

УДК: 378

DOI: 10.25629/НС.2024.01.21

ПОЛИКУЛЬТУРНЫЙ ПОДХОД В ПОДГОТОВКЕ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ К ИСПОЛНЕНИЮ ЖЕНСКИХ ПАРТИЙ В ОПЕРАХ ДЖ. ПУЧЧИНИ

Тан Цзялань

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

Аннотация

В статье раскрывается идея осуществления поликультурного подхода к подготовке будущих профессиональных вокалистов в Китае на основе соотнесения национального и западного оперного искусства и установления межкультурных аналогий в их содержании. Рассмотрены некоторые особенности традиционного театра «сицой» и академической оперы «гэцзой»; показана трактовка женских образов в музыкально-театральном искусстве Китая. В статье проанализированы сюжетно-образные пересечения опер Дж. Пуччини и сочинений китайских авторов, показаны примеры создания разноуровневых ассоциативных связей. В результате исследования формулируется вывод о том, что интериоризация женских образов опер Дж. Пуччини посредством поиска параллелей с оперным искусством Китая содействует более осознанному освоению китайскими студентами женских партий в сочинениях композитора.

Ключевые слова

Поликультурный подход, профессиональная подготовка студентов-вокалистов, женские партии в операх Дж. Пуччини, китайский традиционный театр, китайское оперное искусство, межкультурные параллели.

Взаимонаправленные процессы интеграции Китая в мировое культурно-образовательное пространство и встречное движение западного общества в познании китайской цивилизации привели к необходимости поиска общей основы этой коммуникации. Музыкально-педагогический аспект данного вопроса определяется разницей в методологических подходах к подготовке студентов, а в методике вокального обучения он опосредуется принципиальными различиями национальных школ вокального исполнительства. В последние десятилетия в Китае осуществляется активное изучение западноевропейского и русского оперного искусства, осваивается техника бельканто и другие приемы академического вокала. Как отмечает Хань Пэн, «вокальная культура Китая XX столетия проходит этапы от полного копирования западной манеры пения, существенно отличающейся от национального способа исполнения, через поиск общих точек соприкосновения к органичному взаимопроникновению-синтезу национальной и западной манер» [9, с.124]. На наш взгляд, в этой же интеркультурной плоскости требуется решать и проблему постижения китайскими студентами содержательной стороны зарубежной оперной классики, принятие ее с позиций национального менталитета и художественных представлений.

Рассматривая принцип поликультурности как один из ведущих принципов музыкального образования, И.С. Кобозева указывает, что поликультурность «проявляется в постоянном отборе и накоплении духовно-нравственного опыта, включающего культурные образцы и артефакты различных исторических эпох и культур, <...> и предстает как следствие расширения представлений о музыкальных культурах мира и проявляется во включении присущих им культурных артефактов в содержание образования» [4, с. 12]. Значимость поликультурного компонента в вузовской подготовке будущих музыкантов подчеркивают в своей статье М.С. Осеннева и Чэнь Ин [12]. По их мнению, осуществление музыкального образования на поликультурной основе способствует выявлению «общего и особенного» в его содержании, а также позволяет студентам

аналитически осмысливать зарубежный опыт в контексте «диаметрально противоположных типологических воззрений <...> представителей Востока и Запада» [12, с.148].

Исходя из этих позиций, мы можем предположить, что поликультурный подход в подготовке будущих профессиональных вокалистов в Китае заключается в соотношении национального и западного оперного искусства путем установления межкультурных параллелей и аналогий в их содержании, что позволит сблизить столь несхожие музыкально-сценические традиции и представить их как разные грани целостного музыкального универсума.

Оперное искусство Китая – это культурно-исторический феномен, в рамках которого выделяются традиционная (*сицзюй*) и современная опера (*гэцзюй*). Отграничивая национальную китайскую оперу от европейского академического жанра, исследователи определяют ее как «традиционный театр» (Т.Б. Будаева, Жэнь Шуай, М.С. Друскин, В.Ф. Кухарский, Г.М. Шнеерсон, В.Н. Юнусова) или как «китайскую музыкальную драму» (Р.И. Грубер, С.А. Серова, Чжан Личжэнь). В самом Китае этот древний жанр имеет обобщенное название «сицзюй» (*戏曲 / xìqǔ*), который на сегодняшний момент представлен в виде пяти основных разновидностей (самая известная из них – пекинская опера «цзинцзюй») и свыше трехсот региональных модификаций [1]. Сицзюй получил мировую известность как так называемая «китайская опера» – жанр традиционного искусства, представляющий собой сценическое действие, в котором в синкретическом единстве воплощается песенно-танцевальное, мелодекламационное, музыкально-пластическое, инструментальное творчество, а также элементы цирковой и боевой акробатики. Важнейшее значение в китайском традиционном театре имеют костюмы, грим-маски, реквизит и декорации, поскольку основной характеристикой сицзюй является зрелищность, и, хотя пение играет в нем немаловажную роль, прежде всего, это театральное представление.

Вторая ипостась китайского музыкально-театрального искусства – это оперные сочинения китайских композиторов XX и XXI веков, ориентированные в жанровом отношении на европейские стандарты, но основанные на национальных сюжетах и музыкальном тематизме. Чжан Личжэнь и другие китайские авторы определяют это направление как «современную китайскую оперу» [11]. В.Н. Юнусова обозначает его как «национальную академическую оперу европейского образца» [13, с. 24]. В китайской культуре этот жанр получил название «гэцзюй» (*歌剧 / gējù*). Его историю можно подразделить на два этапа.

Первый из них (1940-е–1950-е гг.) связан с борьбой за независимость Китая, когда китайскими композиторами на основе песенно-танцевального фольклора был сформирован новый тип национальной музыкальной драмы, получивший название «революционная народная опера» [3]. Первым из таких сочинений стала «Седая девушка» («白毛女» / *bái máo nǚ*), написанная в 1945 г. преподавателями Академии искусств имени Лу Синя (Цюй Вэй, Чжан Лу, Ма Кэ и др.). Среди других музыкально-драматических сочинений этого времени следует отметить оперы «Лю Хулань» (1949–1954, Чэнь Цзы и др.); «Красная гвардия на озере Хунху» (1956, Оуян Цяньшу и др.); «Сестра Цзян» (1956, Ян Мин и др.). Создание авторскими группами оперной «красной классики» [5] продолжилось и в годы китайской культурной революции (1966-1976), когда были созданы так называемые «образцовые» (то есть отобранные и разрешенные к исполнению) революционные оперы и оперы-балеты: «Взятие горы Вэйхушань» (1958), «Рейд на полк Белого тигра» (1958), «Шацзябан» («Искры в камышах»)¹², 1958), «Красный фонарь» (1964), «Морской порт» (1964), «Битва на равнине» («Ода реке Лунцзян», 1964), «Седая девушка» (в виде оперы-балета), «Цветущая азалия» (1973) [3].

Большую известность в те годы получила неревolutionная опера «Лю Саньцзе», сочиненная в 1959 г. музыкантами оперной труппы города Лючжоу в традициях гуанси-чжуанской драмы «цай

¹² Ввиду различий в переводе названий опер на русский язык, здесь и далее в скобках помещены наиболее распространенные варианты.

дяо» (彩调 / cǎi diào). Главной героиней произведения является легендарная народная певица времен династии Сун Лю Шаньхуа, более известная как Лю Саньцзе («Третья сестра Лю») [6].

Второй крупный период развития современного китайского оперного искусства связан с провозглашением в 1978 г. «эпохи реформ и открытости». Наиболее значительными операми 1980-х гг. явились сочинения Цзинь Сяна «Пустынная земля» («Степь», 1987), «Скорбь» Ши Гуаннаня (1981), «Дух – защитник цветов» Хуан Аньлуня (1979) и др., основной содержательной линией которых стал трагический реализм. Композиторы рубежа веков («Новой волны») – Го Вэньцзин, Тань Дунь, Чжоу Сюэши и др. осуществляют в своих сочинениях инновационные для китайского музыкального искусства подходы к музыкально-драматическому жанру. Их творческий поиск отразился в создании таких получивших мировую известность опер, как «Прощание с Кембриджем» Чжоу Сюэши (1990); оперы Го Вэньцзина «Записки сумасшедшего» («Деревня волчья», 1994), «Вечерний прием» (1998), «Поэт Ли Бо» (2007), «Рикша» (2014); сочинения Тань Дуя «Чай – зеркало души» (2002), «Первый император» (2006) и др. [13].

Осветив в самых общих чертах историю становления и развития музыкально-театрального искусства в Китае, следует определить особенности трактовки в нем женских образов.

Начиная с ранних форм сицуй, в китайском музыкальном театре присутствовали типы мужских и женских персонажей, подразделявшиеся в зависимости от возраста и сценического амплуа. Женские роли в китайской драме имеют обобщенное название «дань» (旦角 / dànjiǎo) и включают следующие типы: юных девушек (сяодань); скромных и чистых незамужних девушек из бедных семей, которых незаслуженно обижают (чжэндань); незамужних девушек знатного рода (гуймэндань); добродетельных благородных замужних женщин или вдов (цинъи); кокетливых и находчивых служанок (хуадань); женщин-воительниц (удань и даомадань); пожилых женщин (лаодань) [15]. При этом в такой жанрово-региональной разновидности сицуй, как чжуанская опера «цай дяо», имеется только одна женская роль – «кунь цзяо» [6, с. 102]. Следует напомнить, что до конца XIX в. женские партии в китайской драме исполнялись только мужчинами, что называлось «мужской дань».

Наибольшее внимание женским персонажам было уделено в самый политизированный период музыкального искусства Китая – 1940-е–1960-е гг. Как пишет Чжан Личжэнь, «женские героини этих опер стали подлинными кумирами для широких народных масс. Образы их в полной мере соответствовали <...> установкам времени, когда превыше всего ценили революционный пафос. Доминирование «женщин-героев» на оперной сцене Китая продолжалось около 20 лет, начиная с «Седой девушки» и кончая оперой «Айгуль»» [11, с. 14].

Таким образом, несмотря на существенные отличия всех трех обозначенных направлений музыкально-театрального жанра в Китае – сицуй, революционной и современной академической оперы, практически во всех из них присутствуют женские роли, степень яркости и содержательности образов которых зависит от художественно-драматургических установок китайского музыкального театра в конкретные исторические периоды. Именно укорененность женских персонажей китайского оперного искусства в национальной культуре, их своего рода типизация, на наш взгляд, могут послужить отправной точкой для поиска ассоциативных связей с женскими образами, созданными Дж. Пуччини в его операх: «Музыку Пуччини можно рассматривать как связующее звено между Западом и Востоком», – отмечает Фэн Бинь [9, с. 164]. В качестве основной предпосылки установления подобной коммуникации следует назвать стилистическую принадлежность творчества итальянского композитора к оперному *веризму*.

Тесную смысло-образную взаимосвязь между содержанием сочинений композиторов-веристов и китайской оперой – как традиционной, так и современной, отмечают многие исследователи (Ван Цзе, Ван Чуньмэй, Го Цзин, Лю Бинцян, Лю Лянь, Лю Цзинь, У Лиян, У Цзин Юй, Фэн Бинь и др.). Музыковеды выделяют целый комплекс характеристик, которые сближают китайскую музыкальную драму и оперу с этим западным направлением искусства: напряженность сценического действия, интенсивность эмоциональных переживаний, психологическую выразительность образов [9, с. 164]. Как и в произведениях веристов, драматургия

китайской национальной оперы опирается на эмоциональную природу человека. Поэтому эмоциональный метод выступает одной из движущих сил развития музыкально-театрального повествования китайских авторов.

Важным моментом пересечения установок веризма с китайской музыкальной драмой является его обращенность к жизненным коллизиям людей различных социальных слоев. Реалистическая направленность веризма особенно созвучна китайским «революционным операм», героями которых стали крестьяне и рабочие: Жэнь Шуай называет это «феноменом пролетарской музыкально-театральной культуры» [3, с.4]. Тема несправедливого народа и циничных чиновников, прозвучавшая в «Турандот», также сближает творчество веристов с оперными сочинениями китайских композиторов.

Однако главное «связующее звено» между оперным веризмом и китайской оперой – это интерпретация женских образов. По мнению Т. Бузуюк, именно женские персонажи опер Дж. Пуччини наиболее полно отражают сущность веризма [14, с.77]. Китайские композиторы середины XX в. и вовсе в своих революционных драмах отдали сценическое первенство женским персонажам. В оперных сочинениях и Дж. Пуччини, и китайских авторов перед зрителем предстают благородные, чистые, возвышенные, жертвенные, страдающие героини. В их характеристиках можно выделить две грани. Первая отражает сентиментальность, трогательность, чистоту и возвышенность женских образов, созданных Дж. Пуччини – таковы Чио-Чио-сан, Мими, Лиу, Анжелика. Их образы близки ментальности китайцев: Ван Кэсинь отмечает созвучность героинь произведений Дж. Пуччини «китайской романтичности и душевности» [2, с.115]. Вторая сторона связана с силой духа и характера, решительностью, готовностью к самоотречению и самопожертвованию, которые свойственны женским характерам в произведениях композитора. И именно эти качества в наибольшей степени совместились с женскими образами, воплощенными в китайских революционных операх. Следует отметить, что подобные черты – особенно сила духа, отвага и смелость традиционно были присущи героиням некоторых амплу «дань» оперной драмы сицуй.

Безусловно, в наибольшей степени женских персонажей китайских опер и сочинений Дж. Пуччини сближает экзотичность и жертвенность. При этом, если героини Дж. Пуччини – в некотором смысле жертвы собственных чувств, приводящих их к трагическому концу, то воодушевленность героинь китайских опер, как правило, связана с интенсивным накалом патриотизма. В «революционных» китайских операх, в силу их идеологической направленности, практически отсутствует любовно-лирическая тематика, однако отчасти она сублимируется темой любви к Родине, страстной борьбе за победу народа в освободительной войне, что сконцентрировано в большинстве сольных арий главных героинь. Идея жертвенности преломляется в творениях Пуччини и в музыкальных драмах китайских авторов по-разному: рабыня Лиу, певица Флория Тоска, гейша Чио-Чио-сан погибают во имя любви, героини же китайских опер нередко претерпевают страдания и умирают как революционные мученики – таковы перенесенные из реальной жизни в оперу образы Лю Хулань (опера «Лю Хулань») и Цзян Чжую (опера «Сестра Цзян» или «Цзян Цзе») [5].

Исследуя «веристский комплекс художественной идеи женских образов», Фэн Бинь проводит сравнительное исследование партий Цзян Цзе из одноименной оперы Ян Мина, Лиу и Чи-Чио-сан из «Турандот» и «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини [9]. Исследователь приходит к выводу, что общность этих сочинений китайского и итальянского композитора заключается в «этическом пафосе центральных женских образов, заключенном в идее самоотречения и жертвенности как нравственной норме личности» [9, с.167].

Таким образом, при всей несхожести музыкального языка Дж. Пуччини и китайских композиторов XX в., в корне различающейся стилистике их опер, иной, отличной от европейской, манере вокального интонирования, именно сонастроенность внутреннего мира героинь оперных сочинений образует поликультурное пространство для более точного проникновения китайскими студентами в суть женских образов Дж. Пуччини.

Истории, воплощенные в произведениях Дж. Пуччини, оказались созвучны китайскому менталитету: неслучайно оперы именно этого итальянского композитора пользуются большой популярностью у китайской публики и исполнителей. Приведем примеры *сюжетно-образных пересечений* в характеристиках женских персонажей Дж. Пуччини и китайских композиторов, которые могут послужить ассоциативным полем для осмысления начинающими китайскими певцами партий или отдельных номеров из опер итальянского мастера.

Героиней знаменитой китайской оперы «Седая девушка», созданной группой авторов, является деревенская девушка Си Эр, которая становится жертвой обмана и насилия богатого помещика, разлучившего ее с любимым. Си Эр бежит от позора в горы и пребывает там несколько лет в одиночестве, посев от страданий, а народ начинает поклоняться ей как Белой богине. В образе Си Эр можно увидеть аналогии и с Манон Леско из одноименной оперы Пуччини, в судьбе которой сыграл печальную роль богатый старик Жеронт, и с сюжетом одноактной оперы «Сестра Анжелика». Анжелику и Си Эр объединяет тема затворничества: Си Эр бежала в горы, а Анжелика отправилась в католический монастырь. Героинь опер связывает и пронзительная история незаконнорожденных детей, погибших в раннем возрасте. Очевидно, что боль и страдания молодых женщин обуславливают появление в обеих операх образов Белой Богини («Седая девушка») и Девы Марии («Сестра Анжелика»).

Аналогии можно установить и в фабуле опер «Турандот» и «Первый император». В произведении Тань Дуня, так же, как и у Пуччини, воплощается идея подчинения женщины силе любви и ее сопротивления навязываемому браку. В опере китайского автора есть и прямые аналогии с «Турандот»: Древний Китай, император, его принцесса-дочь, министры и слуги, масштабные массовые сцены. Однако композиторами созданы противоположные образы китайских принцесс – властной, жестокой Турандот и любящей, жертвенной Юэян.

Сопоставление сочинений Дж. Пуччини и китайских композиторов позволяет провести и внешние параллели, установить некую ситуационно-пространственную общность. Например, императорский дворец как центр событий «Турандот» и «Первого императора»; обстановка войны и политической борьбы, которая становится контекстом как перипетий в судьбе героев «Тоски» (Вторая итальянская кампания Наполеона), так и многих китайских опер (Народно-освободительная война в Китае); избрание в качестве главных героинь опер знаменитых певиц Лю Саньцзе и Флории Тоски, и т.д.

Наиболее явная траектория установления параллелей китайской музыкальной драмы и творчества Дж. Пуччини, это, конечно, его «китайская» опера «Турандот», и, в целом, восточная тема в сочинениях композитора, воплощенная также в «Мадам Баттерфляй». Культурно-исторические и музыкальные аспекты создания китайского колорита в «Турандот» подробно изучены в целом ряде работ (Б. С. Езерская, И. В. Нестьев, У Лиян, У Цзин Юй, Фэн Бинь, Хо Сяоцэнь, Цуй Ян и др.), что позволяет актуализировать потенциал оперы в плане приобретения студентами-вокалистами опыта межкультурного музыкального взаимодействия [7].

Итак, мы полагаем, что в подготовке китайских студентов к исполнению классического европейского оперного репертуара, и, в частности, сочинений Дж. Пуччини, возможно опираться на их представления об образах персонажей национальных музыкально-театральных произведений, создавая разноуровневые ассоциативные связи с операми итальянского композитора. В первую очередь, это относится к женским партиям, поскольку женские типажи, закрепленные в китайской драме «сишуй», в «революционных операх» и в оперных сочинениях современных китайских композиторов, во многом созвучны героиням опер Дж. Пуччини. Прежде всего, мы можем констатировать близость их внутреннего мира, нравственных установок и ценностей. Интериоризация женских образов опер Пуччини через поиск аналогий и межкультурных параллелей с традиционным и современным оперным искусством Китая, апеллирование к музыкальной ментальности китайских студентов-вокалистов и актуализация их представлений о женских образах в национальной музыкальной драме, безусловно, способны помочь работе начинающих певцов над драматической составляющей исполняемых ролей, их осмыслению и сценическому воплощению. Таким образом, поликультурный подход может выступить основой для творческого диалога китайской и европейской оперной музыки, что, в свою очередь, открывает пути для постижения западного оперного репертуара китайскими студентами-вокалистами.

Библиография

1. Будаева Т.Б. Пекинская опера цзинцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. – М.: СПб.: Нестор-История, 2019. – 312 с.
2. Ван Кэсинь. Современный европейский оперный репертуар в музыкально-театральной культуре Китая // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2022. – Вып.1 (292). – С.114–119.
3. Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. – СПб., 2019. – 25 с.
4. Кобозева И.С. Музыкальное образование в современном поликультурном контексте // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 3. – Т. II. – С.10–13.
5. Лю Юнь. Особенности трактовки героических женских образов в опере «Сестра Цзян» // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2022. – Вып. 2 (297). – С.158–164.
6. Сюн Инвэнь, Мозгот С.А. Лю Саньцзе: образ женщины в традиционной народной драме Гуанси «Кай Диао» // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т.9. – № 1. – С. 100-107.
7. У Лиян. Опера Дж. Пуччини «Турандот» и ее китайские версии: к вопросу о межкультурной коммуникации // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2021. – Вып. 3 (278). – С. 160-169.
8. У Цзин Юй. Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2013. – 187 с.
9. Фэн Бинь. Ведущая идея веристских образов в современной китайской опере и операх Дж. Пуччини // Вестник Национальной академии управляющих кадров культуры и искусства. – Минск, 2015. – № 2. – С. 163-167.
10. Хань Пэн. Особенности вокальной культуры Китая XX столетия: техника бельканто // Международный научно-исследовательский журнал. – 2022. – № 2 (116). – Ч.3. – С.121–125.
11. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): автореф. дис. ... канд. искусствовед. – СПб., 2010. – 24 с.
12. Чэнь Ин, Осеннева М. С. Поликультурный компонент общего музыкального образования в аспекте сравнительной педагогики России и Китая // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2022. Т. 10. № 4. С. 148–163.
13. Юнусова В.Н., Дин Жун. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. – 2021. – Вып.1 (33). – С.23–34.
14. Busuioc T. Female Characters from G. Puccini's Works an Embodiment of Italian Verism // The study of Arts and Culturology: History, Theory, Practice. – Chisinau (Moldova), 2020. – № 1 (36). – С. 76–80.
15. Сюй Сибо, Хуан Цзюнь. Словарь искусства Пекинской оперы. – Шанхай: Изд-во «Китайская энциклопедия», 2001. – 937с. (на китайск. яз.)

A MULTICULTURAL APPROACH IN PREPARING CHINESE STUDENTS TO PERFORM FEMALE ROLES IN OPERAS BY J. PUCCINI

Tang Jialan

The Herzen State Pedagogical University of Russia

Abstract

The article reveals the idea of implementing a multicultural approach to the training of future professional vocalists in China based on the correlation of national and Western opera art and the establishment of intercultural analogies in their content. Some features of the traditional «xiqu» theater and the academic opera «gejiu» are considered; the interpretation of female images in the musical and theatrical art of China is shown. The article analyzes the plot-figurative intersections of operas by J. Puccini and the works of Chinese authors, examples of creating multi-level associative links are shown. As a result of the study, the conclusion is formulated that the interiorization of female images of operas by J. Puccini, through the search for parallels with the Chinese opera art, promotes a more meaningful mastering by Chinese students of female roles in the composer's works.

Key words

Multicultural approach, professional training of students-vocalists, female roles in operas by J. Puccini, Chinese traditional theater, Chinese opera art, cross-cultural similarities.