

УДК 792.01

МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ТЕАТРЕ (СПЕКТАКЛЬ ВУ СИНГУО «ЛИР ЗДЕСЬ»)

Су Цзыся¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

В статье анализируется спектакль «Лир здесь» тайваньского театра «Современная легенда», основанного в 1986 году режиссером и актером Ву Сингуо. Переосмысливая трагедию Шекспира, режиссер объединяет сценические приемы Пекинской оперы, оперы кунцзюй с музыкой и танцами тайваньских ритуалов, а также с европейскими театральными традициями. В исследовании выявлено, как в актерской работе Ву Сингуо, играющего все десять ролей спектакля, воплощаются различные китайские школы. Актер использует амплуа (хандан) Пекинской оперы. Для образа Лира использовано амплуа старика (лаошэн). В статье проанализированы индивидуальные характеристики трех дочерей Лира через сравнение с актерскими приемами трех разных школ (мастера Чэн Яньцю, Сюнь Хуэйшэн, Мэй Ланьфан), амплуа девушки-героини в исполнении мужчины (дань).

Ключевые слова: Пекинская опера, амплуа (хандан), Ву Сингуо, Мэй Ланфан, межкультурные связи.

INTERCULTURAL EXPERIMENTS IN MODERN CHINESE THEATER (THE PLAY *HERE IS LEAR* BY WU XINGUO)

Su Zixia¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., St. Petersburg, 191028, Russian Federation.

This article analyses the play *Here is Lear* by the Contemporary Legend Theatre (CLT) which was founded in 1986 by director and actor Wu Xinguo. Based on Shakespeare's tragedy, the director combines the scenic techniques of Peking Opera, Kunqu Opera with music and dance from Taiwanese rituals, as well as European traditions. In *Here is Lear*, Wu Xinguo plays ten roles alone. The study reveals how different Chinese schools are embodied in the actor's work. The actor uses the types of a role (han dan principles) of the Peking opera. For Lear, laosheng is used. The article analyses individual characteristics of three Lear's daughters through comparison of three different schools

(masters Ceng Yanqiu, Xun Huisheng, Mei Lanfang) of the dan role performed by male actors.

Keywords: Peking Opera, type of roles (han dan), Wu Xingguo, Mei Lanfang, Intercultural relations.

Бу Сингуо — художественный руководитель театра «Современная легенда» (《当代传奇剧场》), режиссер-художник, работающий в кино, на телевидении, в Пекинской опере, современном театре и танце. Театр «Современная легенда» был основан Бу Сингуо и его женой Линь Сиовэй в 1986 году. Бу Сингуо всегда был активным сторонником органичного слияния китайского традиционного театра с другими искусствами, освоения Пекинской оперы с использованием нового медиа-искусства для формирования уникальной новой восточной эстетики.

Спектакль этого театра «Лир здесь» представляет собой яркий пример интеграции выдающихся достижений классического мирового и современного искусства в структуру китайского искусства. В одном из интервью режиссер определил высокую цель своего спектакля: «С помощью “Короля Лира” я понял миссию театра “Современная легенда”, в XXI веке она состоит не только в защите традиций, но и в столкновении традиции и современности, которое обеспечивает рождение нового стиля, расширяющего границы будущего пекинской оперы» (цит. по: [1, с. 17]). Однако актуальность спектакля не только в преображении пекинской оперы, но и во взаимодействии различных древних традиций.

Экспериментальная пекинская опера «Лир здесь» — это произведение, созданное Бу Сингуо в первоначальном варианте в 1998 году. В 2001-м состоялась его официальная премьера на Тайване. В этом спектакле, поставленном на основе пьесы Шекспира и исполненном Бу Сингуо, объединены сценические приемы Пекинской оперы, куньцзюй («куньшаньские мелодии», южный локальный жанр XVI века) с музыкой и танцами тайваньских аборигенов, этнически отличающихся от китайцев. Тайваньские танцы, возникшие до создания письменности, являлись своего рода языковой системой, передающей информацию через звучание и движения тела.

Вместо прямолинейного пересказа оригинальной истории, как это часто бывало в китайских адаптациях пьес Шекспира, спектакль «Лир здесь» представляет внутренний мир каждого персонажа пьесы, по-разному отражая переживания самого исполнителя в реальной жизни.

Спектакль был приглашен на открытие Эдинбургского фестиваля (Великобритания) в 2011 году. Майкл Биллингтон (Michael Billington), журналист из Великобритании, сказал следующее: «Невозможно отрицать необычайную

виртуозность актера» [2]. Джеймс Р. Острайх из «Нью-Йорк Таймс» (США) так прокомментировал событие: «Китайская опера всегда была своего рода “полным произведением искусства”: комедия или мрачная драма с обостренной речью и песнями, хореографический жест, часто граничащий с танцем, акробатика и костюмы, которые сами по себе могут быть сложными произведениями искусства» [3].

Европейская театральная критика видит в искусстве Ву Сингуо прежде всего выдающиеся технические достижения и непостижимый уровень актерского мастерства. Великий современный режиссер Ариана Мнушкина, которая долгие годы стремилась к органичному соединению европейской и восточных театральных культур, отмечает выдающийся вклад Ву Сингуо в эту проблему. Она пишет: «Мне любопытно, какая необычная культура должна была взрастить выдающуюся труппу артистов, таких как труппа Тайваньского театра. Все эти годы Театр дю Солей экспериментирует над созданием театральной формы, которая может охватить все элементы искусства. Я вижу, что все то, к чему стремимся мы, уже достигнуто “Современной легендой”, в ней я вижу мечту о театре мира» (цит. по: [1, с. 17]).

Российский зритель, увидевший этот спектакль в 2015 году, воспринял его как развитие китайской классической традиции, направленной на сближение с Европой: «Главная идея — соединение европейской драматургии с традицией Пекинской оперы. [Ву Сингуо] ...сам исполняет все роли в шекспировской трагедии, а также танцует и поет» [4, с. 62].

Ву Сингуо один играет десять ролей: короля Лира, Шута, графа Кента, старшей дочери Гонерилью, средней дочери Реганы, младшей дочери Корделии, Глостера, сыновей Эдмунда и Эдгара, а также самого себя (Ву Сингуо).

В 1991 году Ву Сингуо впервые встретился с известным японским театральным режиссером Юкио Нинагавой (蜷川幸雄), который был тронут жизненной силой в его характере. Юкио Нинагава сказал: «Если бы, например, я создавал роль для тебя, это был бы шекспировский Король Лир» [5]. Ву Сингуо и представить себе не мог, что его будут ассоциировать со стареющим королем Лиром, и отклонил предложение Юкио Нинагавы на том основании, что «не может понять дух старца» [3]. В 1995 году Ву Сингуо попытался адаптировать знаменитое произведение Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо», в котором он старался воплотить абсурдистский театр, используя технику и эстетику Пекинской оперы. Однако в то время основные театры на Тайване находились в государственной собственности, и, возможно, из-за того, что практика Ву Сингуо была слишком авангардной, просьба о постановке не могла быть удовлетворена Управлением культурной цензуры города Тайвань. После трех лет отказов Ву Сингуо решил покинуть Тайвань, обозленный и обессиленный. В 1998 году, после выступления на Авиньонском фестивале во Франции,

Бу Сингуо объявил о приостановке деятельности театра «Современная легенда». Бу Сингуо был приглашен Арианой Мнушкиной, художественным руководителем Театра дю Солей, переехать из Тайваня во Францию, чтобы преподавать уроки китайского искусства тамошним актерам. В театре Одеон в Париже Бу Сингуо поделился с участниками мастер-класса своим «Королем Лиром». В то время он только исполнил несколько эпизодов из «Короля Лира» в парижском Мастер-классе. После его окончания Ариана Мнушкина попросила Бу Сингуо о дополнительном выступлении и сказала ему, что он должен продолжить творческую жизнь театра «Современная легенда». Бу Сингуо был чрезвычайно впечатлен этим. Именно в этот момент он решил возродить свой театр. Первой постановкой, ознаменовавшей возрождение театра, был спектакль «Лир здесь».

«Лир здесь» не следует сюжетной последовательности шекспировской пьесы «Король Лир». Структура повествования была радикально изменена, что позволило персонажам выходить на сцену для своего монолога по одному. Пьеса состоит из трех актов, первый из которых «Игра» (戏), посвящен королю Лиру. Во втором акте «Играть» (弄 — Playing), происходят переключения между персонажами (Шут, Граф Кент, три Дочери короля Лира, Глостер, Эдмунд и Эдгар). Третий акт «Человек» (人 — A Player), возвращается к самому Бу Сингуо. В китайском языке, когда эти три иероглифа расположены вместе, они образуют следующее значение: «Судьба играет с людьми».

Это спектакль одного исполнителя, деконструирующий «Короля Лира». Один и тот же актер играет разные роли, используя различные амплуа Пекинской оперы (京剧行当)¹, что является не только вызовом и прорывом с точки зрения формы, но и отражает силу трагедии с точки зрения содержания.

При создании костюмов режиссер Бу Сингуо и художник по костюмам Ип Тим (叶锦添) вдохновлялись творчеством японского режиссера Акиры Куросавы. Трагедии Шекспира «Макбет» и «Король Лир» послужили толчком для создания фильмов о самураях — «Трон в крови» (1957) и «Ран» (1985). Костюмы в них выполняют функцию облегчения физического движения, в то же время они визуально продолжают восточную эстетику. В первом акте персонаж Лир показан с формальными характеристиками традиционной пекинской оперы, а также с использованием эстетики японского фильма «Ран» Акиры Куросавы.

Спектакль открывается появлением на сцене Бу Сингуо в роли Лира. Пение сопровождается звуками гонга между репликами. В первом действии король Лир,

¹ Пекинская опера сохранила деление персонажей на четыре основных амплуа (хан-дан). Они различаются по полу, возрасту, индивидуальным особенностям сценического персонажа. Основные типы действующих лиц: шэн, дань, цзин (хуалянь) и чоу. Каждому амплуа присущи свои изобразительные средства.



Илл. 1. Ву Сингуо в роли Лира



Илл. 2. Ву Сингуо — Безумный Лир

изгнанный двумя своими недостойными дочерьми, в плаще, с растрепанными волосами, как безумец, проносится через бурю (илл. 1; 2).

Разбуженный громом, Лир пытается рвать свою бороду, чтобы доказать себе, что он жив. Затем он снимает левый сапог и берет его в руки, приговаривая: «...мой ребенок». Лир гладит сапог. Вдруг его глаза расширяются, он бормочет: «...у меня нет детей» и поспешно забрасывает сапоги за спину. Далее почти безумный Лир ловит птиц и рвет цветы. Ву Сингуо переходит к реалистическому стилю исполнения роли Лира, сошедшего с ума. В конце сцены актер читает стихотворение, как будто поет: «Люблю солнечный весенний день, когда по всему полю распускаются цветы. Отец собирает цветы, а дочь относит их».

Ву Сингуо использует уникальный стиль танца и современные театральные ритмы, разработанные мастером Пекинской оперы Цилян Туном (Чжоу Синьфан)², чтобы выразить скорбь и волю персонажей. Голос — хриплый, речь — сильная и звонкая. В традиционной пекинской опере голос амплуа старика (лаошэн) в основном элегантен и мягкий, с интеллектуальным посылом. Но голос мастера Чжоу Синьфана был хриплым и низким из-за болезни горла. В отличие от других мастеров, Чжоу Синьфан изображал персонажей лаошэн смелыми и героическими. (Чтобы продолжить карьеру и компенсировать вокальную составляющую, Чжоу Синьфан старается привносить в свои выступления элементы хореографии и жесты, заимствованные из народных представлений, фильмов, других видов театрального и танцевального искусств, в том числе — из западных постановок. Задача использования межкультурных связей в области театра была поставлена Чжоу Синьфаном, который передал ее Ву Сингуо. В 1909 году Чжоу Синьфан гастролировал в России

² Чжоу Синьфан (周信芳, 14 января 1895, Цзянсу, — 8 марта 1975, Шанхай, КНР) — китайский актер, исполнитель ролей амплуа лаошэн в Пекинской опере.



Илл. 3. Ву Сингуо в роли Собаки

и, вероятно, он был одним из первых исполнителей Пекинской оперы, выступавшим за рубежом.)

Лир не был мудрым правителем. Он был всего лишь старым королем, привыкшим к чиновничеству. В характере Лира есть мужество воина и печаль старости. Ву Сингуо намеренно использует в этот момент актерскую технику, созданную Чжоу Синьфаном. Эта техника так хорошо применяется к шекспировскому театру.

Второй акт спектакля «Играть» (弄) иллюстрирует причины, по которым Ву Сингуо решил сыграть десять ролей

в одиночку. Режиссер попытался извлечь из пьесы Шекспира самые драматические и жизненно важные роли. Во втором акте спектакля на сцену выходят персонажи: Шут, Собака, Король Лир, старшая Дочь Гонерилья, средняя — Регана, младшая Дочь Корделия, Глостер, бастард Эдмунд и законный Сын Эдгар. С точки зрения актерского искусства — это самая сложная часть всего спектакля, поскольку все персонажи представляют собой разные амплуа. Первым исполняется роль Собаки (добавление режиссера, отсутствующее в пьесе Шекспира). Изображая Собаку, Ву Сингуо использует прием традиционного китайского театрального хандан — чоу (丑) (илл. 3).

При этом диапазон ролей этого хандан — самый широкий в китайском классическом театре: персонажи чоу могут быть отрицательными и положительными, комическими и лирическими, представлять разные социальные слои общества — от нищих до императоров, а также быть любого пола и возраста. Есть даже пословица: «Без чоу не может быть спектакля». Иероглиф «丑», которым записывается название чоу, имеет также значение «уродливый», что находит свое отражение в гриме (белое пятно по центру лица, короткая подстриженная борода — всё это должно подчеркивать грубоватость и слабость персонажа.). Появление персонажа Собака добавляет, с точки зрения визуальной образности, комизма в спектакль. Можно даже сказать, что это — сатира на «Короля Лира». На сцене появляется собака, которая ищет своего хозяина, короля Лира: «Наш король Лир всегда считал себя истиной, а теперь истина прячется в собачьей конуре». Это насмешка над абсурдной судьбой короля Лира.

Другой важный хандан в Пекинской опере — дань — используется Ву Сингуо для исполнения трех дочерей Лира. Дань (旦角) — женское амплуа первого плана в Пекинской опере, исполняется обычно мужчинами. У каждого типа

этого амплуа есть свой грим, костюмы, манера движения, исполнения. Различаются также и партии: у одних — более сложные, вокальные, у других — разговорные. Хандан заключает в себе черты определенных типов характера. Поэтому амплуа должно сочетаться со спецификой характера персонажа в исполнении. Все три дочери принадлежат к амплуа дань, но из-за разницы в характерах Ву Сингуо использует технику трех мастеров дань.



Илл. 4. Ву Сингуо в роли Гонерильи

В роли старшей дочери Гонерильи Ву Сингуо использует технику мастера Чэн Яньцю³. (Вместе с Мэй Ланьфаном, Шан Сяоюнем и Сюнь Хуэйшэном Чэн Яньцю известен как один из четырех великих дань Золотой эры Пекинской оперы.) Школа Чэн Яньцю отличается спокойствием и трагическим темпераментом. В понимании Ву Сингуо Гонерилья выглядит более уравновешенной, потому что она — старшая дочь. В своих монологах, обращенных к отцу, Гонерилья использует более трагическое пение, чтобы завоевать симпатию отца. Именно таким образом старшая дочь хочет достичь своей цели (илл. 4).

Художественной особенностью школы Чэн Пекинской оперы, основанной Чэн Яньцю, является трагический стиль пения, и у этой отличительной особенности есть много причин. Прежде всего, собственная трагическая жизнь мастера Чэн Яньцю повлияла на его характер и на его трагический певческий голос. Реалистический взгляд на театр был необходимым условием формирования его школы.

Технически голосу Чэн Яньцю не хватало яркости, кажется, высоких нот. В Пекинской опере этот тип голоса известен как «голос привидения». Главное в технике пения в школе Чэн — использование комбинирования головного и горлового резонансов. Зона в полости рта, в которой производится голос, находится ближе к горлу. В Пекинской опере называют это «звукот затылка». (Чтобы речь китайского актера была чистой и яркой, при обучении произношению требуется использовать речевую зону, которая ближе к губам. Но техника школы Чэн противоположна.) Техника пения школы Чэн — это поднятие дыхания вверх из даньтянь, чтобы воздействовать на голосовые связки и вибрировать ими вместе с дыханием для получения звука.

³ Чэн Яньцю (程硯秋, 1904–1958, Пекин) — китайский актер, исполнитель ролей женского амплуа «дань» в Пекинской опере. Большинство спектаклей в исполнении Чэн Яньцю — трагедии, например, «Слезы пустынной горы» («荒山泪»), «Сны весеннего будуара» («春闺梦»), и только «Запертый кошелек» («锁麟囊») имеет счастливый конец.

На самом деле тембр, полученный с помощью этой техники, все еще является фальцетом (假声). Тембр фальцета не совпадает с тембром реальной женщины в жизни. Но для зрителей фальцет, используемый техникой школы Чэн, — это женский голос.

Одним из главных условий для пения дань, независимо от половой принадлежности, является наличие высокого, громкого, чистого и яркого голоса. Но голос Чэн Яньцю лишен этих качеств. Как Чэн Яньцю удастся петь высокие тона неярким голосом? Он использует в основном ци своего даньтяня: толкает дыхание вверх, вибрирует голосовыми связками, полностью контролируя их своим дыханием, производя звук, который, хотя и неяркий, и негромкий, тем не менее, поднимается вверх по тону. (Ключевой техникой пения в Пекинской опере является использование даньтянь для контроля дыхания. В утробном дыхании преобладает движение диафрагмы в грудной клетке и брюшной полости. При вдыхании открывается грудной объем, диафрагма опускается, и давление в брюшной полости увеличивается. Можно сознательно почувствовать воздух, поступающий в брюшную полость.)

В пьесе Шекспира Гонерилья — темная сила: она льстит королю Лиру, отправляет Регану, «подставляет» Корделию и изменяет своему мужу. Она становится правительницей королевства и разрушает его. В конце концов, она кончает жизнь самоубийством.

Изображая этого персонажа, Ву Сингуо использует трагический голос школы Чэн Яньцю. Это отражает понимание режиссером судьбы персонажа: жизнь Гонерильи — трагедия. В спектакле Гонерилья плачет: «Отец всегда больше всего любил моих сестер». Те же слова есть в пьесе Шекспира. Режиссер сохранил эту строчку из Шекспира, чтобы проиллюстрировать, чем обусловлен характер персонажа. Когда обстановка в семье «неровная», дети, оставшиеся без внимания, развивают в своих сердцах ревность и обиду. Гонерилья вынуждена научиться использовать свои гладкие речи, чтобы обеспечить себе право на жизнь и добиться от отца расположения. В спектакле, столкнувшись со своим отцом, она поет: «Отец, я люблю тебя больше, чем можно выразить словами; я люблю тебя больше, чем мои собственные глаза, все мое пространство и мою огромную свободу; больше, чем все драгоценные и редкие вещи, которые можно оценить; не меньше, чем жизнь, наделенную добродетелью, здоровьем, красотой и честью; ни один ребенок никогда не любил так своего отца, ни один отец никогда не был так любим своим ребенком; я люблю тебя сверх меры». В мире Шекспира нельзя все делить на черное и белое. Человеческая природа всегда сложна и многообразна. Это верно и в реальном мире. Кто может сказать, что в словах Гонерильи нет ни капли искренности? Ву Сингуо поет этот монолог, используя технику школы Чэн. Это очень трагично. Каждое печальное слово заставляет проливать слезы. Он поет низкие ноты так, как будто они доносятся из лесной долины.

Высокие ноты — словно легкий бриз, дующий с высокого горного пика. При пении высоких нот дыхание кажется таким же слабым, как тонкая шелковая нить.

Интересно, что персонаж, который появляется в сцене перед Гонерильей, — это Собака (амплуа чоу). Под расслабляющий ритм музыки Собака переодевается в женский костюм, как цирковой клоун. Хотя головные уборы и костюмы актера в данный мо-



Илл. 5. Ву Сингуо в роли Реганы

мент принадлежат дань, лицо по-прежнему остается комичной клоунской маской. Это результат объективных условий, когда актер находится один на сцене. Гонерилья взывает к отцу. В этот момент зрители, кажется, не знают, что должны делать: плакать или смеяться. Не только судьба героев на сцене абсурдна и трагична, но и весь театр пронизан атмосферой абсурда. Всё это, кажется, предвещает бесславный конец жизни Гонерильи. Элементы комедии и трагедии появляются на сцене одновременно и сосуществуют в такой гармонии. Должны ли зрители относиться к Гонерилье с симпатией или насмешкой? Такой вопрос существует как в исполнении Сингуо, так и в шекспировской литературе.

Следующим на сцене персонажем была вторая дочь Регана (илл. 5).

Она была похожа на невинную и живую девочку, выпрашивающую подарки у собственного отца. Воплощая роль второй дочери, Ву Сингуо использует актерские приемы мастера Сюнь Хуэйшэна⁴. Чтобы показать яркость Реганы, Ву Сингуо использует к формализованные движения: «пожимание плечами, встряхивание плечами», «оттягивание рукавов», «взмахивание платком». Эти движения являются специфическими дань для школы Сюнь Хуэйшэна. В классическом китайском театре есть собственный термин «застыть в картинной позе» (亮相). Когда эти специфические движения возникают на сцене, сопровождаемые музыкой в убыстренном ритме, зрители сразу же понимают, что на сцене — другой персонаж.

Сюнь Хуэйшэн утверждает, что движения персонажа дань должны быть кокетливыми и яркими. Он подчеркивает, что каждое движение персонажа дань должно давать ощущение красоты, требуя от актера вывести женскую кокетливость в радости, гневе, печали, счастье, речи и манерах. Он также подчеркивает

⁴ Сюнь Хуэйшэн (荀慧生; 1900–1968) — китайский артист, исполнитель ролей женского амплуа дань в Пекинской опере. Сначала изучал мастерство Хэбэйской оперы. После завершения курса, в 15 лет стал изучать мастерство Пекинской оперы. Лучшие роли в Пекинской опере — «Ду Шинианг» («杜十娘»), «Кубок бабочек» («蝴蝶杯»).

разнообразие движений тела и игру глаз. Каждый жест и движение персонажа должны быть ритмически четкими. Поэтому его актерский стиль — нежный, живой и красочный. Часто говорят, что «глаза — это окна души». В этой сцене Ву Сингуо несколько раз использует технику «перемены взгляда». Когда Регана обращается к королю Лиру, ее взгляд постоянно меняется. Это означает, что в ее голове происходит сложный расчет. Движение глаз очень важно в Пекинской опере: исполнитель всегда выражает внутренний мир персонажа через глаза. В этой сцене Ву Сингуо использует больше декламацию и жестикацию, чем пение. Они делают хитрость Реганы очевидной.

В шекспировской пьесе образы старшей и средней дочерей — это маски интриганок. Это маскировка, которую они представляют королю, чтобы получить королевство. Только третья дочь Корделии искренне любит отца.

Техника, которую использовал Ву Сингуо при создании образа третьей дочери, пришла к нему от великого мастера Мэй Ланфана. Голос Мэй Ланфана — мягкий и плавный, богатый эмоциями и оттенками. Его голос высокий, полный, чистый, круглый, сладкий и хрупкий, поэтому его тон чист и ясен. Речь Мэй Ланфан богата эмоциями и выражает характерную индивидуальность персонажа, становясь полностью художественным языком жизни, без какого-либо ощущения преднамеренной работы. С помощью таких актерских техник персонажи всегда получаются красивыми, элегантными и искренними.

Внутри каждого амплуа пекинской оперы существует более подробное разделение типов. Школа Сюнь Хуэйшэна относится к амплуа хуа-дань (тип наивных, веселых молодых женщин). Мэй Ланфан и Чэн Яньцю, принадлежащие к амплуа дань, используют цин (женский тип в скромной черной одежде), играя обычно достойных, серьезных и порядочных персонажей. Тип цин и выражается прежде всего в пении.

Обе школы (Мэй Ланфан и Чэн Яньцю) уделяют большое внимание использованию ци даньтянь для поддержки пения, выступая против подъема ци вверх к груди с опорой на точку приложения силы, расположенную не в груди, а в нижней части живота. Регулирование и контроль воздушного потока между выходящим и входящим во время дыхания человеческого голоса — это то, что мы называем контролем дыхания. Эти две школы различаются по интенсивности использования контроля дыхания. Школа Чэн полагается на стабильность, чтобы довести силу звука до очень сильного или очень слабого диапазона, не меняя дыхания. Но даже самые незначительные места имеют силу, и интенсивность пения варьируется. Принцип школы Мэй — в контроле дыхания, внимании к слаженности и плавности дыхания (не гнаться за высокочастотным звуком, но регулировать выражение силы и сохранять полный объем). С точки зрения дыхания школа Мэй более мягкая по интенсивности, чем школа Чэн.

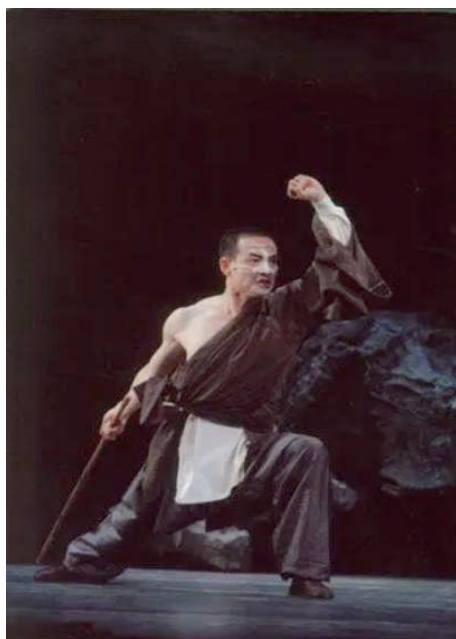
Чтобы передать художественный образ женщины, в типе цин выбирается «фальцет» в качестве основного голоса, а «естественный голос» — в качестве дополнительного, т. е. используется смесь этих голосов. В двух школах Мэй и Чэн используется смешанный голос, основанный на фальцете. Однако эти два мастера значительно отличались друг от друга в своих актерских подходах. В пении Чэн Яньцю используется метод «стоячего тона» (立音), позволяющий держать голос вертикально, делая его твердым, плотным, округлым и последовательнодвигающимся вверх и вниз. В среднем регистре он сохраняет мягкий тон, контролируемый фальцетным тембром голоса. Чэн ведет высокие и низкие тона с немногочисленными незакрытыми голосовыми связками, поддерживает «высокие тона» с помощью сильной ци.

Природный голос Мэй Ланфана отличается сладким, ярким тембром. Он не сталкивается с трудностями при использовании таких техник, как «проникновение дыхания» и подключение резонансов. Поэтому тембр не меняется, когда он использует разные тональности.

Характер Гонерильи более сложен, чем характер Корделии. Любовь Корделии к своему отцу была чистой. Для Корделии Лир — просто отец, а не король. Ву Сингуо выбрал технику школы Мэй для создания художественного образа Корделии, чтобы показать ее чистое и непорочное сердце.

Ву Сингуо в совершенстве унаследовал технические и эстетические концепции трех вышеперечисленных мастеров Пекинской оперы. Что еще важнее, он понимал шекспировских персонажей.

В сцене между Эдгаром и Глостером первое появление изгнанного сына Эдгара происходит перед самым побегом. Эдгар бежал снежной ночью, неся палку, к которой был привязан его вещевой мешок. В этом моменте «формальное движение» (程式化动作) Эдгара взято из знаменитого китайского классического театрального представления «Ночной побег»⁵ (илл. 6).



Илл. 6. Ву Сингуо в роли Эдгара

⁵ «Ночной бег Линь Чунга», или «Ночной побег» — это традиционная опера боевых искусств в репертуаре Кунцзюй (昆曲). История взята из романа «Речные заводи» (水滸傳, , shuǐ hǔ zhuàn), китайского классического романа XIV века, основанного на народных сказаниях о подвигах и приключениях 108 «благородных разбойников».

Эта легенда рассказывает о Лин Чуне, генерале династии Сун, который был «подставлен» предателем, в порыве гнева сжег свое имущество и бежал в горы, чтобы стать бандитом. Это один из самых известных культурных символов в классической китайской литературе. В китайской литературе есть пословица: «Мужчины боятся “Ночного побега”, женщины боятся “Сифань”»⁶ (мечтать о возврате к миру людей). Это значит: «Самая большая трагедия для женщины — влюбиться не в того человека, а самая большая трагедия для мужчины — быть героем, но скитаться по белу свету». Тема легенды «Ночной побег» — это и воплощение сопротивления, и сетование на судьбу. В пьесе Шекспира сын Эдгар любит отца всем сердцем, но отец, Глостер, верит в ложь и изгоняет его. В этом — беспомощность и нелепость героя, столкнувшегося со своей судьбой. В спектакле Ву Сингуо, как только появились барабаны и формальные движения из «Ночного побега», зрители, знакомые с восточной эстетикой, сразу поняли идеи режиссера о взаимоотношениях персонажей. Для многих зрителей, которые не могли читать Шекспира на английском языке, выступление Ву Сингуо дало мгновенное ощущение того, насколько близка шекспировская литература к их собственной культуре.

Глостер, слепой отец, отправляется на поиски изгнанного им сына. Прощупывая дорогу деревянной палкой, он спрашивает дорогу у случайного встреченного, не догадываясь, что это его сын. Через рифмованный диалог Глостера режиссер Ву Сингуо задает свой собственный вопрос о судьбе: «Почему люди всегда слепы, а ослепнув, ясно видят жизнь?» Исполнение Глостера основано на амплуа ослабевшего мужчины пекинской оперы (шуайшэн). Шуайшэн является разновидностью лаошэн (старого мужчины) и обычно используется для представления роли «немощего, пожилого мужчины, встретившего несчастье». Например, в спектакле китайского классического театра «Цинфэн Тин»⁷ отец плачет от тоски по сыну. В пьесе Шекспира Глостер предает его незаконнорожденный сын Эдмунд, который способствует тому, что Герцог Корнуэльский выкалывает Глостеру глаза. В этих двух разных пьесах Востока и Запада искренняя любовь отцов к сыновьям одинакова, хотя причины, сделавшие обоих отцов слепыми, различны.

Режиссер Ву Сингуо понимает шекспировского Глостера по-китайски. В китайской культуре всегда считается, что «как бы жестоко и сурово ни поступал родитель со своим ребенком, он всегда любит его».

⁶ Сифань — история из оперы Куньцзюй «Повесть о грехах и море» (孽海记·思凡).

⁷ Сюжет «Цинфэн Тин» впервые появился в XVI веке (династия Мин). Он получил широкое распространение в традиционном китайском театре (Например, исполняется в пекинской опере, хэйнаньской опере, сычуаньской опере и циньской кантате).

Стремясь к инновациям и развитию Пекинской оперы в новом веке, Ву Сингуо ставит в своем театре классические произведения западной литературы и добавляет в свои спектакли элементы танца и музыки из разных стран страны Европы, Японии и России. Эта смелая попытка разозлила мастера Чжоу Чжэньжона (одного из четырех самых известных актеров лаошэн на Тайване) — для него это означало предательство священных традиций Пекинской оперы.

В традиционном китайском образовании мастер обязан воспитывать ученика с детства и обучать его навыкам, необходимым для обучения профессии и выживания. В будущем ученик будет работать вместо мастера, когда последний потеряет возможность зарабатывать на жизнь. Ученик должен поддерживать мастера пожизненно. Таким образом, в традиционной китайской культуре отношения между мастером и учеником подобны отношениям между отцом и сыном. В китайском театральном обучении мастер всегда бил ученика палкой или кнутом, чтобы научить его старательно отрабатывать каждое движение и пение. На глазах у учеников мастер Чжоу Чжэньжон поднял свою палку и замахнулся ею на Ву Сингуо, но на этот раз его ученик не принял порку от своего мастера, как делал это раньше. Он поймал занесенную палку. В это самое мгновение Мастер был потрясен. Бунт сына против отца — непростительный «грех» в традиционной китайской культуре. Разгорелся конфликт между мастером и учеником. Так же, как Глостер изгнал своего сына Эдгара, Мастер не позволил своему ученику Сингуо далее называть себя его учеником. Он также не позволил Ву Сингуо встречаться с ним. В 2001 году в Париже состоялась премьера спектакля «Лир здесь». Ву Сингуо вернулся на Тайвань в 2002 году — в год, когда мастер Чжоу Чжэньжон умер. Конфликт между Ву Сингуо и его учителем стал эмоциональной движущей силой его адаптации «Короля Лира». В спектакле палка используется для преодоления пространства условности и реальности не только как меч в руке Эдгара и путеводный посох Глостера, но и как отсылка к реальному разногласию между мастером и учеником. Трагедия в пьесе «Король Лир» стала трагедией в жизни Ву Сингуо.

Действительно, в театрах по всему Китаю предпринимаются попытки ставить Шекспира, Брехта и древнегреческие трагедии, используя традиционные китайские театральные формы. Но только театр Ву Сингуо «Современная легенда» произвел такое сильное впечатление, создав целостное произведение на основе эстетики Пекинской оперы и глубокого осмысления великой трагедии. Это потому, что «Лир здесь» — не только формальный «эксперимент», но и исповедь современного артиста из глубины собственного опыта.

Третий акт спектакля называется «Человек» (A Player). Здесь персонаж — сам актер Ву Сингуо. В третьем акте режиссер использует повествование, похожее на принципы «Эпического театра» Брехта: исполнитель появляется на сцене в роли создателя образа Лира и «оценивает» судьбу Лира с точки зрения его создателя.



Илл. 7. Ву Сингуо держит костюм Лира

Ву Сингуо снимает маску (раскраска лица гримом), чтобы открыть собственное лицо. Он снял костюм персонажа и вышел на сцену в черной одежде, держа в руках доспехи (костюм Лира первого акта) (илл. 7).

Он смотрит перед собой и поет. Визуально его пение в этот момент ориентировано как на зрителей, так и на богов, вершащих его судьбу. «Почему судьба Лира такова?» — это вопрос и к богам, и к зрителям, и к самому себе.

«Лир! Лир! Почему ты Лир? Почему ты король? Это победа? Это поражение? Это любовь? Это ненависть? Это радость? Это печаль? Это сад? Это пустыня? Это процветание? Оно ослабевает? Это не что иное, как тюрьма и железные стены. Ты одинок и смотришь на луну холодными глазами». От своего имени Ву Сингуо вздыхает о судьбе Лира. Он также поет о своем собственном смятении и плаче: «Я буду говорить о своем одиночестве и играть свое одиночество, так я облегчу свое одиночество. Зрители в театре, если бы только они могли почувствовать хоть унцию переживаний и осознать те усилия, которые я прилагаю. Надеюсь, что шипение, которое я издаю на пустой сцене, отзовется сочувствием в сердцах публики» [6]. Это нежное признание Ву Сингуо в своих записках режиссера. Оно перекликалось с ситуацией в исполнительском искусстве недавнего времени, когда не хватало понимания и поддержки со стороны и коллег. Одиночество преследует Ву Сингуо, а король Лир, который в спектакле изгнан и обездолен, восклицает: «Неужели я один остался?» Если зрители действительно ощущают «пафос» спектакля, они должны понять смысл постановки «Короля Лира» как спектакля одного человека.

Ву Сингуо использует в своих спектаклях различные амплуа (хандан) из традиционного китайского театра. Это не просто внешняя форма. Более важно, что приемы различных хандан, по сути, являются способом преобразования энергии исполнителей. Разница между персонажами — это разница в обмене энергии (ци) между людьми.

Артисты Пекинской оперы часто резко замирают на сцене, делая паузу на пике своего движения, чтобы задержать напряжение в неподвижной позе. Это момент не неподвижный, а динамичный, живой. Внешнее действие остановлено, но внутренняя энергия продолжает течь. Когда персонажи из различных амплуа «застывают в картинной позе (亮相)», зрители сразу видят специфику персонажа. Это связано с различными энергиями ци.

Это способность, для приобретения которой требуются упорные тренировки, китайцы называют эту способность «кун-фу» (功夫). Это китайское ци актер накапливает с течением времени посредством физической подготовки, еще до того, как он выходит на сцену, чтобы сыграть роль. Это «присутствие» существует не только в традиционном китайском театре, но и у актеров японского театра Но (のうがく) и итальянских актеров-импровизаторов (Commedia dell'arte).

То, что Э. Барба обнаруживает в теории театральной антропологии, Ву Сингуо использует в своей практике. Он не только находит межкультурный контекст шекспировского сюжета, но и использует общетеатральные актерские способности, давая возможность воспринять язык китайской школы. Обычно в Китае берется западный текст и адаптируется. А здесь постановщику удается органично соединить традиции европейской классики и Пекинской оперы. В результате рождается нечто третье — общемировое межкультурное театральное явление.

Король Лир, как его понимает Ву Сингуо, — это не трагическая история убийства, обмана и мести. Скорее, это история о «стремлении преодолеть одиночество с помощью любви». В спектакле «Лир здесь» Ву Сингуо один на большой пустой сцене воплощает короля Лира, всех остальных персонажей, а также самого себя. Фокус спектакля смещается с событий трагедии на отношения между трагедией и личностью, с состояния страдания личности на мир за пределами личности. В результате оригинальная пьеса становится похожей на древнегреческую трагедию, но с добавлением аспектов дзен-буддизма и экзистенциализма.

Понятие «Восток» может быть определено в терминах понятия «Запад». Спектакль «Лир здесь» является ярким примером использования культуры и эстетики Востока для преодоления эстетических барьеров современной театральной аудитории. Это и есть «мировой театр». Для всех театральных мастеров это также способ сохранить свои традиции и развивать общечеловеческую культуру.

Спектакль Ву Сингуо «Лир здесь» явился также примером органичного соединения нескольких традиций актерского исполнения в Пекинской опере. Если актер Пекинской оперы на протяжении жизни совершенствовал одно амплуа, то Ву Синго строит спектакль на переключении с одного амплуа на другое.

Для создания трех индивидуальных образов дочерей Лира используются средства не развития характера или одного амплуа, а приемы и оттенки трех разных исполнительских школ.

Внесение в структуру китайского театра традиций европейской классической драматургии, а также элементов современного искусства, используемых такими режиссерами-экспериментаторами, как А. Мнушкина, обеспечило рождение нового стиля Пекинской оперы. С другой стороны, пример Ву Сингуо показал широкие возможности создания межкультурных театральных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Ворон», «Макбет» и другие спектакли Александринского фестиваля открывают юбилейный сезон // Невский театральный. 2015. № 8. С. 16–17.
2. *Billington M.* King Lear — review [Электронный ресурс]. URL:<https://www.theguardian.com/culture/2011/aug/14/king-lear-review> (дата обращения: 11.10.2022).
3. *Oestreich J.* Poor King Lear, Alone but in a Crowd [Электронный ресурс]. URL:<https://www.nytimes.com/2007/07/14/arts/music/14lear.html> (дата обращения: 09.11.2022).
4. *Мордвинова А.* Фьябы, моно и немного сфумато // СПб. Собака. Ру. 2015. № 9 (176). С. 62.
5. Заметки режиссера. Премьерная программа спектакля «Лир здесь» [Электронный ресурс]. URL:http://shakespeare.digital.ntu.edu.tw/shakespeare/view_record_other_file.php?Language=ch&Type=rf&rid=CLT2001LEA015 (дата обращения: 07.11.2022).
6. *Су Цзяцзюнь.* Одиночество — Ву Сингуо и «Лир здесь» [Электронный ресурс]. URL:<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=62246> (дата обращения: 22.10.2022).

REFERENCES

1. «Voron», «Makbet» i drugie spektakli Aleksandrinskogo festivalya otkryvayut yubilejnyj sezon // Nevskij teatral". 2015. № 8. S. 16–17.
2. *Billington M.* King Lear — review [Elektronnyj resurs]. URL:<https://www.theguardian.com/culture/2011/aug/14/king-lear-review> (data obrashcheniya: 11.10.2022).
3. *Oestreich J.* Poor King Lear, Alone but in a Crowd [Elektronnyj resurs]. URL:<https://www.nytimes.com/2007/07/14/arts/music/14lear.html> (data obrashcheniya: 09.11.2022).
4. *Mordvinova A.* F'yaby, mono i nemnogo sfumato // SPb. Sobaka. Ru. 2015. № 9 (176). S. 62.

5. Zametki rezhissera. Prem'ernaya programma spektaklya «Lir zdes'» [Elektronnyj resurs]. URL:http://shakespeare.digital.ntu.edu.tw/shakespeare/view_record_other_file.php?Language=ch&Type=rf&rid=CLT2001LEA015 (data obrashcheniya: 07.11.2022).
6. *Su Czyaczyun'*. Odinochestvo — Vu Singuo i «Lir zdes'» [Elektronnyj resurs]. URL:<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=62246> (data obrashcheniya: 22.10.2022).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Су Цзыся — аспирант; offica@rgisi.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Su Zixia — Postgraduate Student; offica@rgisi.ru