, что такое ограниченное определение художественного и структурного функционирования Пекинской оперы сложилось исторически и является итогом познания китайского искусства европейцами (Чэнь Ин, 2015). Почему? Дело в том, что у европейских народов оперное искусство имело другие корневые системы в развитии языка тела и драматургии. Соответственно, в европейском наследии художественных видов искусств не было более близкого или идентичного феномена культуры, воплощающего синтетические исполнительские традиции (вокально-драматические, песенные, интонационные, музыкально-инструментальные, лирико-поэтические, телесно-визуальные комплексы и ритмопластические языковые формы (Будаева, 2015; Жуань Юнчэнь, 2013; Ли Бинь, 2018)) в значении аналогичной трансляции культурных смыслов.

Задачи исследования:

- дать сущностное определение Пекинской оперы на основе теоретико-прикладных изысканий российских и китайских ученых;
- выделить историческую линию преемственности и проанализировать искусствоведческие черты традиционной Пекинской оперы;
- привести конкретные примеры исполнительских стилей Пекинской оперы и обосновать, в чем их основное отличие: художественный замысел, язык драматургии и тела, семиотические элементы пластики и хореографии.

В теоретической базе исследования совершалась опора на научные теории С. А. Серовой (1970) – «символизм китайской культуры», О. Б. Никитенко и Сюй Цзяня (2018) – «синкретизм китайской музыкальной драмы»; теоретические и прикладные концепции Б. В. Асафьева (1976) – «опера и театр в перспективе времени», О. Б. Никитенко и Сюй Цзяня (2018) – «пекинская опера как жанровая парадигма»; Жуань Юнчэня (2013) – «пекинская опера как феномен синтетического сценического действия»; принципы и подходы В. В. Малявина (2000) –

стили и композиции (техники) грима в Пекинской опере, Ян Дуна и И. В. Шеститко (2021) – вокальные исполнительские возможности китайской оперы, В. Е. Баглай (2007) – этническая хореография как феномен мировой культуры, Цзо Цзячжэня (2017) – выразительность китайского народного танца, С. В. Анчукова и Фу Шуая (2020), С. А. Серова (2005) – грим, декорации, костюм, жесты, музыка как символическое и эстетическое воплощение экологической памяти народа. Изучались работы в области проблем искусствоведческого измерения пластического мышления в хореографическом искусстве и его художественной репрезентации (Догорова, 2024а), а также труды, касающиеся осмысления китайской оперы в контексте исторического (Лю Бинь, 2018; Лю Цзинь, 2009) и жанрового (цзинцзюй, кунъюй) становления (Будаева, 2011; 2015), освоения европейского опыта (Чэнь Ин, 2015), а также художественно-эстетического поля развития традиционного китайского театра (Сю Синтин, 2023; Ху Яньли, 2015) и современной китайской оперы (Чжан Личжень, 2010); визуально-образных особенностей искусства оперы – китайский театр как «эстетический образ мира» (Серова, 2005).

Для искусствоведческого анализа Пекинской оперы, выразительных средств художественного образа, определения роли исполнительских стилей в формировании и транслировании новых типологических смыслообразований в культурном пространстве были использованы различные методы исследования: иконографический анализ (для идентификации типичных признаков традиционной Пекинской оперы и миропонимания, характера ощущений и восприятия, образа мышления и ментальности, стереотипов поведения в обществе); формальный анализ (при сопоставлении историко-этнографических и фольклорных текстов с языком сценического тела актера для раскрытия разнообразных типологических сред Пекинской оперы); сравнительно-сопоставительный анализ (при сравнении языка драматургии и композиции цвета, грима, костюма, мелодий, музыкальных инструментов с учетом представлений разных жанров Пекинской оперы), историко-культурный анализ (при сопоставлении художественных тем, замысла и сюжетной линии развития синкретических произведений Пекинской оперы с учетом социокультурного контекста).

Иконографические особенности исследования, тесно связанные с изучением изобразительно-выразительного языка Пекинской оперы, позволили уточнить аспекты построения жестов, мимики, телодвижений, сценическую символику, костюмы и грим как уникальную систему образных средств (Фотография 1).



Фотография 1. Искусство Пекинской оперы
(Baidu. https://mbd.baidu.com/news/page/data/dtlandingsuper?nid=dt_4755309712811464629)

Изобразительно-выразительный язык Пекинской оперы – неотъемлемая часть ее художественного облика, который служит основным инструментом передачи эмоционального и сюжетного содержания. Он заключается в строгой кодированности каждого движения и элемента образа, что позволяет зрителю понимать сюжет и характеры персонажей через жесты, позы, световые акценты и костюмную символику (Фотография 2, 3). Например, круговые движения кистей рук могут означать водоем, а поднятие руки к лицу – выражение печали.

Символизм в Пекинской опере функционирует как семиотическая система условных знаков, аналогичная иероглифической письменности. Каждый жест, цвет, предмет реквизита или элемент костюма (например, цвета грима, движения актеров, предметы и т. д.) несет в себе закодированное значение, понятное зрителю через культурный контекст. Этот язык символов сводит к минимуму реализм, акцентируя сущность явлений, а не их буквальное воплощение. Тогда как условность проявляется в стилизации актерской техники, где изобразительно-выразительная форма пластики преобладает над натурализмом. Иными словами, это свод правил, преобразующих реальность в эстетизированный код: актерская игра, пространство, время и т. д. Условность требует от зрителя активного соучастия в декодировании образов.

Синкретическая природа Пекинской оперы подразумевает неразделенность древних музыкальных жанров (вокал, танец, пантомима, инструментальное исполнение, акробатика). Синкретизм создает полифонический эффект, где ни один элемент не доминирует, а усиливает целое.



Фотография 2. Искусство Пекинской оперы: четыре художественных способа исполнения китайской Пекинской оперы: петь, читать, делать, сражаться (Baidu. https://mbd.baidu.com/newspage/data/dtlandingsuper?nid=dt_4697975017563100027)



Фотография 3. Пекинская опера «Юэ Фэй» (Baidu. <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1783450386047788162&wfr=spider&for=pc>)

Наконец, эстетические каноны, предполагающие строгие критерии и нормы художественного творчества, сохраняют целостность жанра на протяжении веков. Они регулируют все аспекты постановки: от формализации ролей и кодификации движений до цветовой символики и музыкальных паттернов. В Пекинской опере эстетические каноны создания художественного образа балансируют между традицией и импровизацией. Это означает, что актер может интерпретировать роль, но в рамках жестких границ канона. Отсюда складывается и основное предназначение функции эстетического канона – сохранять и транслировать универсальный художественный язык, делающий Пекинскую оперу узнаваемой вне культурно-исторического времени и пространства.

Практическая значимость заключается в разработке последовательного искусствоведческого анализа Пекинской оперы, форм и методов создания художественного образа, а также обусловлена возможностью связать полученный инструментарий с историей антропологии, теорией и практикой мирового пластического театра, использования достигнутых результатов в учебно-образовательном цикле дисциплин в институтах культуры и искусства, колледжах и школах дополнительного образования, представляющих теоретико-прикладные разделы по изучению традиций и специфики восточноазиатских театральных культур.

Обсуждение и результаты

Для понимания сущности Пекинской оперы в первую очередь отметим концептуальную линию размышлений советского композитора и музыковеда Б. В. Асафьева, высказанную еще в начале прошлого века. «Опера...

отжила свой век, и на смену ей пришло иное воззрение: нет оперы вне театра и его требований, ибо театр самостоятельное и властное искусство» (Асафьев, 1976, с. 31). Такая постановка вопроса подводит к важной аргументации театрального действия, которое в любом качестве сценического представления сохраняет свои основные принципы: 1) в драматургической основе его семиотики лежит игра актера, сочетающая телесные (в том числе мимические и пластические) выразительные средства с изобразительно-выразительной подачей слова (в том числе в виде музыкального текста); 2) опора осуществляется на синкретическую природу пластических жанров, присущую театру по определению.

С неизбежностью это относится и к Пекинской опере, в которой искусствоведы и теоретики музыкального искусства определяют «совокупность разных искусств, стилизованность постановки, виртуальность изображения» (Ху Яньли, 2015, с. 26). Так, О. Б. Никитенко и Сюй Цзянь, изучая сущностные основы искусства традиционной Пекинской оперы, отмечают: «Синкретизм китайской музыкальной драмы представляет собой высшее состояние развития древнего театрального искусства, сохранившего в своем каноне изначальную нераздельность всех составляющих вкуче с ювелирной “отделкой” каждого компонента» (2018, с. 49). Речь идет о синкретических структурах творчества и слитных формах художественных элементов в создании выразительного языка тела.

Пекинской опере, как и всем видам китайской традиционной оперы (к примеру, в нематериальном наследии, по версии ЮНЕСКО, присутствуют еще Тибетская опера и опера Куньцзюй – одна из старейших опер национальности хань (ханьцы – древний этнос в Китае)), принадлежат две важнейшие черты: первая – это условность и символизм, характерные для миропонимания китайского общества; вторая – это основные идеологические и религиозно-философские течения китайских школ. Однако это не отменяет синкретизма искусства Пекинской оперы. Известно, что она объединяет воедино музыку, танцы, диалоги, песни, бурлеск, цирк, боевые (например, ушу) и военные (владение оружием) искусства.

В данном контексте российский ученый О. Б. Никитенко и китайский исследователь Сюй Цзянь подчеркивают важный методологический аспект: «Каноны пекинской оперы восходят к конфуцианской идеологии, которая строго регламентировала поведение человека в обществе и в семье» (2018, с. 48). Со своей стороны отметим, что именно наличие данных канонов способствует пониманию зрителем происходящего на сцене театрального действия. Поскольку любой мимический знак, поворот головы и постановка ступни исполнителя обладает значением, то и воспринимающий эти смыслы в своем воображении зритель формирует их для себя как должное и существенно определенное. Связано ли это с особенностями этнопластических инструментов лексики (Догорова, 2024b) и способами мышления (Догорова, 2024a) в искусстве Пекинской оперы? Попытаемся разобраться.

Согласно определению С. А. Серовой, символизм китайской культуры является «краеугольным камнем китайской театральной эстетики» (2005, с. 9). Ею пронизана вся театрализация пространства и язык драматургии спектакля: от костюмов, реквизита и стиля пластической походки до воспроизведения произвольных звуков природы, наконец, живой акустики и реакций зрительного зала как целостной (но изменяемой в пространстве) архитектурной линии построения произведения.

Современные ученые С. В. Анчуков и Фу Шуай сходятся во мнении, что «Пекинская опера наполнена символами. Всё на сцене имеет символическое значение: грим, костюм, жесты, музыка, реквизит, декорации. С их помощью передаются не только характер, возраст, положение, моральный облик персонажей, но и традиционные китайские понятия о нравственности, о добре и зле» (2020, с. 103).

Обращая внимание на *цветовую символику грима*, В. В. Малявин (2000, с. 501-505) упоминает о шестнадцати композициях (техниках) его исполнения, хотя вариативные комбинации в традиционных основах могут превышать сотню.

С. А. Серова (1970) также отмечает символическое значение цвета в театральном гриме актеров Пекинской оперы. В действительности, автор показывает, что цвет играет важную роль не только в последовательном восприятии художественного образа, но и в построении типовых линий телесности: красный – отвага и верность, фиолетовый – хладнокровие и прямодушие, черный – физическая сила, серый – старость, а золото и серебро необходимы для указания на сверхъестественную природу персонажа (Серова, 1970, с. 58).

Цвет одежды персонажа не просто соответствует его амплу, но и отражает китайское понимание пяти цветных элементов. Пятицветная система в традиции Пекинской оперы, как считает Лю Янь (刘燕, 2016, с. 38-40), основана на глубокой ментальности и ассоциативном ряде представлений о природных стихиях: земля, вода, огонь, дерево, металл. Вместе с этим в костюмированном комплексе одежды цвет указывает на иерархию социальных норм жизни китайского общества. Это связано с теми канонами жизненного мироустройства, когда традиционный китайский театр только начинал свое существование. Для него было характерно, что цвет соотносился с феодальной кастовой системой. Например, желтый – императорский цвет, зеленый – простонародный, соответствующий бедным персонажам, и т. д.

Такое же определение многосложности цветочных типов и смыслообразующих систем в создании метафорических образов можно увидеть на ткани. Если это «Сын Неба» – император, то в его одежде присутствует изображение дракона, а у императрицы – феникса. Тигр и лев выделяют воинов и героев; елка и журавль (символы долголетия) встречаются у пожилых персонажей высокого ранга. На костюмах жен чиновников – пион (символ богатства и процветания). Данные аллегорические образы позволяют полнее раскрыть характеристику синкретических планов оперного персонажа.

Изучая образные иерархии персонажей и символический ряд по принципу цветового типа сложения костюма, Жуань Юн Чэнь (2012, с. 86) описывает спектакль «Белая змея» (白素贞, Бай Сучжэнь) и костюм главной героини Бай Сучжэнь (白素贞). Ее образ в легенде символизирует любовь, преданность и жертвенность,

а белые одежды олицетворяют символ нравственности и чистоты. Однако по изображению на белом платье трех *синих цветков абрикоса муме* (темный холодный синий цвет – символ трагедии или трагической атмосферы, абрикосы – это принадлежность к определенному уровню феодального общества), художественный образ Бай Сучжэнь в опере может дополнительно трансформироваться. В частности, он позволяет охарактеризовать волевые качества характера и чувственный мир главной героини легенды. «По костюму можно понять, что героиня способна на сильную любовь и не заботится о статусе» (Жуань Юнчэнь, 2012, с. 85).

Эстетическая категория условности в Пекинской опере – это установленное средство в языке драматургии и инструмент художественной выразительности, а не восполнение недостатка реквизита или ограниченности пространства. Например, метонимическая категория условности проявляет себя в пластике, которая указывает на определенные действия события:

- танец с веслом – образно-пластический тип движений, сформированный в результате реалистического понимания лодки и конкретно исполняемого действия на сцене: персонаж плывет на лодке;
- герой поднимается по лестнице: моделируется ритмичным размахиванием одной рукой и поддержанием края одежды другой, имитацией стремительных шагов;
- танец «Ци-ба» является символом полководца (Никитенко, Сюй Цзянь, 2018, с. 50).

Центральное место в традиционной Пекинской опере отведено пантомиме: открыть воображаемую дверь, равно как забраться на гору, означает переступить через такой же несуществующий порог в реальности. Реальное и воображаемое в исполнительском искусстве актеров Пекинской оперы – это есть некий объем внутренних и внешних действий, достигаемый через *ощущение*. К подобной условности ментальных смыслов добавляется символика пластического языка тела. Например, хождение по кругу обозначает долгую дорогу, долгий путь или длительное путешествие человека.

Пекинская опера обладает наиболее свободным художественным стилем изложения, телесной акцентностью языка, которые в *декоративном искусстве театра* приобрели уникальное название «Стол и два стула» (Фотография 4).



Фотография 4. Пример исполнения декоративного искусства театра «Стол и два стула» (一桌二椅)
(Baidu. <https://baike.baidu.com/item/一桌二椅/15593907>)

Концепция *одного стола и двух стульев* направлена на упрощение декораций, чтобы зрители могли сосредоточить внимание на игре актеров и содержании оперы, а не на сложных сценических элементах. Отсутствие этих предметов на сцене указывает на действия на открытом воздухе или военные сцены, тогда как их присутствие обозначает конкретные внутренние помещения. Такая расстановка реквизитов позволяет актерам более живо и конкретно развивать сюжет.

Кроме этого, подобные художественные декорации многофункциональны. Стол может стать кроватью, изображать башню на городской стене или облако, на котором путешествует герой; стул становится горой и т. д. Расстановка реквизитов на сцене позволяет создать совершенно неоднородные пространства: дворец императора, суд, палатку военачальника и др. Поэтому в декоративном искусстве театра все решают детали: чехлы на стульях с драконом – символическое указание на императора – дворец; светло-зеленые с орхидеями – изысканный кабинет; безвкусовые цвета и яркие рисунки – кабак, трактир.

В отображении мира художественной действительности, специфика способов мышления в Пекинской опере требует особых инструментов восприятия, зрительского внимания, памяти и определенной доли воображения (в отличие от европейской театральной аудитории), поскольку стул может обозначать гору, а ряд выстроившихся актеров – стену. Все это формируется, с одной стороны, благодаря проникновению в изменяемые современные театральные пространства элементов генетической памяти, а с другой – благодаря глубоким культурно-антропологическим связям и их соотносимостью с материальной бытийственной средой, личным и духовным миром этночеловека.

Бутафория также требует внимательного отношения зрителя и актерского умения перевоплощаться. Например, плеть позволяет актерам динамизировать художественный образ героя на коне, но плеть может указывать и на масть воображаемого коня под этим всадником (Будаева, 2011, с. 406).

Обратим внимание на синергию символичности и условности. Упомянутая плеть в руке актера обозначает, что на сцене всадник на лошади – это условность, а вид и цвет плети связаны с мастью лошади – это символичность. Исследователь Жуань Юнчэнь отмечает, что «ко всему, что зритель видит на сцене, он относится как к театральному изображению, к образу, так, как европеец воспринимает, например, живопись, не требуя от нее фактической объемности» (2012, с. 87). Такой способ трансляции смыслов в Пекинской опере позволяет минимальными изобразительными средствами решать сложные художественные задачи, совмещая на одной сценической площадке два и более различных пространств.

Многосложный тип условности соответствует и музыкальному сопровождению. Любопытно, что в Пекинской опере он не всегда совпадает с точным воспроизведением природного звука. «Существуют символические звуковые эффекты: например, журчание текущей воды (передается ударами небольшого гонга), звук трещотки сторожа, вой ветра, шелест дождя, поскрипывание снега, а также рык тигров, ржание лошадей и пение птиц» (Жуань Юнчэнь, 2012, с. 87). Согласно канонам, театрализация битвы сопровождается звучанием гонга и цимбал, а напряжение художественному действию добавляет звук барабана. Считается, что его дробь символично воспроизводит треск пожара или шум бури.

При таком уровне символичности и условности, как и их синергии, допустимо говорить о наличии в Пекинской опере своеобразной кодификации идей, смыслодержущих выражений и тем пластических образов. Это позволяет ей представлять обыденные явления средствами, далекими от реализма, но оставаться понятной зрителю. Подчеркнем, что кодифицирование в Пекинской опере обусловлено тысячами древних династий и культурными табу, которые стоят на страже сложившихся эстетических принципов традиционной китайской оперы.

Рассматривая Пекинскую оперу в качестве олицетворения всего искусства китайской традиционной оперы, следует остановиться на вопросе явного различия между ними, а также другими видами региональных творческих систем. В искусствоведческом плане анализа будем полагаться на мнение китайского ученого Оуяна Юйцяня, который считает: «Различие между китайскими локальными видами театра состоит главным образом в музыке» (Цит. по: Серова, 1970, с. 9). Данное утверждение основывается на формах разнообразия исполнительского искусства напевов, подразумевающих национальный специфический способ пения каждой этнической группой.

«Под термином “напев”, – пишет Т. Б. Будаева, – подразумевается не одна конкретная мелодия, а целый интонационный комплекс цяндяо, объединенный определенными интонационно-ритмическими характеристиками» (2015, с. 404). Художественный и интонационный комплекс *цяндяо* – это особая оперная вокальная форма, представленная публике через слуховой образ в виде пения актеров и музыкального сопровождения.

Цяндяо (腔调) – понятие, используемое в контексте традиционного китайского театра (Фотография 5), но особенно в Пекинской опере для обозначения специфического интонационного и ритмического стиля пения. Цяндяо представляет собой целый интонационный комплекс, объединенный определенными мелодическими и ритмическими характеристиками, которые отличают один стиль исполнения актеров от другого.



Фотография 5. Актеры Пекинской оперы, участвующие в цяндяо
(Baidu. <https://baike.baidu.com/item/腔调/6591434>)

Цяндяо играет ключевую роль в формировании музыкальной идентичности театрального произведения, обеспечивая его узнаваемость и выразительность через уникальные интонационно-ритмические особенности.

Следует учитывать, что мелодия в китайской опере имеет гораздо большее значение, чем в европейском театре. Мелодия соединяет речь и телесную пластику, сопровождая сценическое действие и игру актеров. Для актера мелодия – это точная линия архитектоники действия, композиции, направляющая к наивысшей

точке эмоционального накала. В соответствии с канонами традиционной китайской оперы, сущностное назначение музыки в телесном пластическом действии определяет то, как «чувства движутся внутри, но проявляются они в звуке» (Будаева, 2011, с. 52). Еще одним важным отличием Пекинской оперы от других региональных опер в музыкальном плане выступает обилие ударных инструментов. Важно, что Пекинская опера унаследовала многочисленные музыкальные традиции, но развивала и адаптировала их под собственные цели и задачи.

Выделим типовые линии телесности на основе устойчивой системы изобразительно-выразительных средств языка Пекинской оперы:

- *жестовая* – знаковые движения тела и его частей – рук (в т. ч. пальцев рук), ног (поступи), наклонов и поворотов корпуса, головы, взгляда, поз, интонирующие и кодирующие эмоциональные состояния и действия в момент исполнения, а также транслирующие пространство-время образа не только в художественном плане (игра), но и в более широком родовом значении;
- *ритмическая* – плавные, острые, напряженные и мягкие, но строгие по темпу и ритму исполнения движения, интеллектуально, телесно и чувственно синхронизированные с музыкальным сопровождением;
- *символическая* – использование движений для обрисовки объектов, представления обстановки или действий, таких как перемещение в определенное время суток, передвижение по воде (на лодке), земле (ходьба, бег или езда верхом на лошади), военные сражения или смена настроения;
- *идеализированная* – абстрагированная пластика, воплощающая эстетическую глубину художественного образа, а также уникальную характеристику явлений в форме драмы, а не конкретно физическую реальность человека, бытовую среду или материальность окружающего мира.

Таким образом, можно подчеркнуть, что высшей точкой синкретичности Пекинской оперы выступает мастерство актера, которое становится сплавом широчайшего спектра умений и навыков, определяемых действиями разных искусств, а также регламентируемое художественными и культурными канонами стилизованного исполнения. При этом актерское мастерство, которое исследователь Сю Синтин (2023, с. 204) определяет как технику *перевоплощения*, является не просто специфической особенностью, но выделяет китайскую оперу среди других мировых театральных культур в области искусства художественного творчества. Каждое движение актера при передаче культурных смыслов регламентировано и имеет конкретное значение, а практически полное отсутствие декораций накладывает дополнительные условия на законы соблюдения техники и правила стилизованного исполнения. Конкретизируем их.

1. Шаблонность и символизм (程式化)

Пекинская опера строго придерживается установленных шаблонов движений, жестов, вокала и мимики. Например, простое вращение кисти может символизировать открытие двери, а несколько шагов по кругу – долгое путешествие.

2. Единство музыки, танца и драматического искусства (歌舞一体)

Пекинская опера сочетает пение, декламацию, актерскую игру и акробатику. Пение подчеркивает эмоции, а движения передают характер персонажа и сюжет действия.

3. Соединение реального и воображаемого (虚实结合)

Реальные предметы часто заменяются символическими. Например, в сцене езды на лошади актер использует всего лишь плетку, а движение тела и шаги создают эффект верховой езды.

4. Типизация ролей (行当)

Исполнители имеют сложную иерархическую систему амплуа, тогда как персонажи делятся на строго определенные образы:

- шэн (生) – мужские роли, включая молодых героев и пожилых мужчин;
- дань (旦) – женские роли, от молодых девушек до воительниц;
- цзин (净) – персонажи с раскрашенными лицами, отражающие сильный характер или демоническую сущность;

- чоу (丑) – комические роли, часто символизирующие ум или хитрость.

5. Художественный грим и костюмы (脸谱与服饰)

Грим (脸谱) и костюмы играют важную роль в визуальном восприятии. Цвета грима отражают характер персонажа: красный – верность, черный – честность, белый – коварство.

6. Этические темы и моральное наставление (伦理教化)

Сюжеты пекинской оперы часто связаны с конфуцианскими ценностями: верностью, сыновней почтительностью, справедливостью и добродетелью.

7. Гармония музыки и ритма (声腔与节奏)

Пение и музыкальное сопровождение (традиционные инструменты, такие как эрху, цзинху и барабаны) подчеркивают эмоциональную образность, временное и ритмическое пространство спектакля.

8. Экспрессия через движения (身段表演)

Особое внимание уделяется пластике и выразительности движений. Например, поднятие руки, взгляд или шаг могут рассказать о внутреннем состоянии персонажа.

Исполнительский стиль актера Пекинской оперы отличается способностью передавать эмоциональное состояние жизни персонажа, его намерения. Но не формами копирования или подражания, а с учетом включенности в законы мёропонимания (нравственность, духовность, телесность, ментальность, энергия духа) и проникновения в творческие способы создания пространства, описывающие через разные средства динамической телесности разное время суток, событий и состояния.

Например, особая походка *чжоу бянь* (Фотография 6) оповещает, что персонаж передвигается ночью (Никитенко, Сюй Цзянь, 2018, с. 50). Стиль походки *чжоу бянь* – это символически фиксированное изображение определенного времени суток, которое в совокупности с четко выверенными действиями персонажа рождает особый темп восприятия шага. Иными словами, *чжоу бянь* – это способ передать шаги персонажа, идущего ночью.



Фотография 6. *Исполнение походки чжоу бянь (走边) в мужском характере*
(Baidu. <https://baike.baidu.com/item/走边/1036526>)

В целом эстетическая форма движений *чжоу бянь* универсальна для всех типов персонажей, но отличается в зависимости от пола и характера героя. *Чжоу бянь* используется в мужском и женском стилях исполнения и, как правило, служит для обогащения языка и художественной выразительности сценического образа. Мужские персонажи воспроизводят более широкие и энергичные движения, подчеркивая силу, властность и решительность. Женские персонажи обычно исполняют *чжоу бянь* более мягко и грациозно, отражая утонченность и женственность.

У каждого персонажа в Пекинской опере существует *базовая стойка* (Театральное искусство, 2022, с. 45), отвечающая принципам эстетики традиционного китайского театра. Благодаря фиксированной базовой стойке китайские актеры могут точнее выразить художественный образ. Эта техника исходной позиции не только дает возможность актерам воссоздать внутренние индивидуальные черты и эмоции действующего персонажа, но и помогает зрителям последовательно выстраивать визуальный ряд восприятия, а именно: отличать разные психологические типы личности, характеры и состояния героев, домысливая насыщенные драматические эффекты.

Упор на технику исполнения определяет форму энергии актерской игры в Пекинской опере как технику «пустого сердца» и/или «опустошения сознания от мыслей и сосредоточение на воссоздании образа» (Театральное искусство, 2022, с. 46) в полном соответствии с каноническим рисунком данного художественного и телесного образа.

В рамках целеполагания семантической структуры спектакля и изучения ключевых особенностей Пекинской оперы хотелось бы ответить на вопрос, «почему» уже выделенное нами и иллюстрированное художественно-эстетическими примерами значение синкретической пластики актера не описывало танец. Современные исследователи видят одним из истоков китайской оперы национальный танец, который трансформировался в эту новую для себя форму, прирастая другими видами искусств (Цзо Цзячжень, 2017). Однако объективно стоит отметить, что танец в составе оперного искусства Китая находится в подчиненном положении (Баглай, 2007, с. 167). Такое правило существует даже несмотря на то, что в китайской традиции «танец, – конкретизирует исследователь В. Е. Баглай, – обладает собственным уникальным словарем, семантикой и синтаксической структурой, движениями рук, ног, тела, которые дают возможность танцору выражать мысли и чувства» (2007, с. 207). Танец в китайской опере перестал быть основой, но остался значительной частью драматургического повествования действия.

Заключение

Подведем основные итоги исследования. *Пекинская опера* – один из видов традиционной китайской оперы, который сложился в конце XVIII – середине XIX века. *В исторической линии* Пекинской оперы сохраняется преемственность изначально разных, но синкретических в своей корневой основе и совокупности, древних видов искусств: драма, музыка, вокальные и инструментальные партии, акробатика, символическая пластика, боевые элементы и др. Согласно искусствоведческому измерению, стиль построения современной Пекинской оперы объективно точно можно отнести к многосложному художественному образованию, имеющему: а) локализованные (региональные) принципы театрализации и, вместе с этим, представляющему б) яркую репрезентацию смыслов, в) языковую (стили, техники) и г) типологическую (основная сущность

и морфологические признаки движения) квинтэссенцию элементов, относительно высокохудожественных произведений европейского наследия. С одной стороны, при создании *выразительного языка тела* в Пекинской опере сочетаются законы (в том числе табу) с тысячелетней историей традиций династий, а также каноны китайской музыкальной драмы и изображения, а с другой – стилизованность подходов и медитативность техник, нашедших выражение в синкретических структурах творчества и преобразовательных процессах самых разнообразных (традиционных и нетрадиционных, академических и фольклорных) социокультурных пространств. На этой основе сформировались локальные виды театров Пекинской оперы (например, «Стол и два стула»), художественные элементы композиции (система пяти цветов, грим, декорации, костюмные ансамбли, реквизит, пластическое самовыражение), образно-слуховые и интонационные комплексы театрализации – *цяндяо*, многосложность типов условности и художественного восприятия явлений и смыслов относительно их природного и реального существования. *Основа художественного образа* в Пекинской опере – это мёропонимание и кодифицируемость телесности (не путать с подражанием), определяющие способность актера проникать в законотворческие приемы создания языка тела как движенческого действия: энергия духа, состояние эмоциональной жизни, время суток, событие.

Основными инструментами исполнительского стиля Пекинской оперы выступают: чжоу бянь (стиль мужской и женской походки), базовая стойка, энергия актерской игры (в частности, основанная на технике принятия опустошения сознания), канонические рисунки движений, пантомима, мимика, символические развороты, а также наклоны головы и корпуса, условности стояния и поступи, образующие суть телесной (физической) и художественно-образной пластики. *В качестве специфики способов мышления* в Пекинской опере, отличающих ее от европейского театрального искусства, следует выделить опору на элементы генетической памяти и глубокие культурно-антропологические связи в их сопоставимости с материальной (практической) средой и духовным миром (конфуцианская идеология) этночеловека.

Искусствоведческое изучение Пекинской оперы показало, что проявление соматического выражения в ней основано не только на синкретической природе жанров, но и на интерпретации пространства и времени художественного образа. Поиск связи со способами мышления возможен через призму пластических инструментов лексики, а также типовые линии телесности и метонимические компоненты условности (актерская игра, костюм, грим, световые и цветовые аспекты, музыкальное сопровождение и др.). Это раскрывает новый потенциал Пекинской оперы как полифункционального феномена пространства творчества и мультихудожественной сущности театральной среды.

Перспективы дальнейшего исследования видятся в развитии теоретической мысли о символической условности и драматургической выразительной основе танца в Пекинской опере. При этом следует отметить, что анализ китайской оперы как текста искусства в дальнейшем важно рассматривать с позиции танцевальных истоков, которые обеспечили ее необходимым языком, т. е. хореографической составляющей. При этом, важно учитывать, что в искусствоведческом измерении архитектоника сущности пластического тела проявляется не только в танцевальных номерах, но и во всей символической пластике актерской техники, а также художественной и культурной соотносительности движенческих смыслов в визуально-изобразительном языке исполнительского стиля.

Источники | References

1. Анчуков С. В., Фу Шуай. Пекинская опера: история, традиции, визуальные символы в дизайне и пластическом искусстве: монография. СПб.: Астерион, 2020.
2. Асафьев Б. В. Об опере: избранные статьи. Л.: Музыка, 1976.
3. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира: учеб. пособие. Ростов н/Д: Феникс, 2007.
4. Будаева Т. Б. Истоки пекинской оперы: музыкальная драма куньюй // Общество и государство в Китае. 2015. № 45 (2).
5. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дисс. ... к. иск. М., 2011.
6. Догорова Н. А. Антропологические интерпретации в основах мышления и языка телесности в танце // Теория и история искусства / гл. ред. А. П. Лободанов. М.: БОС, 2024а. Вып. 1-2.
7. Догорова Н. А. Лексика как условие эмоционально-эстетического измерения времени и форма протекания телесного пластического движения // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки: по материалам XVI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм SCIENCEFORUM PAN-ART XVI. Художественная картина мира» (г. Саратов, 24 апреля 2024 г.) / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова; Международный Центр комплексных художественных исследований, 2024б. Т. 71.
8. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо: дисс. ... к. иск. М., 2013.
9. Жуань Юнчэнь. Символика и условность в искусстве пекинской оперы // Манускрипт. 2012. № 9-1 (23).
10. Ли Бинь. История традиционного китайского театра / пер. с кит. А. В. Минеевой, Н. Н. Рыбалко. М.: Шанс, 2018.
11. Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920-1980 // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2009. № 117.
12. Малявин В. В. Китайская цивилизация. М.: Астрель, 2000.
13. Никитенко О. Б., Сюй Цзянь. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1 (47).

14. Серова С. А. Китайский театр – эстетический образ мира. М.: Восточная литература, 2005.
15. Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970.
16. Сю Синтин. Китайская народная опера как феномен национального искусства // Этносоциум и международная культура. 2023. № 3 (177).
17. Театральное искусство: учебное пособие / авт.-сост. С. И. Мельникова, П. М. Степанова, О. В. Ванькичева и др. СПб.: СПбГИКиТ, 2022.
18. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая // Общество: философия, история, культура. 2015. № 4.
19. Цзо Цзячжень. Эмоциональная выразительность в китайском народном танце // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 5 (66).
20. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития: дисс. ... к. иск. СПб., 2010.
21. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: автореф. дисс. ... к. иск. Ростов н/Д, 2015.
22. Ян Дун, Шеститко И. В. Исполнительские возможности китайской оперы при подготовке вокалиста // Проблемы эстетического образования в контексте устойчивого развития общества: материалы международной студенческой научно-практической конференции (г. Минск, 21 апреля 2021 г.). Мн.: Белорусский государственный педагогический университет, 2021.
23. 刘燕. 中国民间美术色彩研究: 博士学位论文. 济南, 2016 (Лю Янь. Исследование цвета китайского народного искусства: дисс. ... д. иск. Цзинань, 2016).

Информация об авторах | Author information

RU

Догорова Надежда Александровна¹, д. иск., доц.
Хань Лу²

^{1,2} Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

EN

Nadezhda Alexandrovna Dogorova¹, Dr
Lu Han²

^{1,2} Lomonosov Moscow State University

¹ info@artsmsu.ru, ² info@artsmsu.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 31.12.2024; опубликовано online (published online): 12.02.2025.

Ключевые слова (keywords): Пекинская опера; китайская традиционная опера; музыкальная драма; синкретичная природа; эстетические каноны; визуально-изобразительный язык; художественный образ; Peking Opera; Chinese traditional opera; musical drama; syncretic nature; aesthetic canons; visual and pictorial language; artistic image.