

# Концепция звукозрительной образности в контексте основных подходов к изучению пластических сцен Пекинской оперы

Гу Чэньюань

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

*В статье рассмотрены ключевые методологические подходы к изучению Пекинской оперы (цзинцзюй), сложившиеся в русскоязычном искусствоведении. В качестве ведущих выделяются искусствоведческий, системный и междисциплинарный подходы, обзор которых сочетается с анализом основных научных принципов и методов, используемых при исследовании цзинцзюй. Выявляется целесообразность их применения для изучения пластических сцен спектаклей Пекинской оперы.*

*В исследовании обосновывается возможность применения для анализа китайского музыкального театра киноведческих теоретических разработок русскоязычных авторов. Отмечается важное значение гастролей китайских трупп во главе с Мэй Ланьфаном, которые прошли в СССР в 1935 г., для активизации межнационального художественного диалога. Во время визита труппы состоялось знакомство Мэй Ланьфана с режиссерами К.С. Станиславским, В.И. Немировичем-Данченко, В.Э. Мейерхольдом, С.М. Эйзенштейном. Эта встреча, а также опыт эстетического восприятия цзинцзюй стали для советских режиссеров источником новых теоретических идей и практических находок как в области театра, так и кино.*

*Отдельно рассматриваются теоретические разработки С.М. Эйзенштейна, в частности концепция звукозрительной образности, и перспективность их использования для анализа звукозрительных отношений в пластических сценах цзинцзюй.*

**Ключевые слова:** Китай, театр, Пекинская опера (цзинцзюй), методология, звукозрительная образность.

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 21–25)

## Concept of Sound-Visual Imagery in the Context of Basic Approaches to Beijing Opera Plastic Scenes Research

Gu Chengyuan

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

*The article considers main methodological approaches to the research of Beijing Opera (Jingju), developed in the Russian art criticism. The main of them include art historical, system and interdisciplinary approaches, the review of which is combined with the analysis of the main scientific principles and methods applied when studying jingju. The expediency of their use for studying Beijing Opera performances plastic scenes is revealed.*

*The article justifies the possibility of using the theoretical film-study developments of Russian-speaking authors for the analysis of the Chinese musical theater. The article points out the significance of Chinese troupes' tours headed by Mei Lanfang, which took place in the USSR in 1935 to make international art dialogue more active. During the troupe's visit, Mei Lanfang got acquainted with such directors as K.S. Stanislavski, V.I. Nemirovich-Danchenko, V.E. Meyerhold, and S.M. Eisenstein. This acquaintance, as well as the experience of aesthetic perception of jingju, became for Soviet directors a source of new theoretical ideas and practical findings both in the field of theater and cinema.*

*The theoretical developments of S.M. Eisenstein, in particular the concept of sound-visual imagery, and the prospects of their application for analyzing sound-visual relations in jingju plastic scenes are considered separately.*

**Key words:** China, theater, Beijing Opera (Jingju), methodology, sound-visual imagery.

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 21–25)

В XX–XXI вв. появляется ряд русскоязычных работ о традиционном музыкальном театре Китая, как искусствоведческой, так и фило-софско-культурологической направленности. Этому способствовали художественные процессы первой половины прошлого столетия,

среди которых – знакомство советских театральных режиссеров с Пекинской оперой, долгое время существовавшей как замкнутая консервативная система. Также указанный период отмечен активным осмыслением художественной специфики и возможностей

Адрес для корреспонденции: e-mail: guchengyuan666@gmail.com – Гу Чэньюань

нового вида искусства – кино, в том числе и театральными деятелями, а также вниманием к проблеме звукозрительных отношений. Во многом подобное осмысление двигалось по пути поиска параллелей с традиционными синтетическими видами искусств, китайским музыкальным театром в том числе. Результатом стали многочисленные теоретические разработки, среди которых выделяется концепция звукозрительной образности.

Цель – рассмотреть концепцию звукозрительной образности в контексте основных методологических подходов к изучению Пекинской оперы и обосновать ее целесообразность для анализа пластических сцен цзинцзюй.

**Искусствоведческий подход.** При анализе цзинцзюй традиционно используется искусствоведческий подход, в рамках которого исследователи опираются на принципы историзма, типологизации и систематизации, обращаясь как к общенаучным, так и узкоспециальным методам. Например, в работе Т.Б. Будаевой, посвященной музыке традиционного китайского театра цзинцзюй (2011) [1], применяются методы европейского этноинструментоведения, западного ладового анализа, вкуче с методами традиционного китайского музыкознания. Лии Чао в диссертационном исследовании о роли танца и пантомимы в музыкальной композиции Пекинской оперы (2001) [2] использует балетоведческий и сопутствующий ему словесно-описательный метод. Оба автора опираются на принцип типологизации и систематизации. Т.Б. Будаева классифицирует инструментарий Пекинской оперы по международной систематике Хорнбостеля–Закса [1, с. 6] и традиционному древнекитайскому принципу «баинь» [1, с. 6], названия традиционных китайских инструментов [1, с. 22–23], музыкальные метро-темпы [1, с. 12–13], а также репертуар по критерию продолжительности и сюжетам, а также актерским амплуа [1, с. 8]; Лии Чао – спектакли цзинцзюй на основе различных критериев: продолжительности, принципа организации, рода выразительных средств и др. [2, с. 7–9]. Попытки классификации спектаклей китайского театра осуществлялись и в советский период, в частности в работе Китаеведа и историка театра С.А. Серовой «Пекинская музыкальная драма» (1970).

Историко-генетический ракурс при изучении цзинцзюй находит применение в книге И.В. Гайды «Театр китайского народа» (1959) [3], в исследовании Ван Дон Мэй «Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры» (2004), в диссертации Лии Чао «Роль танца и пантомимы в музыкальной

композиции Пекинской оперы» (2001) [2], в книгах С.А. Серова «“Зеркало Просветленного духа” Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра» (1979) и «Китайский театр – эстетический образ мира» (2005), в диссертационном исследовании Сунь Цзюань «Становление и развитие музыкального театра в Китае» (2013), а также в работе Э.Е. Манзарханова «Особенности пластического искусства в драматическом театре Запада и Востока» (2006), где отдельный раздел посвящен пластическому искусству Пекинской музыкальной драмы как синтезу предшествующих театральных форм и направлений.

Искусствоведческий подход, примененный исследователями, позволяет раскрыть следующие аспекты пластических сцен цзинцзюй: а) специфику используемых музыкальных инструментов (ударной группы «учан») и ритмических формул («логуцзин») и пластики (танца, жеста, пантомимы, акробатики и боевых искусств); б) разновидности спектаклей и свойственных им типов пластических сцен (например, батальных в «военных» спектаклях); в) историю возникновения и развития пластических сцен (от ритуально-обрядовых действ до сформировавшихся типов пластических сцен в спектаклях цзинцзюй).

**Системный подход.** При изучении Пекинской оперы ученые обращаются к системному подходу. Часто он используется в системно-комплексном аспекте, предполагающем рассмотрение спектакля Пекинской оперы как совокупности взаимосвязанных компонентов, образующих целостность. Данный ракурс позволяет ответить на вопрос, «<...> из каких компонентов состоит система и каким образом эти компоненты связаны между собой» [4, с. 119]. Чаще всего исследователи обращаются к распространенной установке на понимание Пекинской оперы как целостности, основанной на синтезе искусств. Этот аспект затрагивает И.В. Гайда [3], а также театровед Жуань Юнчэнь, диссертация которого посвящена Пекинской опере как синтетическому сценическому действию [5]. Следует отметить, что в указанной работе понятие «синтетизм» трактуется расширительно: на уровне структуры спектакля и в контексте зрительского восприятия, что позволяет говорить об обращении автора к коммуникативному, семиотическому и синестетическому ракурсам рассмотрения проблемы.

Под синтезом традиционно понимают объединение, воссоединение частей целого в едином органическом комплексе [6, с. 72]. Здесь уместно упомянуть мысли М.С. Кагана, которые могут быть применены и к китайскому традиционному музыкальному театру.

Ученый говорит о синтезе искусств не как о способе их механического сопоставления, а как о «химической реакции» органического взаимопроникновения, которое только и может породить новый синтетический вид художественного творчества» [7, с. 239]. Это может быть в полной мере отнесено и к Пекинской опере, в которой взаимодействуют литература, музыка, изобразительное искусство, танец, а также цирковое искусство, акробатика и боевые искусства. Означенное единство подчиняется важному принципу китайской традиционной философии – «все в одном и одно во всем». Изучая цзинцзюй, исследователи подчеркивают равнозначность всех компонентов спектакля. По мнению И.В. Гайды, «<...> познакомившись с классическим китайским театром, ответить на вопрос, что же в нем главное, очень трудно. Синтетический характер китайского традиционного театра, то есть слияние в нем в единое целое музыки, танца, пения, диалога, составляет <...> его замечательную особенность» [3, с. 5].

Важно понимать, что в определенных сценах отдельные виды искусств могут доминировать. Например, в боевых сценах Пекинской оперы ведущая роль принадлежит музыке в исполнении ударных и боевой пластике (сплав танца, боевых искусств, акробатики, пантомимы и циркового искусства), которые вступают в тесное взаимодействие. По мнению театроведа Жуань Юнчэня, проводником синтезирующего принципа является уникальный «синтетический» актер, который должен быть совершенен в равной мере во всех искусствах и показать все «в установленной соотношенности, а не в смешении», делая зрителя «свидетелем самого процесса художественного синтезирования образа» [5, с. 21], координируя звуковой и зрительный пласты сценического действия. О доминирующей роли актерского искусства в Пекинской опере говорит М.С. Каган, утверждая, что оно выступает в «синкретическом единстве своих выразительных средств» [7, с. 379].

Синкретизм Пекинской оперы – еще одна важная точка в рассуждениях о целостности спектакля цзинцзюй. Так, М.С. Каган, полемизируя с ранее упомянутым утверждением И.В. Гайды о невозможности вычленения главного вида искусства в классическом китайском театре, уточняет, что «<...> здесь следует говорить не о синтетической, а о синкретической структуре, которая удержала в китайском театре исконное единство “мусических” элементов, да еще и изобразительного искусства и циркового» [7, с. 379]. Важно отметить, что изучение синтетической природы сценического действия

базируется на процедурах анализа и синтеза, где художественное единство восстанавливается из «<...> полностью определившихся различий между отдельными видами художественного творчества» [6, с. 6]. В свою очередь синкретизм как самая ранняя форма осмысления художественного творчества обусловлена нерасчлененностью сознания древнейшего человека и, соответственно, недифференцированностью искусства на отдельные виды.

Так, синкретичность пластических сцен с боевыми искусствами, изначально сопровождавшихся музыкой в исполнении ударных, берет начало от древних ритуально-обрядовых форм, в рамках которых существовали «батальные пантомимы», а затем и собственно военные («у-у») и боевые («бин-у») танцы, которые впоследствии переплавились в современные театральные методы ведения боя. Однако синкретизм Пекинской оперы не равен синкретизму архаической культуры. По мнению искусствоведов, он представляет собой «<...> высшее состояние развития древнего театрального искусства, сохранившего в своем каноне изначальную нераздельность всех составляющих вкупе с ювелирной “отделкой” каждого компонента» [8, с. 49].

Исследуя целостность спектакля цзинцзюй, авторы обращаются к понятиям «структура спектакля» [5], «синкретическая структура» [8, с. 49], что высвечивает еще одну сторону системного подхода, его системно-структурный аспект, посвященный изучению строения спектакля, позволяющий анализировать компоненты рассматриваемого объекта как в изолированном виде, так и в системообразующих связях и отношениях. В русскоязычном театроведении единственной работой, целиком посвященной изучению спектакля Пекинской оперы как синтетической целостности, в которой осуществлена попытка анализа ее структуры, является диссертация Жуань Юнчэня [5]. В других научных публикациях освещаются отдельные системообразующие связи: музыки и драматургии, амплуа, актерского искусства, визуальной составляющей [1]; танца и пластики с музыкой, актерским мастерством и костюмом [2]. В этих работах структурно-системный взгляд является, скорее, способом выстраивания логики исследования и не претендует на представление целостной структуры спектакля в системной взаимосвязи всех ее компонентов.

Общий принцип структурной организации спектакля Пекинской оперы схож со строением европейского музыкального спектакля, который можно разделить на звуковой и зрительный пласты, дифференцируемые, в свою очередь, на музыку, шумы, речь и сценический

и сценографический компоненты, соответственно. Однако в структуре цзинцзюй есть ряд специфических компонентов и особенностей, присущих именно этой разновидности сценического действия. Зрительный пласт Пекинской оперы составляет колоритный сценографический ряд (костюмы, маски, грим и т.д.), а также уникальный сценический, включающий не только пантомиму, танец и актерское движение на сцене, но и акробатику и боевые искусства. Звуковой пласт включает речь, которая делится на «юньбай» (речитатив) и «цзинбай» (пекинскую разговорную речь), используемые разными персонажами (речитатив – серьезными, разговорная речь – молодыми героинями и комиками). Вокальная музыка выстраивается на основе двух основных напевов – «сипи» и «эрхуан». Специфика инструментальной музыки обусловлена традиционным делением оркестра на две группы – «вэньчан», включающей струнные и духовые инструменты, и «учан», состоящей из ударных, которые применяются для озвучивания разных типов сцен. Так, пластические сцены сопровождаются преимущественно оркестром учан, который озвучивает батальные сцены, пантомимы, а также выполняет функцию обозначения начала и конца сцен. Шумы, по аналогии с кинематографической классификацией, можно разделить на синхронные и фоновые. Синхронные непосредственно озвучивают текущее действие (удары, звуки падений, звон оружия), фоновые сообщают его обстоятельства (шум ветра, громы молний, пение птиц, ржание лошади, бой часов и др.). Важной особенностью цзинцзюй является то, что шумы, в большинстве своем, изображаются музыкальными инструментами. Шумы практически «вплетены» в музыкальный рисунок и предельно синхронизированы с действием на сцене. За синхронизацию отвечает «дирижер» оркестра «гуши», который играет на барабане баньгу и трещотке-кастаньете пайбань, управляя всем действием спектакля. Таким образом, можно утверждать, что помимо актера, в объединении звукового и зрительного компонентов важную роль играет и музыкант.

**Междисциплинарный подход.** В целостной структуре цзинцзюй объединены различные по способу восприятия компоненты (слуховой, зрительный, зрительно-кинестетический), сочетание которых многократно увеличивает силу художественного воздействия на зрителя. Специфика зрительского восприятия рассматривается в рамках междисциплинарного подхода, предполагающего интеграцию методов других научных областей. Так, при изучении цзинцзюй затрагивается синестезийный аспект, раскрывающий специфику

возникновения межчувственных ассоциаций. В русскоязычных работах данная проблема не исследуется в рамках артикулированной «синестетической парадигмы», а рассматривается либо в контексте проблемы целостности (синтетической и синкретической), либо в русле театральной семиотики.

Привлечение семиотики объясняется условностью и символизмом Пекинской оперы, в которой функционирует заранее установленный для создателя и реципиента «стабильный театральный код», фиксирующий «<...> как образ отдельных знаков и знакового репертуара, так и значение знаков и их комбинаций» [9, с. 82]. Русскоязычные авторы, отмечая, что в цзинцзюй «каждый элемент <...> наделен своей символикой» [1, с. 8], уделяют внимание в основном зрительному пласти: символике движения, костюма, грима, декораций (Т.Б. Будаева, И.В. Гайда, Жуань Юнчэнь, Ли Чао, С.А. Серова), раскрывая иноязычному читателю то символическое содержание, которое является простым, понятным и естественным для китайского зрителя.

Театральная семиотика изучает процесс появления и передачи значения и смысла, что непосредственно связано с осмыслением театрального процесса как коммуникационного, а театрального события – как семиозиса. Здесь заключается одно из важнейших отличий европейского театрального искусства и Пекинской оперы, коренным свойством которой является изначальная ориентированность на реакцию зрителя, способствовавшая на протяжении всего исторического развития становлению устойчивого канона, следствием чего стало отсутствие множественности толкований: «Невозможно представить, чтобы один зритель воспринял сценическую ситуацию так, а другой иначе» [5, с. 23].

При изучении цзинцзюй используются и методы точных наук, в частности метод компьютерного анализа, привлечение которого позволило установить специфику певческих тембров и выявить близость спектральных характеристик мужских голосов к женским в сравнении с аналогичными параметрами в европейском оперном искусстве [1, с. 14].

**Киноведческий ракурс.** Отдельного внимания заслуживает киноведческий ракурс. Специального исследования, в котором бы этот ракурс полноценно применялся к цзинцзюй, в русскоязычном искусствоведении нет. Однако есть ряд теоретических и практических пересечений театра и кино, раскрытие которых может существенно обогатить методологический инструментарий изучения Пекинской оперы. Здесь важнейшую роль сы-

грали художественные тенденции начала XX в.: а) интерес к восточному театру и специфике его синтетизма со стороны европейских театральных режиссеров; б) непосредственное знакомство советских режиссеров с Пекинской оперой; в) практическое освоение и теоретическое осмысление художественных возможностей, связанных с появлением кино. Так, в 1920-е гг. новым видом искусства увлеклись театральные режиссеры (В.Э. Мейерхольд, С.М. Эйзенштейн), а сам театр испытал на себе влияние нового вида искусства посредством «кинофикации» (А.И. Пиотровский). В этом сложном и плодотворном процессе немаловажную роль сыграл китайский театр, ставший для советских режиссеров и теоретиков источником новаторских идей, одной из которых стала концепция «звукоразительной образности» С.М. Эйзенштейна, а также сопутствующие ей понятия «звукоразительный контрапункт», «вертикальный монтаж» и др., суть которых в осмыслении взаимосвязи звукового и зрительного рядов. Этот теоретический комплекс сегодня успешно используется и в театроведении: «эйзенштейновский “звукоразительный контрапункт”» применяют при анализе музыки в драматическом театре [10, с. 20].

Важно отметить, что теория С.М. Эйзенштейна во многом объединяет те исследовательские стратегии, которые используются для изучения Пекинской оперы. Так, еще в начале XX в. С.М. Эйзенштейн, осмысливая синтетизм в искусстве, ориентировался именно на восточный театр как наиболее органичный вариант театрального синтеза. Системный подход нашел воплощение в таких понятиях, разработанных режиссером, как «образная система», «образный строй» и др. Семиотическая методология стала для С.М. Эйзенштейна основой изучения кино как знаковой системы и предвосхитила разработку проблем семиотики искусства и семиотики театра. Синестетический ракурс применялся при разработке проблемы горизонтального и вертикального монтажа, а также создаваемых на их основе звукоразительных сочетаний и воплотился в понятии «синэстетики», как «<...> способности сводить воедино все разнообразные ощущения, приносимые из разных областей разными органами чувств» [11, с. 336].

С.М. Эйзенштейн активно решал проблему соединения звукового и зрительного рядов путем создания звукоразительной партитуры. Говоря о монтаже элементов разной природы, автор пишет о существовании «внутренней синхронности изображения и музыки», связующим звеном между которыми является движение: «Сама роль движения в вопросе о синхронности абсолютно очевидна» [12, с. 197].

Немаловажную роль здесь сыграли наблюдения за движениями китайского актера на сцене, обладающими яркой пластической и ритмической выразительностью, выверенностью и четкостью жестов, а также поразительной синхронизацией движения и музыки. В процессе осмысления соотносимости изображения и звука разрабатываются понятия «синхронность» (фактическая, метрическая и ритмическая и др.) и «асинхронность», «параллелизм» и «контрапункт», а одной из центральных становится проблема художественной образности.

**Заключение.** Применение в русскоязычных исследованиях различных методологических подходов к изучению Пекинской оперы свидетельствует о сложности и многогранности изучаемого явления. Целесообразным видится использование комплекса подходов гуманитарных наук в купе с теоретическим инструментарием наук об искусстве, в том числе киноведением, что позволит сформировать убедительную методологическую позицию для анализа звукоразительных образов пластических сцен цзинцзюй.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Будаева, Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Т.Б. Будаева; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2011. – 28 с.
2. Ли Чао. Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции Пекинской оперы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; 17.00.01 / Ли Чао; С.-Петерб. гос. консерватория. – СПб., 2001. – 24 с.
3. Гайда, И.В. Театр китайского народа / И.В. Гайда. – М.: Знание, 1959. – 31 с.
4. Наумова, Т.В. М.С. Каган: системный подход как основа в исследовании человеческой деятельности / Т.В. Наумова // Вестник ЧелГУ. – 2008. – № 32. – С. 118–126.
5. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действие: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Жуань Юнчэнь; Рос. ун-т театр. искусства (ГИТИС). – М., 2013. – 28 с.
6. Хрущева, Т.С. Культурологические подходы к феномену синтеза искусств / Т.С. Хрущева // Вестник МГУКИ. – 2017. – № 3(77). – С. 71–78.
7. Каган, М.С. Морфология искусств: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С. Каган. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.
8. Никитенко, О.Б. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра / О.Б. Никитенко, Сюй Цзянь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 1(47). – С. 48–52.
9. Фишер-Лихте, Э. Знаковый язык театра / Э. Фишер-Лихте // Театроведение Германии: Система координат. – СПб.: Балтийские сезоны, 2004. – С. 63–85.
10. Ювченко, Н.А. Музыка в постановках белорусского драматического театра: XX – начало XXI века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01 / Н.А. Ювченко; Центр исслед. беларус. культ., языка и литературы НАН Беларуси. – Минск, 2013. – 88 с.
11. Эйзенштейн, С.М. Неравнодушная природа / С.М. Эйзенштейн // Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 37–432.
12. Эйзенштейн, С.М. Вертикальный монтаж / С.М. Эйзенштейн // Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 189–266.

Поступила в редакцию 24.05.2022