

Предисловие

Культура китайской музыкальной драмы многогранна, ее история уходит корнями в глубокое прошлое. Однако до начала XX века ее редко рассматривали как объект научных изысканий, поэтому о ее всестороннем исследовании и систематизации не было и речи. Знаменитый ученый Ван Говэй первым стал серьезно заниматься музыкальной драмой и был признан основоположником театроведения в Китае. Его работа «Исследование музыкальной драмы эпох Сун и Юань» — первый труд по истории китайского традиционного театра. Множество исследователей пошли по стопам Ван Говэя и посвятили свои работы данному виду искусства, но до 1950-х годов из-за ограничений, навязанных эпохой и социальными условиями, они, как правило, занимались только анализом исторических материалов и литературных трудов. После основания КНР был создан Институт по изучению китайской традиционной драмы. В нем собрались ученые и специалисты, которые стали проводить фундаментальное исследование истории музыкальной драмы и ее современного состояния, авторских произведений и сценического искусства, анализировать ее природу, а также культурный и социальный фон ее бытования и развития. Только с появлением данного института изучение музыкальной драмы стало отраслью научного знания. Показательны работы Чжан Гэна и Го Ханьчэна «История китайской музыкальной драмы с древних времен до наших дней» и «Теоретический очерк о китайской музыкальной драме», которые усовершенствовали базу научных исследований китайского традиционного театра. В 1980-е годы по всей стране началась работа над написанием таких основополагающих трудов, как «Историко-географическое описание китайской музыкальной драмы» и «Полный свод музыки в китайской музыкальной драме». Эта деятельность была направлена на создание прочной основы для систематизированного и углубленного изучения культуры китайской традиционной драмы. Автору данной книги посчастливилось работать над составлением «Историко-географического описания китайской музыкальной драмы» под руководством Чжан Гэна и Сюй Цундэна, исследовать

региональные виды музыкальной драмы и взаимодействовать с учеными и специалистами из всего Китая. В последние годы он принимал участие в таких важнейших научно-исследовательских проектах по изучению национального искусства, как «База данных гуманитарных ресурсов Северо-Восточного Китая. Народная музыкальная драма», «Историко-географические описания народного искусства и литературы различных регионов Китая», «История пекинской оперы», «Исследование современного состояния жанров и театральных трупп китайского театра», «История развития китайской музыкальной драмы в эпоху Цин», «Китайская музыкальная драма в период новой истории», «История развития театральных жанров национальных меньшинств Китая» — а также в работе по охране нематериального культурного наследия. Эта книга содержит результаты его последних исследований китайской музыкальной драмы, а также множество новых материалов о китайском традиционном театре.

Монография послужит читателям справочным пособием для знакомства с историей китайской музыкальной драмы и ее изучения.

Чтобы дать четкое определение китайской музыкальной драме, необходимо в первую очередь поговорить о двух ключевых особенностях, отличающих китайский традиционный театр от западного, после чего можно будет непосредственно погрузиться в исследование китайской музыкальной драмы.

Основные характеристики музыкальной драмы

Искусство музыкальной драмы в Китае формировалось на протяжении нескольких тысяч лет на основе комплексного развития искусства и литературы. Музыкальная китайская драма не похожа ни на драму, ни на оперу, ни на балет Америки и Европы. Хотя этот вид искусства был достаточно зрелым уже во времена династии Юань, понимание его основных характеристик и теоретическое описание появились довольно поздно. Ван Шичжэнь¹, живший в эпоху Мин, в предисловии к сочинению «Законы драматургии» отметил: «Арии — это измененные *цы*»². Он с литературных позиций рассуждал о преемственности между традиционной драмой и поэзией *цы*, не касаясь особенностей самой драмы. Позже Чэн Юйвэнь в предисловии к сочинению «Сборник *цзацзюй*»³ Великой Мин» написал: «Арии — это измененные песни, что благоприятно для звучания драмы;

¹ Ван Шичжэнь (1526–1590) — известный китайский писатель и поэт эпохи Мин. — *Здесь и далее примечания переводчика.*

² Чжунго гудянь сицзюй луньчжу цзичэн (Собрание трактатов по китайской классической драме) / Издание Института по исследованию китайской музыкальной драмы. Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1959. Т. 4. С. 25.

³ Цзацзюй («смешанные представления») — музыкальная драма эпохи Юань (XIII–XIV вв.).

игра на сцене — это измененный танец, что благоприятно для облика драмы»⁴. Это высказывание более полно, чем слова Ван Шичжэня: оно затрагивает взаимосвязь поэзии, музыки и танцев в искусстве музыкальной драмы. Тем не менее оно по-прежнему не отражает ее основных характеристик. В Китае первые теоретические исследования, посвященные отличительным чертам традиционной драмы, стали появляться только после проникновения в страну западной драматургии: при сравнении китайской музыкальной драмы с западной постепенно стали проявляться различия между ними. Китайский ученый XX века Ван Говэй стал первым исследователем истории китайского традиционного театра, который четко описал его основные характеристики. В своем труде «Первоисточники музыкальной драмы» он отмечал: «Музыкальная драма — это сценическое воплощение того или иного сюжета с помощью песен и танцев»⁵. В «Исследовании музыкальной драмы династий Сун и Юань» историк ввел понятие «истинной музыкальной драмы», которое подразумевало «обязательное сочетание речи, движений и пения при сценической постановке той или иной истории»⁶. По мнению ученого, только при наличии всех перечисленных составляющих пьесу можно назвать «истинной музыкальной драмой». В своих рассуждениях Ван Говэй раскрыл главные особенности китайской традиционной драмы и коренные различия между китайским и западным театральным искусством.

Теория Ван Говэя о сценическом воплощении сюжета с помощью песен и танцев возникла в результате углубленного изучения истории китайской музыкальной драмы. В работе «Исследование музыкальной драмы династий Сун и Юань» он, исходя из подробных и достоверных исторических материалов, выявил истоки китайского театра и проследил процесс его становления. Он считал, что китайская музыкальная драма образовалась на основе древних ритуальных песен и танцев, которые существовали в Китае уже 40–50 тысяч лет назад, в эпоху неолита. Десять из одиннадцати произведений поэтического цикла Цюй Юаня⁷ «Девять песен» представляют собой поминальные песни, посвященные божествам чуского пантеона и первопредкам, и ритуальные песнопения — гимны погибшим воинам. Поэт, прибегая к приему олицетворения, рассказывал истории таких персонажей, как Повелитель Востока, Владыка облаков, Владыка реки Сян, Владычица реки Сян, Великий повелитель судеб, Малый повелитель судеб, Владыка Востока, Дух реки Хуанхэ, Горный дух, погибшие воины. В этих произведениях описывались торжественные обрядовые танцы и песнопения царства Чу. Ван Говэй писал: «В стихах сказано: “Вымоет голову ароматной водой, наденет разноцветную одежду и станет прекрасна, как цветок” — тут говорится о красоте одежды. “Все отдаляется ритм, легкая мелодия парит в воздухе, высоко витают голоса свирели и гуслей” — здесь говорится

⁴ Шэн Мин цзацзюй (Сборник цзацзюй Великой Мин) / Сост. Мин Шэньтай. Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1958.

⁵ Ван Говэй сицзюй луньвэнь цзи (Собрание работ Ван Говэя о театре). Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1957. С. 201.

⁶ Там же. С. 36.

⁷ Цюй Юань (ок. 340–278 гг. до н.э) — выдающийся китайский поэт эпохи Сражающихся царств.

о величии песнопений и танца. “Оседлать ветер и блуждать среди облаков”, “едва познакомившись, расстаться навсегда” — здесь говорится о праздности и распутстве. Общение с богами и духами стало профессией, кто-то переодевался и изображал божество, кто-то занимался шаманством с помощью музыки — уже тогда существовали зачатки искусства, которое потом превратится в театр»⁸. Исходя из этих стихотворных строк, вряд ли можно сделать вывод, что музыкальная драма появилась в эпоху Сражающихся царств, однако очевидно, что элементы театрализованных представлений на известные сюжеты в форме песен и танцев существовали уже тогда. Правда, в поэтических произведениях не было ролей, в представлениях не было ни ролей, ни актеров, их исполнявших, и история звучала в монологическом исполнении шамана: он описывал персонажей, их мысли, чувства и поступки. Поэтому, несмотря на присутствие элементов театрального действия, на тот момент поэтические произведения еще не выходили за рамки декламации. Нужно отметить, что Ван Говэй дал им очень точное определение: «зачатки искусства, которые потом превратятся в театр».

При династии Хань появились представления развлекательного характера — *пай-ю* (букв.: «шут», «лицедей». — *Здесь и далее примеч. пер.*), насыщенные шутками и комическими сценками, а также *байси* («сто представлений») и *цзяоди си* («бодание»), которые содержали разнообразные цирковые номера и элементы боевых искусств. В этих постановках присутствовали персонажи и незамысловатый сюжет, например, в спектакле под названием «Хуангун из Дунхая». В представлениях *байси* сочетались различные цирковые и акробатические номера, наличие которых впоследствии стало обязательным условием для музыкальной драмы. Однако в те времена в китайской литературе не было объемных художественных повествований с законченным сюжетом и детально продуманными образами персонажей. Несмотря на то, что различные виды искусства собрались на одной сцене, они пока еще не могли превратиться в гармоничный «сплав» и выполнять единую художественную задачу. «Таким образом, основной деятельностью древних лицедеев были пение, танцы и шутки. И лишь со времен династии Хань появились театрализованные действия; однако песни и танцы стали элементами одного целого только во времена Северной Ци»⁹. Анализируя пьесы эпохи Северной Ци «Правитель Ланьлина» и «Танцующая девушка», Ван Говэй писал: «В обеих пьесах есть песни и танцы, которые выполняют одну задачу — сценической игры; раньше песни и танцы тоже присутствовали в представлениях, но не являлись непосредственно частью сюжета. Однако, хотя в сценическом воплощении той или иной истории песни и танцы еще не были единым сплавом, все же нельзя отказать тем пьесам в новаторстве»¹⁰. Тем не менее исследователь не причислял эти произведения к разряду «истинной музыкальной драмы». Он объяснял это тем, что «учитывая простоту сюжетов, такие

⁸ Ван Говэй сицуй луньвэнь цзи (Собрание работ Ван Говэя о театре). Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1957. С. 5–6.

⁹ Там же. С. 9.

¹⁰ Там же. С. 9–10.

представления уместнее будет назвать танцами, нежели театральными постановками»¹¹. Как бы там ни было, Ван Говэй четко определил историческое место песенно-танцевальных спектаклей династии Северная Ци: «Именно здесь лежат истоки китайского театра».

На эпоху Тан пришлось развитие и расцвет цирковых представлений *байси* с элементами песен и танцев. В этот период на подмостках по-прежнему показывали песенно-танцевальные спектакли, помимо них сформировался жанр *цаньцзюнь си* («спектакли о военных советниках») — сценки, исполнявшиеся всего двумя актерами: например, «Фань куай помогает начальнику бежать» и «Игра в Конфуция». Однако в песенно-танцевальных постановках того периода не наблюдалось особого прогресса в плане художественной формы, в связи с чем Ван Говэй отмечал: «Во времена династии Тан и в эпоху Пяти династий театральные действия либо состояли сплошь из песен и танцев и не были столь гибкими в плане выражения, либо представляли собой сценическую постановку некоего сюжета, куда уже не вставлялись песенно-танцевальные элементы. Театральные действия тех времен нельзя ставить в один ряд с представлениями при династиях Южная Тан, Цзинь и Юань»¹³.

С приходом к власти династии Сун пришел конец смутам и раздробленности эпохи Пяти династий и Десяти государств, что способствовало восстановлению и развитию экономики государства, а также небывалому расцвету народного искусства во всех уголках страны. В столице Северной Сун — Кайфэне, а также в Янчжоу, Линьане и других крупных городах стала развиваться торговля, благодаря чему они стали местом сосредоточения различных видов народного искусства, служивших для увеселения горожан. Там в особенности расцвело песенно-повествовательное искусство, которое сформировалось из традиции чтения и толкования религиозных канонов и стало последним условием становления «истинной музыкальной драмы». При династии Сун были распространены такие формы театральных постановок, как фарсовые сценки *хуацзи си*, кукольный театр, театр теней, а также содержащие элементы театрализованного действия крупные многочастные спектакли *дацюй*, танцевальные номера и барабанные представления *я-гу*. Ван Говэй утверждал: «Хотя фарсовые сценки *хуацзи си* династии Сун намекают своим сюжетом на современные им события, однако главное в них — не сами события, а заключенный в них смысл»¹⁴. Он считал, что кукольный театр и театр теней, несмотря на искусное сценическое воплощение сюжета, нельзя отнести к «истинной музыкальной драме», поскольку в них нет актеров-людей. Сунские *хуацзи си* мало отличались от танских *хуацзи си*: в них не было песен и танцев, и до «истинной музыкальной драмы» им было еще далеко. Крупные спектакли *дацюй*, танцевальные номера и барабанные представления *я-гу* содержали элементы песенно-танцевального театрализованного действия

¹¹ Ван Говэй сицзюй луньвэнь цзи (Собрание работ Ван Говэя о театре). Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1957. С. 9.

¹² Цаньцзюнь си — комические и сатирические сценки-диалоги, главными амплуа в которых являются *цаньцзюнь* («военный советник», чаще — отрицательная роль) и *цанху* («старец»).

¹³ Там же. С. 17.

¹⁴ Там же. С. 32.

с сюжетом, но по-прежнему были довольно просты и еще не обладали типичными чертами театра, а характеры персонажей не были четко прописаны. В связи с этим Ван Говэй называл эти жанры «притоками» театра. Песенно-повествовательное искусство во времена династии Сун было представлено в двух формах: *чжугундяо* («тонические мелодии») и *чжуаньцы* («стихи-чжуань»). *Чжугундяо* Ван Говэй определял как классификации различных видов мелодий по тональностям, «в каждой из которых чаще всего более десяти мелодий, реже — одна-две мелодии, тональности сменяют одна другую, и сочетание определенного количества тональностей составляет одно произведение»¹⁵. По словам ученого, «*чжуаньцы* состоят из нескольких мелодий, написанных в одной тональности и сливающихся в единое целое»¹⁶, которые составляют одно произведение. Появление *чжугундяо* и *чжуаньцы* заложило основу комплексной структуры либретто традиционной драмы и ее музыкального построения. В своей работе «Исследование музыкальной драмы династий Сун и Юань» Ван Говэй тщательно изучил различные формы искусства, связанные с музыкальной драмой, уделил особое внимание *чжугундяо* и *чжуаньцы*. Он считал, что «южная и северная юаньские драмы полностью сформировались при династии Южная Сун»¹⁷. Из этого он заключил, что «чисто сюжетные пьесы появились только во времена династий Сун и Цзинь» и что «подлинный театр начинается в эпоху Сун»¹⁸. Исследуя историю китайского традиционного театра, Ван Говэй опирался на исторические материалы. Хотя уже во времена Северной Сун появилась пьеса *цзацзюй* «Мулянь спасает мать», которую исполняли непрерывно семь дней и семь ночей подряд, однако «она не сохранилась до наших дней. Поэтому неизвестно, существовали ли тогда музыкальные драмы с письменными либретто», — говорил ученый и добавлял: «Что касается истинной музыкальной драмы, то она не может не восходить к юаньским *цзацзюй*»¹⁹. Как видим, Ван Говэй выделил основные черты традиционной драмы в результате научного исследования всей истории ее формирования. Нам, современным ученым, стоит поучиться такому тщательному подходу к изучаемому материалу.

Научное определение Ван Говэя основных характеристик китайской музыкальной драмы имеет огромное значение для понимания истории ее развития, сходств и различий между интонационными системами различных видов музыкальной драмы, а также для создания ее теоретической системы.

Сложившийся при династиях Сун и Цзинь китайский театр в виде северной музыкальной драмы *цзацзюй*, южной драмы *чуаньци* и региональных видов драмы, основанных на музыкальной системе *баньцян ти*²⁰, претерпевал неоднократные

¹⁵ Ван Говэй сицзюй луньвэнь цзи (Собрание работ Ван Говэя о театре). Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1957. С. 46.

¹⁶ Там же. С. 48.

¹⁷ Там же. С. 51.

¹⁸ Там же. С. 68.

¹⁹ Там же.

²⁰ Баньцян ти — система организации музыкального материала, основанная на взаимодействии напева-*цян-дяо* и темповых вариаций *баньши*.

изменения в музыкальном строении и в структуре либретто. За время своего существования он породил 394 вида драмы. В настоящее время профессиональные труппы и группы художественной самодеятельности исполняют пьесы более двухсот видов. В некоторых из них звучат отголоски музыкальных драм династий Юань и Мин, написанных на основе системы *цюйпай ти*²¹, например: *куньцюй*, *наньцы*, *цинси*, *люэцзыси*, лиуаньской и пусяньской опер. Также встречаются музыкальные драмы *баньцян ти*, сформировавшиеся в конце династии Мин и начале Цин: *цинцян*, пучжоуская опера, шаньсийская музыкальная драма, хэнаньская опера, музыкальные драмы под деревянный барабанчик *банцзы* — хэбэйские и шаньдунские *банцзы*; музыкальные драмы, построенные на объединении напевов *сипи* и *эрхуан*: пекинская опера *цзинцзюй*, ханьская (китайская) опера *ханьцзюй*, ихуанская драма, анхойская опера. Некоторые жанры сочетают в себе множество интонационных систем, относящихся к *баньцян ти* и к *цюйпай ти*: сычуаньская опера, хунаньская драма, цзянсийская музыкальная драма. Также есть малые спектакли *сяоси*, образовавшиеся из народных песен и танцев: например, популярные на юге *чайча си* (букв: «песни собирателей чая»), фольклорные сценки *хуагу си*, исполняемые под барабан, представления с цветными фонарями *хуадэн си*, популярные на севере *янгэ*. В театрах ставят региональные малые спектакли, сформировавшиеся на основе народного песенно-повествовательного искусства: например, сучжоускую драму, чжэцзянскую драму, оперу *яоцзюй*, шаосинскую и шанхайскую оперы и оперу *хуайцзюй*, развившиеся из разновидностей народного сказа *танхуан* и *таньцы*; *даоцин си*, оперы *мэйху* и *цюйцзы*, возникшие из песенных сказов провинций Шаньси, Шэньси, Хэнань, Нинся и Цинхай; музыкальная драма *пинцзюй*, истоками которой являются поэтические сказы *ляньхуалао*, популярные на востоке провинции Хэбэй и на юге провинции Ляонин²².

Помимо многочисленных театральных жанров народности *хань*, собственные жанры музыкальной драмы имеются и у национальных меньшинств. Так, к ним относятся: тибетская опера, монгольская музыкальная драма, музыкальная драма народности *чжуан*, уйгурская опера, национальная опера народности *бай*, музыкальная драма народности *дай*, национальная опера народности *дун*, национальная опера народности *и*, музыкальная драма народности *буи*. Некоторые народности рассредоточены на различных территориях, у них разные языки и обычаи, что способствует формированию у них и нескольких видов музыкальной драмы. Примером могут служить тибетцы. В Тибетском автономном районе имеются театр белых масок и театр синих масок, театр округа Чамдо, театр уезда Деге, театр

²¹ Цюйпай ти — принцип организации музыкального материала, основанный на последовательности многочисленных инструментальных и вокальных «формул-клише», или «типовых мелодий» *цюйпай*.

²² Для обозначения китайского традиционного театра в русском языке используются два термина: «музыкальная драма» (или просто «драма») и «опера», хотя, по сути, использование привычных европейскому уху терминов применительно к китайскому театру весьма условно, поскольку их значения ограничены рамками западной культуры и не передают в полной мере всего своеобразия китайского традиционного театра. В данном переводе выбор одного или другого термина обусловлен устойчивостью его употребления в тех или иных названиях жанров на русском языке.

народности Монпа. В тибетских районах провинций Сычуань, Ганьсу и Цинхай есть театр Амдо, театр области Кхам, опера *наньмутэ* и опера Хуаннань-Тибетского автономного округа. Национальная музыкальная драма народности *бай*, в свою очередь, подразделяется на музыкальные представления *чуйчуй цян*, сопровождаемые свистом, и *дабэньцуй*, т. е. речитатив под струнный аккомпанемент *саньсянь*. Музыкальная драма *чжуан* делится на жанры *шигунси*, *туси*, *шацзюй*. Они различаются мелодиями, манерой исполнения и художественным содержанием, и у каждого из них свой путь развития, однако их объединяет одна общая черта — согласно определению Ван Говэя, все они являются «сценическим воплощением того или иного сюжета с помощью песен и танцев». Эта характерная особенность, присущая всем видам музыкальной драмы, демонстрирует глубинную взаимосвязь в театральном искусстве различных народностей, обусловленную общими историческими условиями эволюции.

В данный момент богатство и многообразие культуры музыкальной драмы ставит перед нами множество задач в теоретических исследованиях. Однако многие формы этого вида искусства вызывают определенные трудности при попытках выделить его характерные особенности, свойства и закономерности развития. Например, к отличительным чертам музыкальной драмы мы обычно относим: сочетание пения, декламирования, актерской игры и владения приемами боевых искусств, а также усиленный ритм, искусственную организацию времени и пространства, условность жестов и движений, символичность грима и костюмов, декоративный характер оформления сцены. Эти особенности являются для нас теоретическим основанием для подразделения драмы на пьесу, оперу и танцевальные представления. Вне сомнений, вполне справедливо использовать эти характеристики и для оперы *куньцуй*, пекинской оперы, сычуаньской оперы, хэнаньской оперы, драмы *циньцян*, шаньсийской музыкальной драмы, хунаньской драмы, цзянсийской музыкальной драмы и других крупных жанров. Также можно сравнить эти жанры китайской музыкальной драмы с пьесой, оперой и балетом, пришедшими к нам извне, и на основе этого установить теоретические рамки, в которые вписывается понятие китайской традиционной драмы. Однако данное определение неприменимо, если мы хотим охарактеризовать малые спектакли, выросшие из народных песен и танцев или народных сказов, и еще более неуместно при описании национальных разновидностей музыкальной драмы. Малые спектакли представляют собой сценки из повседневной жизни простых людей, и лишь изредка — крупные постановки о жизни императорского двора или о военных сражениях. К ним относятся: песни собирателей чая *чайча си*; фольклорные сценки *хуагу си*, исполняемые под барабан; представления с цветными фонарями *хуадэн си*; драмы *янгэ си*, сформировавшиеся на основе народных песен и танцев; различные виды сказов *таньхуан*, даосских сказов и песен *цюйцзы*, образовавшихся из песенно-повествовательного искусства. Основные виды ампуа — *сяошэн* (молодой герой), *сяодань* (юная девушка), *сяочоу* (комик), реже встречаются *ушэн* (герой-воин), *удань* (женщина-воин), *даомадань* (наездница с мечом), *дацзин* (главный мужской персонаж с раскрашенным лицом),

маоцзин (мужской персонаж с раскрашенным лицом и с бородой). В театральном искусстве национальных меньшинств разделение на амплу почти отсутствует, их представления содержат такие формы искусства, как пение, актерскую игру и танцы, изредка в них присутствует акробатика в сочетании с боевыми искусствами. В основном используется разноцветный грим, но специального набора масок не существует. Музыкальная составляющая постановок включает народные песни и мелодии или речитатив, связанные в единую композицию, в которых нет ни комплекса устоявшихся, фиксированных мелодий *пайцюй*, ни сменяющих друг друга ритмических форм *баньцян*. В шанхайской опере, а также в уйгурской и других региональных видах музыкальных драм в аккомпанементе отсутствуют барабаны: для них не характерна сильная ритмизация, как в пекинской опере и других видах музыкальной драмы народности *хань*. В шаосинской опере, шанхайской опере и в *хуацзи си*, а также в уйгурской опере и других региональных видах музыкальной драмы представление обычно разбито на несколько картин, категории времени и пространства в них прочно закреплены. Все вышесказанное свидетельствует о том, что народные сценки у ханьцев и различные виды театральных представлений у малых этнических групп находятся в процессе непрерывного развития и совершенствования, в них еще не сложилась условная система театрализованного представления. Несмотря на то, что пекинская опера является завершенным видом искусства и степень художественной условности в ней довольно высока, в каждом конкретном регионе она имеет свои особенности. Стиль пекинской оперы в каждом конкретном районе значительно отличается от других. Например, шанхайская школа пекинской оперы сложилась под глубоким воздействием зарубежной оперы, драматического искусства и кинематографа, а в ее манере исполнения зачастую прослеживается четкое разграничение амплу: «ослабили законы вымысла и условности, на которых делался акцент в традиционной пекинской опере, и усилились реалистические тенденции», «шанхайская школа стремится к жизненности, естественности и правдивости»²³. Из трехсот с лишним видов постановки классических произведений крупноформатные драматические представления занимают лишь небольшую часть, большинство же представляют собой народные малые спектакли. В связи с этим общая характеристика и описание основных особенностей китайской музыкальной драмы были бы неполными, если бы мы рассматривали только старинные масштабные спектакли из репертуара национальности *хань*. Несмотря на огромный прогресс в изучении традиционного театра в Китае и на формирование теоретической системы театроведения, отличной от западной, все же понятие музыкальной драмы как «сценического воплощения того или иного сюжета с помощью песен и танцев», введенное Ван Говзэем более восьмидесяти лет назад, с тех пор не потеряло своей актуальности. Поэтому при развитии системы китайской традиционной драмы мы должны в полной мере признать заслуги Ван Говзя как ее основоположника.

²³ Чжунго сицной чжи. Шанхай цзи (Историко-географическое описание китайской музыкальной драмы. Шанхайский выпуск). Китайский центр ISBN, 1996. С. 394.

Теория Ван Говэя о «сценическом воплощении сюжета с помощью песен и танцев» не только позволила выявить различия в интонационных системах разных жанров китайской музыкальной драмы, но и определила направления их эволюции.

После основания КНР исследователи классической драмы сосредоточились на изучении особенностей этого вида искусства и закономерностей его развития. Задачами их художественной деятельности стали сохранение и передача традиций музыкальной драмы, которая непрерывно продолжает вбирать в себя лучшее из других видов искусства, в особенности народного. И все же из-за недостаточного знания главных свойств музыкальной драмы в теоретических исследованиях и художественной практике неизбежно возникают несоответствия. Например, зачастую мы рассматриваем большую долю вымысла и условности — особенность, которая складывалась на протяжении столетий, — в качестве основной характеристики таких классических жанров, как куньшаньская драма *куньцюй* и пекинская опера *цзинцзюй*. Это повлияло не только на направление реформ в классической музыкальной драме, но и на заимствования различными жанрами народных малых спектаклей и музыкальной драмы национальных меньшинств из региональных фольклорных литературы, драматургии, кинематографа и других видов реалистического искусства. Все это ограничило способность музыкальной драмы отображать реальную жизнь. Среди современных постановок, которые исполняются на сцене с 1949 года, немало шедевров, однако в них до сих пор не сформировался четкий стиль, характерный для костюмированных спектаклей и модернизированных драм в западном стиле, которые были распространены в Шанхае, Тяньцзине и Пекине в двадцатых годах, и внешние влияния в них не так заметны. Основная причина этого заключается в том, что мы скованы по рукам и ногам теоретическими рамками: опасаемся всего нового, боимся переборщить с заимствованиями извне и потерять собственные традиции, беспокоимся, как бы окружающие не сказали, что мы исполняем вовсе не традиционную музыкальную драму.

При создании театральных жанров также возникают проблемы из-за недостаточно точного понимания основных характеристик музыкальной драмы: некоторые вновь возникшие жанры, особенно те, которые образовались из народных малых спектаклей, в своем развитии ориентируются на жанры с высокой степенью художественной условности — такие как пекинская опера. При этом из виду упускаются их исконные особенности и художественный стиль. В результате такие жанры развиваются в направлении крупноформатных спектаклей с полным набором гражданских и военных амплуа. Наделав шума своим появлением, они в итоге не находят признания у местных зрителей, как вид искусства они оказываются нежизнеспособными. Цилиньская и хэйлунцзянская оперы, распространенные на северо-востоке Китая, были созданы после 1949 года стараниями множества работников искусства на основе *эржэньчжуань* (досл.: «двое людей сменяют друг друга») — местных народных сенок, исполнявшихся двумя актерами. Специалисты, ученые и зрители положительно отзывались о представлении, но местная аудитория все же предпочитает примитивным фольклорным сценкам *эржэньчжуань*.

Этому есть множество объяснений, но главная причина кроется в том, что новый жанр утратил главные художественные достоинства *эржэньчжуань*, приближавшие его к народной жизни: свободу и разнообразие, живость актерской игры, богатство содержания. *Эржэньчжуань* — это переходный жанр от песенно-повествовательного искусства к музыкальной драме; в его репертуаре имеются *лачанси*, представляющие собой одну из форм традиционной драмы (например, «Цветочный сад», «Вторая тетушка навещает больного», «Судья Бао-гун просит прощения»), а также номера с появлением и уходом актеров со сцены. Исполнитель данного вида драмы совмещает функции рассказчика и действующего лица: он произносит реплики от первого лица, если играет роль действующего лица, и реплики от третьего лица, если выступает в качестве комментатора. Если оценивать *эржэньчжуань* с тех же позиций, что и жанры музыкальной драмы с высокой степенью художественной условности, то будет сложно отнести его к разновидностям традиционной драмы. Но если опираться на теорию Ван Говзя, выдвинувшего понятие «сценического воплощения того или иного сюжета с помощью песен и танцев», то станет очевидно, что *эржэньчжуань* — это один из видов музыкальной драмы. Разумеется, в раннем репертуаре *эржэньчжуань* присутствовали произведения, которые полностью состояли из монологов в третьем лице, — их следует отнести скорее к песенно-повествовательному искусству. Ситуации, подобные той, что наблюдалась с *эржэньчжуань*, цзилиньской и хэйлунцзянской операми, произошли и в других регионах. Нам стоит учитывать этот урок, преподанный историей, при искусственной трансформации фольклорных сценок в театральные произведения крупных форм, которая обходит стороной естественные закономерности художественного развития и мнение народных масс.

Отсутствие четкого понимания основных особенностей музыкальной драмы при создании театральных жанров неблагоприятно влияет не только на развитие народных разновидностей малых спектаклей в регионах проживания национальности *хань*, но и на образование театральных жанров малых народностей. Китай — многонациональное государство, в котором культура музыкальной драмы создается общими усилиями всех проживающих в нем национальностей. Хотя музыкальный театр у ханьцев сформировался раньше, чем у остальных народностей Китая, и является более зрелым, однако, согласно истории китайской традиционной драмы, в ходе своего становления и развития он вобрал в себя элементы литературы и искусства многих национальных меньшинств. Например, в южной и северной юаньских драмах содержится немало мелодий, заимствованных из культуры малых народов. *Хуцинь*, *саньсянь* и другие инструменты, которые используются для аккомпанемента в музыкальной драме *банцзы* и в опере *пихуан*, имеют народное происхождение и также были переняты у национальных меньшинств. Музыкальная драма ханьцев также оказала влияние на культуру малых народов. Театральное искусство каждой национальности развивалось на основе песенно-танцевального и песенно-повествовательного творчества данной народности, которые впитали опыт ханьской музыкальной драмы. За исключением тибетской оперы, история остальных

театральных жанров малых народов — относительно недолгая, поэтому в них, как правило, нет сформированной художественной системы, характерной, например, для пекинской оперы *цзинцзюй* и включающей обязательный комплекс «умений»: пение, декламацию, актерскую игру и владение приемами боевых искусств, а также набор ампула и художественную условность сценического представления. Таким образом, не только работники ханьского театра не уверены в подлинности этих музыкальных драм: даже сами представители малых народов испытывают сомнения по поводу собственных национальных жанров. Так, продолжаются дискуссии о жанровой принадлежности уйгурской оперы, распространенной в Синьцзяне. Некоторые считают ее одним из видов традиционной музыкальной драмы, а другие относят к опере. Одни уверены, что она должна пойти по пути развития ханьской музыкальной драмы, в частности пекинской оперы, а другие — что ей нужно подражать европейской опере. При составлении синьцзянского тома «Историко-географического описания китайской музыкальной драмы» для анализа материала использовалось введенное Ван Говзем понятие «сценического воплощения того или иного сюжета с помощью песен и танцев». Ученые считают, что в ходе своего развития уйгурская опера переняла немало творческих методов европейской оперы, однако мелодии, лежащие в ее основе, входят в национальный классический песенный цикл «Двенадцать уйгурских мукамов». Кроме того, в представлении содержатся многочисленные сцены с уйгурскими национальными танцами, что полностью соответствует основным особенностям китайской традиционной драмы. В связи с этим было принято единодушное решение отнести уйгурскую оперу к разновидностям традиционной драмы и включить ее в «Историко-географическое описание китайской музыкальной драмы». Приведем еще один пример. Монгольский театр, распространенный в автономном районе Внутренняя Монголия и в округе Фусинь провинции Ляонин, тоже является одним из жанров, образовавшихся после 1949 года. Из-за обширной территории обычай и привычки, культура и традиции монголов в восточной и западной ее частях значительно отличаются, поэтому у разрозненных видов монгольских опер до сих пор не сформировался единый художественный стиль. Вопрос о направлении его развития также вызывает острые дискуссии. При составлении монгольского и ляонинского томов «Историко-географического описания китайской музыкальной драмы» ученые из столицы и провинций провели теоретический анализ художественных особенностей монгольской оперы Внутренней Монголии и округа Фусинь провинции Ляонин, взяв за основу концепцию Ван Говзэ о «сценическом воплощении того или иного сюжета с помощью песен и танцев». Исходя из результатов исследований, они включили эти виды монгольского театра в разнородный состав китайской национальной традиционной драмы, отразив их в «Историко-географическом описании» и определив таким образом их историческую роль.

История китайской традиционной драмы, а также закономерности расцвета и упадка ее многочисленных жанров показывают, что музыкальная драма развивается и становится более зрелой в ходе непрерывного синтеза элементов народного искусства. Традиционной драме, не имеющей такой «подпитки», грозит застой:

зрители и эпоха отвергнут ее, а на смену придут новые формы. Из трех крупнейших театров мира два — древнегреческий и древнеиндийский — уже давно исчезли с подмостков, и только китайский театр дожил до наших дней именно благодаря своей способности непрерывно избавляться от старого и принимать новое, усваивать свежий материал из народного творчества и других видов искусства. Различные формы традиционной драмы в ходе своего формирования и развития становились все более многосоставными. Например, пекинская опера, изначально построенная на интонационно-ритмических комплексах-напевах *сипи* и *эрхуан*, переняла художественные элементы различных театральных жанров — таких как *куньцзюй*, *гаоцян* и *банцзы*. Шаосинская, хуанмэйская и хэнаньская оперы также прославились и обрели любовь обширной зрительской аудитории именно благодаря тому, что никогда не были консервативными в художественном плане: они постоянно изменяются под влиянием народной культуры и веяний извне.

Теперь, когда мы разъяснили понятие «сценическое воплощение того или иного сюжета с помощью песен и танцев», определяющее главную отличительную черту музыкальной драмы, мы сможем разобраться в стратегии развития музыкальной драмы. Китайская классическая музыкальная драма в основном отражает жизнь феодального Китая. Формами, техникой и условностью она обязана особенностям жизни той эпохи. Этот вид искусства идеально подходит для изображения быта в старом Китае, мыслей и чувств людей того времени, однако при попытках показать жизнь в наше время и переживания современных людей она выглядит неловко и беспомощно. В наше время в театре — как в китайском, так и в иностранном — неприменимо разделение персонажей на амплуа *шэн*, *дань*, *цзин*, *мо* и *чоу*. Сейчас люди отправляются в дальний путь на поезде или самолете, и традиционный прием изображения пешего путешествия уже не подходит. На войне теперь применяют танки, военные корабли, пушки, торпеды, управляемые снаряды, поэтому для передачи на сцене боевых действий уже неуместны традиционные комплексы боевых искусств с акробатикой. Эстетические требования к одежде и гриму сильно отличаются от тех, что были в древности, так что классические маски и грим уже неактуальны. Западные музыкальные инструменты и электронная музыка развили и обогатили музыкальный слух человека, а мотивы классической драмы довольно однообразны, и их недостаточно, чтобы в полной мере отразить многогранность человеческих мыслей и чувств и удовлетворить потребности современников. Условность классической музыкальной драмы — ее слабая сторона, которая отталкивает все новое и с которой ничего нельзя поделаться. Классическая драма не может взять на себя историческую миссию изображения жизни в наши дни. В то же время фольклорные сценки и сложившиеся на их основе новые театральные жанры (шаосинская опера, шанхайская опера, хэбэйская музыкальная драма *пинцзюй*, хуанмэйская опера, *хуагу си*, опера *мэйху*, *эржэньчжуань*, *эржэньтай*) довольно гибкие в художественном отношении. Они способны воспринимать новые тенденции в народном искусстве, изображать современную жизнь. Раскрепостив сознание и приложив усилия не так уж сложно продолжать традиции прошлого и в то же время открывать новые пути для будущего, сокращать разрыв между традиционной

музыкальной драмой и актуальными эстетическими требованиями. Утверждая вышесказанное, автор вовсе не имеет в виду, что классическая музыкальная драма потеряла свою ценность, ведь она вполне может утвердиться как один из видов изящного искусства. У человека среднего возраста, как правило, происходят изменения в восприятии искусства: он перестает наслаждаться творчеством, которое оказывает сильное воздействие на органы чувств, ему хочется созерцать что-то утонченное. Классические виды музыкальной драмы типа *куньцюй* и пекинской оперы вполне соответствуют запросам этой категории зрителей. А пока есть зрители, произведение не может потерять свою ценность. Но даже если тот или иной вид искусства перестает быть востребованным, его можно сохранить как живой реликт: так, японцы не дали исчезнуть театрам Но и Кабуки, чтобы наши потомки могли исследовать культурное наследие этой страны. Подводя итог, следует заметить, что главная задача стратегии внедрения и развития традиционной драмы — сосредоточиться на продвижении новых жанров и фольклорных малых спектаклей. Ни в коем случае нельзя допустить их дискриминации из-за незрелости и позволить им исчезнуть так же стихийно, как они возникли. Необходимо поддерживать и развивать те виды искусства, которые нравятся большинству зрителей, а те, которые не вызывают интереса публики, — абсолютно нежизнеспособны, как бы их ни старались возродить! Поэтому не нужно тратить огромные ресурсы и усилия на воссоздание классического театра.

Тезис Ван Говзя «сценическое воплощение того или иного сюжета с помощью песен и танцев» обобщил основные характеристики разнообразных традиционных драм многонационального Китая и показал, что театральная культура Поднебесной создана общими усилиями. Это положение значимо для исследования истории, создания теоретической системы и для дальнейшего развития театрального искусства в стране. Кроме того, оно укрепляет культурные связи между различными народностями Китая, а также повышает статус китайской традиционной драмы.

Многообразие музыкальной драмы

Многообразие — еще одна важная особенность китайской музыкальной драмы, отличающая ее от театрального искусства других стран. С 1990-х годов наблюдается ускорение процесса глобализации. Это отражается не только в экономике, но и в культуре. Искусство развитых западных стран распространилось по всему миру благодаря современным средствам массовой информации. Национальная культура и творчество народов и регионов стран третьего мира постепенно вымирают. Традиционная музыкальная драма, будучи одной из важнейших составляющих китайской традиционной культуры, тоже подвергается суровому испытанию. Согласно подсчетам, приведенным в томе «Китайское традиционное сценическое искусство» Большой китайской энциклопедии, еще в 1980-х годах в Китае насчитывалось 317 разновидностей музыкальной драмы. В последние годы иностранные

теле- и киноискусство оказывают на нее большое давление: сто видов традиционной драмы уже утрачено, немалая часть находится на грани исчезновения, день ото дня она сдает свои позиции. В связи с этим исследование различных разновидностей китайского традиционного театра играет особенно важную роль в сохранении и развитии данного вида искусства.

Многообразие музыкальной драмы связано с особенностями народонаселения страны, а именно — с тем историческим фактом, что Китай — многонациональное государство. Помимо ханьских видов музыкальной драмы, в Китае имеются множество региональных, распространенных среди национальных меньшинств: тибетская опера у тибетцев, чжуанская опера у народности *чжуан*, уйгурская опера у уйгуров, *чанггык* у корейцев и т. д. У каждой из этих народностей — свои язык и письменность, традиционная культура и искусство, но в то же время все они имеют продолжительный опыт общения и взаимодействия с ханьцами и другими братскими народами. Под влиянием традиционной театральной культуры Китая эти малые народы один за другим создавали собственный театр со своим колоритом, в свою очередь, делая вклад в многонациональную театральную культуру Китая.

Национальные черты традиционной музыкальной драмы проявляются, прежде всего, в использовании каждой народностью собственного языка. Напевы и мелодии сочиняются на основе народной музыки данной конкретной национальности и в соответствии с требованиями к передаче в театральном действе чувств, к созданию персонажей и моделированию обстановки. Например, музыкальные мотивы в монгольской опере — переливчатые и дерзкие, что свойственно для напевов кочевых народов плоскогорий. Напевы в уйгурской опере образовывались на основе уйгурских народных песен, речитативов и классических песенных циклов («Двенадцать уйгурских мукамов»), поэтому для них характерны звонкость и жизнерадостность. Мелодии в музыкальных драмах национальных меньшинств юга отличаются тонкой чувственностью, воодушевленностью и непринужденностью.

Отличительные особенности традиционной музыкальной драмы той или иной народности можно проследить и в самом сценическом действе. Например, движения, изображающие верховую езду, выпас скота, стрижку овец, прядение, дойку яков и взбивание масла, характерные для тибетского театра, отражают уклад жизни тибетцев. Разновидности сценических походов и движений в театре народности *и* — радостная походка, печальная походка, встреча гостей, проводы гостей, подъем в горы, понукание коня — сформировались на основе быта и повседневных забот представителей данного народа, а также на базе различных видов «прихрамывающих» походов в национальных танцах народности *и*, кроме того, иногда они заимствовались из техники сценического представления у братских народов. В музыкальном театре народности *дай* сценическая поза «павлина» представляет собой подражание невозмутимому виду этой птицы. Театр дайцев также активно использует язык национального танца, что делает его особенно колоритным.

Также национальные особенности традиционной музыкальной драмы нашли отражение в различиях между сходными или близкими театральными жанрами или

сценическими приемами, которые создают многообразие специфики театрального действия. Рассмотрим, к примеру, представления *хуадэн си* с цветными фонарями у различных народностей. Сычуаньские и гуйчжоуские *хуадэн си* унаследовали от ханьских фольклорных сенок *хуагу си* их оживленность, песни и танцы. В танцах актеров преобладают вращения и покачивания, при выполнении различных движений и жестикуляции основной упор делается на работу поясницы и ног. В представлениях *хуадэн си* народности *и* и других национальных меньшинств, проживающих в провинции Юньнань, используются движения на полусогнутых ногах, в том числе такие разновидности постановки ног, как *чжэнвай*, *фаньвай*, *сяовай*, на основе которых делаются единичные шаги *дяньбу*, шаги с разворотами *нюбу*, подергиваниями *дяньбу*, «прочная походка» *дачжунь бу*, «походка по облакам» *байюнь бу*, «походка утки в воде» *яцзы ташуй бу*, перекрестная походка *шун шицзы бу*. Вращения производятся с опорой на бедро. Все это придает сценическим движениям особую грациозность и страстную порывистость. Здесь четко прослеживаются уникальные национальные черты. Чтобы еще больше подчеркнуть национальные особенности, в театральные представления многих жанров по мере необходимости, исходя из сюжета и царящей обстановки, включают сцены с народными танцами.

Многообразие традиционной музыкальной драмы связано с особенностями конкретного региона. У представителей одного и того же этноса, проживающих на разных территориях и говорящих на различных диалектах, образовались региональные жанры со своими специфическими чертами. Китай — это не только многонациональная, но и густонаселенная страна с огромной площадью и разнообразными языковыми системами. Как гласит поговорка, «отойдешь на десять ли — услышишь другой говор». Это действительно так. Есть множество критериев для выделения различий между традиционными театральными жанрами, но их самая очевидная отличительная особенность — язык. В музыкальной драме *цинъюан* используется диалект провинции Шэньси, в кантонской опере — диалект провинции Гуандун, в опере *гаоцзя* — фуцзяньский диалект, в хуанмэйской опере — аньцинский говор, в *эржэньтай* — северо-восточные диалекты, в хэнаньской опере — хэнаньский диалект, в шаньдунских *банцзы* — шаньдунский диалект. Если бы во всех видах музыкальной драмы говорили на *путунхуа*, разница между ними была бы неочевидна, и они не смогли бы сформировать специфику и национальный стиль той или иной местности.

Чтобы разобраться в данном вопросе, рассмотрим региональные особенности пекинской оперы *цзинцзюй*. Пекин — древний город, история которого насчитывает более 3000 лет. Начиная с эпохи Юань он является экономическим и культурным центром Китая. Аньхойская театральная труппа привезла в Пекин музыкальную драму *пихуан*, которая получила признание и поддержку среди всех слоев населения. Под влиянием культуры пекинского региона в ней постепенно сложились подвиды, обладающие местной спецификой. Отчетливая мелодичная речь и шаблонные движения идеально подходили для изображения на сцене исторических событий и эпизодов из дворцовой жизни, что стало главной отличительной чертой

пекинской разновидности *цзинцзюй*²⁴. Сформировавшись в Пекине, в конце эпохи Цин и в первые годы Республики *цзинцзюй* распространилась по всей стране. Шанхайская школа *цзинцзюй* стала полной противоположностью столичной. Шанхай — коммерческий город, который начал бурно развиваться в середине XIX века. Помимо изначально бытовавшей здесь культуры народностей *у* и *юэ*, на формирование шанхайского культурного очага оказали влияние культура центральной равнины, пришедшая сюда с севера, культуры *минь* и *юэ*, пришедшие с юга, западные культуры *чу* и *шу*, а также культуры народов других стран — как азиатских, так и западных. Добравшись до Шанхая, *цзинцзюй* адаптировалась к запросам местной зрительской аудитории, ее репертуар стал разнообразнее: появились представления, отражающие современную жизнь и современное сознание. Например, в драме «Роза» отразился протест против реакционной политики Цинской династии; драмы «Новый чайный цветок» и «Бесстрашный герой Пань бросается в море» повествуют о мощном государстве и сильных воинах, противостоящих внешней агрессии; «Цю Цзинь» воспеваает дух самопожертвования борцов за революцию; «Трагическая смерть Польши» разоблачает преступное вторжение империалистов; «Волнение в чиновных кругах» изобличает смуту в обществе и коррупцию среди чиновников; в «Жертве» описывается демократическая идеология буржуазии. Все эти постановки всесторонне демонстрировали пороки общества, поднимали насущные социальные вопросы, требовавшие скорейшего разрешения, отражали стремление народных масс к свободе и укреплению родной страны. Кроме того, в музыке, сценическом действе, гриме, освещении и декорациях были использованы художественные приемы зарубежной драматургии и кинематографа. Так постепенно сложился уникальный стиль шанхайской школы, которая уделяет особое внимание реалистичности, целостности сюжета, постоянному обновлению материалов, красоте костюмов и живости атмосферы. После образования КНР пекинская опера *цзинцзюй* получила развитие в приграничных районах и в регионах проживания национальных меньшинств, где образовались свои стили, отличные от пекинского. В плане художественной формы они в значительной степени вобрали в себя элементы национальных песен, музыки, танцев, костюмов, обладающих ярким региональным и национальным колоритом.

Проникая на новую территорию, театральный жанр может образовать новое течение в искусстве и эволюционировать в новый жанр именно за счет языковых и культурных различий.

Раньше мы знали лишь то, что у национальности *хань* имеется множество видов театрального искусства. Позже, после проведения специальных исследований, мы обнаружили, что многожанровость характерна и для некоторых других национальностей с относительно большим народонаселением, разбросанным по обширной территории: таких как тибетцы, монголы, чжуаны. Например в Тибете

²⁴ Подробнее см.: Ду Цзяньхуа. Цвет сычуаньской оперы / Пер. с кит. Н.В. Кулимеевой, М.Д. Гусевой. М.: Шанс, 2019. 887 с.

есть театр белых масок, театр синих масок, театр округа Деге, театр *монпа*, в тибетских районах провинции Сычуань бытует тибетский театр Амдо, в тибетском районе провинции Цинхай — хуаннаньская тибетская опера, в тибетском районе провинции Ганьсу — театр *наньмутэ*. У монголов на территории Внутренней Монголии распространена монгольская опера, в провинции Ляонин — фусиньский вариант монгольской оперы. Что касается народности *дай*, то ее музыкальная драма *чжанха* (или *цзанха*) в автономном округе Дэхун будет отличаться от *чжанха* в районе Сишуйанбаньна. Культурное явление многожанровости в области музыкальной драмы у ханьцев и некоторых национальных меньшинств обусловлено региональными культурными отличиями.

Кроме того, влияние народного искусства, местных обычаев и религии различных регионов также является важным фактором для формирования музыкальных драм с несколькими интонационными системами.

Бассейн реки Янцзы весьма богат народными музыкальными мотивами. *Хуагу си*, *цайча си* и спектакли *таньхуан си*, распространенные в провинциях Цзянсу, Чжэцзян, Хунань и Гуандун, представляют собой довольно развитые жанры. В южных деревнях еще со времен династий Тан и Сун существуют обычаи украшать улицы фонарями, петь песни собирателей чая, исполнять *янгэ*, горные песни и песни лодочников. В годы Республики в провинциях Цзянсу и Чжэцзян представления *хуагу си* и *таньхуан си* стали исполняться и на городских улицах; переняв черты больших спектаклей, они стали стремительно развиваться под влиянием драматургии и телевидения. В условиях различных ареалов распространения, языковых и других отличий сформировались многочисленные региональные разновидности музыкальной драмы: шаосинская опера, шанхайская опера, усийская музыкальная драма, янчжоуская музыкальная драма, сучжоуская драма, хучжоуская драма, чжэцзянская драма, музыкальная драма *муцзюй*.

Представления *хуагу си* провинций Хунань и Хубэй сформировались уже к середине эпохи Цин. Ранние произведения представляли собой сценки из повседневной жизни, состоявшие из народных напевов и сказов с «составной мелодией» *пайцзы цюй*: например, «Охота на птиц» и «Тарелка в виде цветка». Позже горные песни, песни при прополке сорняков и трудовые песни, распространенные на севере провинции Хунань и на востоке провинции Хубэй, испытали влияние интонационного строя *гаоцян*, а лейтмотив жанра *хуагу си* стал определяться звучанием гонга, благодаря чему получил название «дало цян» (досл.: «мотив ударов в гонг»). *Хуагу си*, сложившиеся в районе Ляншань провинции Сычуань на основе народных напевов и использующие в качестве ведущего инструмента *хуцинь* с большим корпусом, сопровождаются другим лейтмотивом — «*датуи цян*». Языковые особенности ареалов распространения жанра *хуагу си* и различный характер влияния на него со стороны других видов музыкальной драмы дают основание выделить среди *хуагу си* следующие подвиды: *хуагу* района Чанша, *хуагу* округа Шаоян, *хуагу* округа Линлин, *хуагу* района Юэян, *хуагу* района Ваньнань, *хуагу* округа Шанло.

Жанр *цайча си* развился из полевых песен и песен собирателей чая южных регионов в сочетании с народными танцами. Первые *цайча си* возникли в северной

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru