

Дальнейший подъем авторитета украинской культуры сегодня зависит от реализации курса на утверждение государственной независимости Украины, на национально-культурное возрождение общества, его национального самосознания.

Источники и литература:

1. Українське народознавство : навч. посіб. / ред. С. П. Павлюк. – К. : Знання, 2006. – 568 с.
2. Культура и быт населения Украины / ред. С. В. Головки. – К. : Лыбидь, 1993. – 283 с.
3. История украинской культуры / ред. И. Крипьякевич. – К. : Лыбидь, 1994. – 656 с.
4. Левин М. Г. Хозяйственно-культурные типы и историко-этнографические области / М. Г. Левин, Н. Н. Чебоксаров // С. Е. – 1955. – № 4. – С. 4-10.
5. Грушевский М. С. История Украины-Руси : т. 1 / М. С. Грушевский. – К., 1991. – 432 с.
6. Моця О. П. Древнерусская народность: новый взгляд на проблему / О. П. Моця // Укр. історич. журнал. – 1990. – № 7.
7. Вовк Х. К. Студии с украинской этнографии и антропологии / Х. К. Вовк. – К. : Мыстецтво, 1995. – 335 с.

Сун Минхань

УДК 008.161.1-22 (510)

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО В КИТАЙСКОМ КЛАССИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Своеобразие китайской культуры получило свое воплощение в развитии театрального искусства. Формирование китайской драмы, берущее начало в мифологии, обрядовых акциях, прошло ряд этапов, связанных с событиями национальной истории.

Обратимся к анализу системы амплуа актеров в китайском театре.

Первая роль в китайском классическом театре называется «шэн» и обнимает собой целую категорию мужских ролей на амплуа героев. Первыми и главнейшими в ней являются «чженшэн» и «лаошэн», в просторечии именуемые «бородатыми». Это роли – для героев зрелого возраста или стариков, изображающих тип честного министра, верного сановника, ученого-конфуцианца. Параллельно этот же тип может являться военным героем «у-лаошэн» или гражданским – «вэнь-лаошэн». Роль «лаошэн» доминирует в театре «цзинси», на ней основано большинство пьес, она всегда олицетворяет положительный характер и является наиболее разработанной и имеющей наибольшее количество школ игры. Далее идет амплуа «сяошэн» – роль молодых героев, храбрецов, юных феодалов, веселых гуляк, знатных юношей. «У-сяошэн» – военный, «вэнь-сяошэн» – гражданский. Еще есть привходящие амплуа «цуншэн» – обычно тип бедного молодого ученого и «вавашэн» – тип подростка. Выводимые во всех пьесах положительные герои укладываются в указанные рамки. Каждому амплуа присущ свой тембр голоса.

Вторая категория ролей называется «дань» вмещает женские характеры и типы как положительные, так и отрицательные, например: «цин-и» – «синее платье» – роль зрелых женщин положительного характера; «гуймыньдань» – незамужних женщин, почтительных дочерей; «хуадань» – роль молодой героини, кокетки, гетеры и другие.

Третья категория «цзин» – наиболее интересна с точки зрения своеобразной символистической гримировки, характеризующей тип активной мужской отваги, тип варвара. В просторечии эта роль называется «хуаляньцзы» – «размалеванное лицо» и имеет три подразделения.

Четвертое амплуа – «чоу» – роль комика. Делится на гражданских – изображаются плуты, гадатели, слуги, мелкие чиновники и военную, изображающую хитрых разбойников, войсковых начальников. Роль «чоу» интересна тем, что это единственная роль, которая ведет временами диалоги на разговорном языке, резко выделяясь на изысканно-утонченном фоне своим народным колоритом.

Последняя категория – «мо» – служит для разнохарактерных второстепенных ролей – слуг, конюхов, служанок.

Каждое из этих амплуа определяется особенностями выработанных традицией жестов, походки, мимики, грима (сложный грим насчитывает 50 – 60 типов, книги грима имелись почти в каждой семейной труппе и считались профессиональной тайной), костюмов, голосовых средств и ритма, создающих стройную, до деталей разработанную систему игры. Она заключается в том, что в классическом китайском театре выдвигаются несколько основных положений, необходимых для искусной игры. Это «пасин» («Восемь психологических категорий») и «сычжуан» («Четыре основных эмоции»). Эти восемь психологических категорий оформляются в актерской игре четырьмя средствами: видом, взглядом, голосом или жестом и движением. Благородство – положительный вид, прямой взгляд, глубокий голос, тяжелые шаги. Низость – вкрадчивый вид, косой взгляд, развернутые плечи, быстрая походка. Безумие – гневный вид, упорный взгляд, внезапный раскатистый смех, неритмичная походка. Богатство – веселый вид, смеющиеся глаза, шелканье пальцами, степенный голос. Бедность – болезненный вид, остановившийся взгляд, втянутые плечи, слезливость. Глупость – растерянный вид, опущенные глаза, раскрытый рот, мотающаяся голова. Болезнь – скорченный вид, слезящиеся глаза, тяжелое дыхание, трясущееся тело. Опьянение – усталый вид, непонимающий взгляд, ослабевшее тело, волочащиеся ноги. Что касается четырех эмоций, то это радость, гнев, печаль, испуг.

Играя на сцене, актеры китайского театра не отделяют себя от зрителей. Всей своей игрой они дают понять, что знают, что на них смотрят. Но актеры не вживаются в образ, они показывают чувства и переживания своих героев максимально эффективными внешними изобразительными средствами, а порой и приемами из области фокусов (например, чтобы изобразить то, что герой пьесы побледнел, актер может закрыть лицо руками, когда он отнимает их, лицо в белом гриме и др.).

Классическим примером китайского национального театра является Пекинская опера. Пекинская опера произошла, как и весь театр, от древних уличных представлений, правда, намного позже. Именно оттуда происходит классический набор атрибутов театра масок. Например, стандартный набор персонажей – женские типы: цин юи – прекрасная юная девушка, хуа дан – замужняя молодая женщина. Мужские типы – ву чен – роль воина или чиновника, сяо чен – это обычно юноша или студент, лао чен – мужчина средних лет. Кроме того, актеры с сильно раскрашенными лицами – дженг джинг – позитивный характер или фу джинг – негативный. Достаточно одного беглого взгляда на грим актера, чтобы понять, что это за персонаж. Цветовая гамма также имеет свое значение. Например, золотые или серебряные тона закреплены за призраками, монстрами или бессмертными. Перед тем как нанести краски на лицо, их смешивают с водой или маслом.

Когда же появилось китайское звуковое кино, в Академии традиционного искусства по-прежнему продолжали обучать традиционным, ничуть не изменившимся премудростям китайской оперы. При этом среди преподавателей – множество настоящих звезд, пользующихся успехом у современной молодежи.

Представим себе картину...

...В просторном классе – всего четыре человека: пожилой учитель и трое студентов. Из учебных материалов – нотные тетради, музыкальный инструмент эрху в руках старика да магнитофон. Ма Миньцойань дает обычный урок актерского мастерства, но наблюдать за ним – необычно и интересно.

Сначала преподаватель исполняет строчку из оперной арии, а студенты хором повторяют: слово в слово, интонация в интонацию. Главный принцип артистов Пекинской оперы – личный пример. Поэтому и студентов так мало: особое внимание должно быть уделено каждому. Добившись правильного повтора мелодии, Ма Миньцойань играет ее – глазами, мимикой, строго определенными, освященными традицией жестами. Ученики вновь копируют, теперь движения. И так во всем: сначала пойми, прочувствуй, как положено, и только потом «самовыражайся» – право на собственное прочтение того или иного образа нужно заслужить. А это немислимо без почтительного отношения к традиции, к прошлому опыту, носителями которого и являются почтенные педагоги.

Пение занимает очень важное место в Пекинской опере. Большое значение здесь имеет сам звук. Неповторимость исполнения, завораживающее звучание обуславливается глубоким знанием фонологии, техники пения и достижением гармонии Инь и Ян. Песня не только увлекает своим содержанием, но и вызывает глубокие чувства у слушателя. Необычное использование голоса, тембр, дыхание и другие аспекты используются для достижения наибольшего сценического эффекта. Хотя на первый взгляд от певца требуется абсолютное соблюдение канонов китайского традиционного исполнительского искусства, проявляется и индивидуальное видение, и талант артиста.

Сопровождает пение оркестровая музыка, в которой ударные инструменты создают глубоко ритмичный аккомпанемент. Главными ударными инструментами являются гонги и барабаны различных размеров и видов. Оркестром управляет барабанщик, который бамбуковыми палочками издает самые различные звуки – громкие, возбужденные, тихие, мягкие, сентиментальные – и выражает чувства героев в точном соответствии с актерской игрой.

Декламация в Пекинской опере – это монолог и диалог. Театральные пословицы гласят: «пой для вассала, декламируй для господина» или «пой хорошо, говори великолепно». Эти пословицы подчеркивают значимость произнесения монологов и диалогов. Театральная культура на протяжении истории развивалась основываясь на совокупности требований высокого сценического искусства и обрела яркие, чисто китайские особенности. Это необычный стиль и три вида декламации различного назначения: монологи на древнем и современном языках и рифмованные диалоги.

Перевоплощение сопровождается пением, декламацией и жестикуляцией. Эти элементы являются основными в искусстве мастера. Актерское мастерство так же имеет различные формы. «Высокое мастерство» показывает сильные, волевые характеры; «приближенное к жизни» – слабые, несовершенные. Еще есть мастерство «рифмованного стиля» – исполнение относительно строгих, подтянутых движений в сочетании с ритмичной музыкой, и мастерство «прозаического стиля» – исполнение свободных движений.

В «рифмованном стиле» наиболее важным элементом является танец. Мастерство танца тоже можно разделить на два вида. Первый вид – это песня и танец. Второй вид – только танец. Артисты используют танцевальные движения для передачи настроения и создания целостной картины происходящего.

Жестикуляция – это элементы акробатики, используемые во время представления. В Пекинской опере есть такие персонажи, которых можно представить, только применяя акробатическое искусство. Это так называемые амплуа «военного героя», «военной героини» и «женщины-воительницы». Все сцены жестокой войны в спектаклях составлены из акробатических трюков, есть даже специальные «военные пьесы». Искусство жестикуляции является «Гун-фу», которым должен обладать каждый персонаж и, соответственно, актер.

В каждой части представления артист применяет особые способы игры: «игру руками», «игру глазами», «игру телом» и «шаги». Раскроем кратко их содержание.

Игра руками. Актеры говорят: «По одному движению руки можно определить мастера», следовательно, «игра руками» является очень важным элементом театрального представления. Положения рук имеют свои

названия: «Подножие одинокой горы», «две поддерживающие ладони», «поддерживающие и встречающие ладони». Названия жестов тоже передают характер игры: «облачные руки», «мелькающие руки», «трепещущие руки», «поднимающиеся руки», «раскладывающиеся руки», «толкающие руки» и т.д.

Игра глазами. Если во время игры глаза актера ничего не выражают, значит, потеряна жизненная сила. Для того, чтобы глаза были живыми, мастера театра уделяют большое внимание своему внутреннему состоянию. Это помогает им почувствовать разницу таких понятий, как «взглянуть», «посмотреть», «прицелиться», «присматриваться», «рассматривать» и т.д. Для этого артист должен уйти от всех суетных мыслей, видеть перед собой, как художник, только натуру своего персонажа: «Увидел гору – стал горой, увидел воду – потек как вода».

Игра туловищем – это хотя и сложный, но очень важный театральный язык. Незначительным изменением положения туловища можно передать внутреннее состояние персонажа.

Шаги. Под «шагами» подразумеваются театральные позы и передвижения по сцене. Актеры считают, что шаги и позы на сцене являются фундаментом спектакля, выполняют роль базовых движений несущих в себе возможность бесконечных изменений, которые, в свою очередь, используются мастером для передачи своих чувств зрителю. На этих восьми китах – «четырёх способах игры» и «четырёх видах мастерства» стоит Пекинская опера.

Роли в Пекинской опере четко и строго делятся на определенные амплуа. Женские амплуа обычно называются – дань, а мужские – шен. Мужчины-комики выступают в амплуа чоу, характерным признаком которого является белое пятно на лице. Другие мужские роли распределяются довольно свободно, однако наиболее грубые, сильные и опасные персонажи именуется цзин или хуалянь.

Таким образом, пройдя многовековой путь развития, китайский классический театр выработал свою систему – условность и символичность, синтетический характер и традиционность, эстетичность и этичность. Эти особенности нашли выражение в следующем:

- методе «демонстрационности» в показе спектаклей, когда зритель не вживается в действие, а созерцает его, а актеры не «проживают» свои образы, а изображают с филигранной точностью (Б. Брехт назвал это «эффектом отчуждения» [3, с. 229 – 240]);

- традиционности драматургического материала – играют либо классические пьесы, либо переписывают классические пьесы по-новому;

- наборе определенных мелодий музыкального сопровождения каждой части спектакля;

- отсутствии декораций, когда время и место действия комментирует персонаж пьесы;

- оригинальном темпоритме – важные события пьесы демонстрируются в замедленном темпе, а неважные – быстро;

- символике цвета и орнамента в костюмах, гриме, париках и др.;

- четкой системе сложившихся актерских амплуа;

- игре с воображаемыми предметами или ситуация, когда определенный реквизит используется аллегорически (например, стол может обозначать плот, перевернутый стол – стену, шапка, завернутая в красную ткань – отрубленную голову и т.д.);

- системе актерской игры – «Пасин» («Восемь психологических категорий») и «Сычжуан» («Четыре основных эмоции»).

Источники и литература:

1. Альмова С. Китайский театр / С. Альмова // Вестник Маньчжурии. – 1926. – № 7.
2. Анастасьев А. Н. В китайском театре / А. Н. Анастасьев. – М. : Советский писатель, 1957. – 72 с.
3. Брехт Б. «Эффект отчуждения» в китайском сценическом искусстве / Б. Брехт // О театре. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1960. – С. 229-240.
4. Гайда И. В. Китайский традиционный театр сицзюй / И. В. Гайда. – М. : Наука, 1971. – 123 с.
5. Гайда И. В. Театр китайского народа / И. В. Гайда. – М. : Знание, 1959. – 32 с.
6. Кульнев Б. Два года среди китайских актеров: Из дневника режиссера / Б. Кульнев // Театр. – 1958. – № 5. – С. 166-174.
7. Люй Янь. Современные и традиционные методы обучения сценической речи в китайской театральной школе (из опыта преподавания в Шанхайской театральной Академии) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01. «Театральное искусство» / Люй Янь. – СПб., 2005. – 23 с.
8. Сун Минхань. Русская драматургия на сцене китайского театра в контексте национальных традиций: культурологический анализ : автореф. дисс. ... канд. культурологии : спец. 26.00.02 «Мировая культура и международные культурные связи» / Сун Минхань. – Симферополь, 2010. – 20 с.