

*Жень Шуай*

**«ОБРАЗЦОВАЯ РЕВОЛЮЦИОННАЯ ОПЕРА»:  
К ПРОБЛЕМЕ СПЕЦИФИКИ ЛИБРЕТТО**

*Предпринята попытка рассмотреть некоторые характерные особенности «образцовой революционной оперы», сформировавшейся в Китае в период «культурной революции». Внимание акцентируется на проблеме специфики либретто, проявившейся, с одной стороны, в наличии системы особого условного языка, сложной артикуляционно-интонационной речи, с другой — в привнесении разговорного языка, нерифмованной речи, в использовании народных пословиц, афористических высказываний, закрепившихся в повседневной жизни народа.*

**Ключевые слова:** образцовая революционная опера; либретто; литературный и разговорный язык; пословицы.

*Ren Shuai*

**“Paradigmatic revolutionary opera”: problems of librettos specificity**

This article presents an attempt to study some typical features of the «exemplary revolutionary opera» that has been created in China during the «cultural revolution». The focus is on the issue of the libretto’s specificity, which manifested itself, on the one hand, in presence of specific conventional language, complex articulation and intonation of speech, and on the other hand, in the integration of the colloquial language, unrhymed speech, in use of the popular proverbs, aphoristic bywords that have become naturalized in the everyday life of people.

**Keyword:** exemplary revolutionary opera; librettos; literary and colloquial language; proverbs.

«Образцовые революционные оперы» — феномен музыкально-театрального спектакля, возникший в Китае в период «культурной революции». К наиболее известным образцам революционного оперного жанра относятся: «Красный фонарь» (Вэн О Хун, А Цзя; 1964), «Взятие хитростью горы Вэйхушань» (группа авторов, 1958; Пекинский оперный театр), «Шацзябан» (Ван Цзэн Ци, Ян Ю Мин, Сяо Цзя, Сюэ Нэн Хоу; 1964; Пекинский оперный театр), «Гавань» (группа авторов; 1964; Пекинский оперный театр), «Налет на полк Белого Тигра» (Фан Жун Сян; 1958; Пекинский оперный театр), «Битва на равнине» (коллектив авторов). Они вошли в список, санкционированных властью восьми «образцовых революционных спектаклей», куда также попали балеты «Красный женский батальон» (Ву Зу Цянь;

26 сентября 1964) и «Седая девушка» (Ма Кы, Чжан Лу, Цюй Вэй, Сян Юй, Ли Хуан Чжи; 28 апреля 1945). Впервые этот список был обнародован в газете «Жэньминь жибао» 31 мая 1967 года в обзоре «Выдающиеся образцовые спектакли революционного искусства» [2, с. 3].

В основе сюжетов «образцовых спектаклей» — борьба китайского народа в эпоху революций и жизнь страны в период экономического строительства. «Революционные оперы» использовались властью как активное политическое оружие против «буржуазных генералов и сановников», как движение за новую пролетарскую литературу и искусство, как средство укрепления новой идеологии.

«Образцовая революционная опера», став феноменом «пролетарской» музыкаль-

но-театральной культуры, с одной стороны, использовала достижения традиционного китайского театра, (например, театра цзинцзюй — «пекинская опера»), с другой — шла по пути обновления не только сюжетов, но и литературного языка либретто.

Традиционный китайский театр по сложившейся до политических катаклизмов традиций «говорил» на местных диалектах. Например, в пьесах «янгэ», в гуандунском театре, в хуанмэйской музыкальной драме использовались только местные диалекты, что свидетельствовало о национальной форме их функционирования. Но для публики других регионов Китайской Народной Республики этот театр был недоступен в связи с ограниченным полем распространения языка, имеющего диалектную природу.

Аналогичная ситуация возникла и в связи с традиционной пекинской музыкальной драмой цзинцзюй («пекинская опера»). Ее своеобразие с языковой точки зрения заключалось в использовании китайского классического языка литературы и науки *вэньянь* («старый классический язык») и языка *байхуа* («разговорный язык», «устная речь») [4]. Также в «пекинской опере» особым образом решалась проблема декламации (разговорных диалогов), разделявшаяся на два основных вида: интонированная декламация *юньбай* («рифмованный диалог», «рифмованный монолог»), представлявшая собой широко распетый речитатив, и разговорная *цзинбай* («столичный говор», «пекинская устная речь»), близкая к обычной устной речи, но четко ритмизованная. «Интонированная декламация считается прерогативой степенных, выдержанных, солидных образов главных героев и персонажей, имеющих высокий социальный статус. Разговорная декламация присуща персонажам низкого социального положения и ролям второго плана (простолюдинам, прислуге, мелким чиновникам), воплощаемым на сцене женскими амплуа хуадань и комиками чоу» [1].

Система декламации в «пекинской опере» основана на сложившейся традиции устойчивых правил, требовавшей от исполнителей высочайшего мастерства. Так, предъявлялись конкретные требования к артикуляции, к высоте и к динамике звука, к тембру, к темпу речи, к интонации и т. д. Нарушение данной системы в исполнительской практике было невозможно. Но «на слух» широкой демократической публики эпохи «культурной революции» данный условный «язык» ложился с трудом: смысл сложной артикуляционно-интонационной «речи» во многих деталях оставался для массовой аудитории непонятным. Например, произнесение одного лишь слова *сяо* («смеяться») детализировалось в произношении на несколько звукотембровых составляющих.

Поскольку «революционные спектакли» утверждались властью в качестве идеологически-пропагандистского «образца», они должны были ставиться повсеместно и восприниматься народом всей страны. В связи с этим в «образцовой революционной опере» был совершен переход к единому, общенациональному, разговорному языку (*путунхуа*), относящемуся к устной произносительной норме\*. Тексты оперных либретто стали создаваться на основе нерифмованной разговорной речи (в отличие от рифмованной системы текстов «традиционного театра»). Их авторы стремились сделать литературный текст естественным, облегченным в аспекте произношения и дикции. Таким образом, язык, используемый в «образцовых спектаклях», — это в основном язык повседневной жизни с обиходной лексикой, понятный публике разных регионов Китая. Например, монологи героев опер Сизэр («*Северный ветер дует, снег порхает, снег кружится в воздухе, Новый год пришел. Я жду возвращения отца. В великой радости провожаю год...*»; «Седая девушка»), или Темей («*В нашей семье дядьев не считать*» и «*Как бы ни били шакалы и волки, ни в коем случае не покидать поле боя*»; «Красный фонарь») отличаются звонкостью

и естественностью разговорной речи, точно выражая смысл фразы. Эти и подобные им монологи стали классическими, эталонными образцами текстов либретто «революционных образцовых опер» [3, с. 179].

Общепонятность и массовость литературного языка «образцовых опер» достигалась также за счет использования множества народных пословиц, поговорок, иносказаний, что делало язык еще более ярким и убедительным, насыщенным ароматом жизни эпохи. Приведем некоторые примеры: «Излишняя жестокость подобна кипятку, поливающему муравейник», «Змея и скорпион в душе» (о бессердечном, опасном человеке; «Шацзябан»), «На вершине горы выйти на ровную дорогу, с морского дна выловить вышивальную иглу» («Морской порт»), «Сказанное ранее не связывается со сказанным потом» (т. е. противоречить самому себе), «Кулаком ударить по блохе» (т. е. не получится, не выйдет; «Взятие горы Вэйхушань»), «Телега, едущая по двум путям» (т. е. идут не по единственно верной дороге; «Красный фонарь») и др. Публику привлекали подобные выражения, поскольку они заимствовались из их собственного, обиходного языка. А некоторые аналогичные народные высказывания афористического толка благодаря «образцовым спектаклям» с наибольшей устойчивостью закрепились в повседневной речи и в общении. Так, и по сей день бытуют такие выражения с переносным смыслом, как «человек уходит — чай и остыл», «под большим деревом и прохлады больше», «в душе первого министра можно ехать на лодке, отталкиваясь шестом», «заяц не ест траву рядом с норой» и др.

В тексты либретто включались экспрессивные с лексической и эмоциональной точки зрения выражения (*чэнью*), усиливавшие патетику слога «образцовых пьес» и способствовавшие художественному воздействию. Например, героиня Кэ Сян из оперы «Азалиевой горе» восклицает: «Товарищи! Слыхала, что они уже давно во-

шли в сговор с врагом, с давних пор имеют с ним частые сношения. Желчь ядовитой змеи ставит силки и сети, выманивает нас с горы, они действуют сообща изнутри и снаружи, подгоняя мелкие волны, создают великую бурю. Ныне вновь хотят свергнуть нас в опасность, вовлекают отряд в кольцо окружения». В пьесе «Красный фонарь» матушка Ли с презрением говорит: «Помоему, это богатство и знатность подобны фекальной земле, а скудная пища и простой чай бедного труженика издают прекрасный аромат. Раз уж ты отдал все силы души, чтобы вникнуть в это...». Ян Цзыжун в опере «Взятие горы Вэйхушань» перед расстрелом Луань Пина произносит: «Творил злодеяния несколько десятков лет, гора кровавых преступлений вздымается до неба. От имени Родины казнь тебя, воздаю за обиды от имени народа». Большинство подобных устойчивых выражений происходит из древнейших исторических повествований, притч и литературных памятников. Поэтому как образованная элита, так и простые труженики в той или иной степени использовали их в своей повседневной речи. В связи с этим степень насыщения текстов либретто «образцовых опер» подобными афористическими высказываниями достаточно высока. Постоянно встречаются фразы типа «жизнь человеческая подобна сну», «безбрежно море мук, раскайся — вот и берег» и т. д.

Нормативность языка либретто «образцовых спектаклей» проявляется в том, что авторы текстов, «используя общенациональный разговорный и книжный язык, мастерски разрешили противоречие между рифмованным текстом национального театра и стилем свободной неритмической декламационной прозы, где рифмованный текст сочетается с нерифмованным, пение и декламация порождают друг друга, связи между текстами арий и сценической речью становятся естественными, без заметных «стыков» [3, с. 179]. Например, герой спектакля «Красный женский батальон» Хун Чанцин,

проникнув в кокосовый лес, обнаруживает тяжело раненую У Цинхуа. Полный глубокого к ней сочувствия и указывая героине нужный путь выхода из леса, говорит: *«Выйдя из леса, перевалишь гору, там реет красное знамя, сияет солнце! Там наш рабоче-крестьянский отряд, придя туда, ты сможешь стать бойцом и отомстить!»* У Цинхуа, тяжело вздыхая, отвечает: *«Эх, У Цинхуа, У Цинхуа, росток под камнем, пена на горькой воде, с детства была коровой и лошадю, не встречала родных, проходила мимо дома!»* Темэй в «Красном фонаре» произносит: *«Делать — нужно делать так, быть человеком — нужно быть таким человеком. Отец несет ношу в тысячу цзиней, Темэй, ты должна нести 800 цзиней»*. Подобные выражения сообщали происшедшему на сцене эффект жизненной достоверности. Благодаря естественности речи, близкой к повседневной, заставляли сидящих в

зале сопереживать, чувствовать свою причастность к происходившим событиям.

Легкость понимания текста — важная особенность «образцовых революционных опер», их ясный и красивый язык впитал душевные силы многих драматургов, литераторов и деятелей искусства. Так, переработкой пьесы «Шацзябан» занимался знаменитый писатель Ван Цзэнси, в спектакле «Морской порт» представлено множество строф поэта Цзе Чуйляня, к тексту пьесы «Бои на равнине» приложил руку поэт Чжан Юнмэй. Несмотря на то что в сюжетах и текстах либретто на первое место выносилась политическая составляющая, а художественным критериям отводилось второе место, талантливость и профессионализм писателей и поэтов проявлялись сами собой, просачиваясь в предложения, слова и фразы литературного текста «образцовых революционных опер».

### ПРИМЕЧАНИЕ

\* С 1913 года *путунхуа* — официальный разговорный язык Китая.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2011. <http://cheloveknauka.com/muzyka-traditsionnogo-kitayskogo-teatra-tszintszyuy> (дата обращения: 29.05.2013 г.).
2. Выдающиеся образцовые спектакли революционного искусства // Жэньминь жибао. 1967. 31 мая.
3. Чжу Кэн. «Образцовые спектакли» в поле зрения лингвистики. Хэнань, 2004.
4. Wichmann E. Listening to Theatre: the Aural Dimension of Beijing Opera. — Honolulu: University of Hawai'i Press, 1991. P. 26–27.

### REFERENCES

1. Budaeva T. B. Muzyka traditsionnogo kitajskogo teatra tszintszuj: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvove-d. M., 2011. <http://cheloveknauka.com/muzyka-traditsionnogo-kitayskogo-teatra-tszintszyuy> (data obravenija 29.05.2013 g.).
2. Vydajushchiesja obrazstovye spektakli revoljutsionnogo iskusstva // Zhjen'min' zhibao. 1967. 31 maja.
3. Chzhu Kjen. «Obrazstovye spektakli» v pole zrenija lingvistiki. Hje-nan', 2004.
4. Wichmann E. Listening to Theatre: the Aural Dimension of Beijing Opera. — Honolulu: University of Hawai'i Press, 1991. P. 26–27.