

самоконтроля, которые во многом обуславливают перечисленные качества. Китайским преподавателям необходимо творчески переосмыслить подобный педагогический опыт, адаптировать его и применять в своей деятельности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Цзю, Цихун. Китайская опера и мюзикл в новом веке / Цихун Цзю // Народная музыка. – 2001. – № 9. – С. 20 – 23 (на кит. яз.).
2. Гуо, Фаи. Беседы о развитии мюзикла в Китае / Фаи Гуо // Журнал Сюйчжоуского института образования. – 2006. – № 4. – С. 149 – 159 (на кит. яз.).
3. Ши, Шюэньон. Расцвет нового китайского мюзикла / Шюэньон Ши // Литературная газета. – 2007. – № 2. – С. 5 – 8 (на кит. яз.).
4. Ли, Ли. Встречаем новую эпоху китайского мюзикла / Ли Ли // Шанхайская драма. – 2007. – № 7. – С. 5 – 7 (на кит. яз.).

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности профессиональной подготовки артистов мюзикла на факультетах мюзикла в художественных ВУЗах Китая. На основе изучения опыта обучения исполнителей мюзикла, прежде всего в США, автор предлагает пути совершенствования образования китайских актёров.

#### SUMMARY

In the article it features artists musical training at the faculties in the musical art universities in China. Based on the study of learning experiences musical artists, primarily in the U.S., the author suggests ways to improve the education of Chinese actors.

*Ван Пэйи*

### ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ РЕГИОНАЛЬНЫХ ВИДОВ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств  
(Поступила в редакцию 07.05.2012)*

Особенности духовной культуры, основой которой служат морально-этические ценности, философско-религиозные воззрения и категории, определяют характер и специфику общества. Среди всего, что составляет культурный контекст традиционного Китая, по мнению искусствоведа В.М. Алексеева, национальный театр является наиболее важной частью для понимания китайской культуры в целом [1, с. 3].

Китайский традиционный театр синой – это общее название национального китайского театра, вошедшее в обиход в Китае в XV в. и используемое до сих пор, включающее все возможные формы и региональные разновидности китайской оперы. Термин «синой» (дословно «си» – игра, забава, шутка; «цой» – несня, арии) наиболее точно можно передать в русском языке с помощью эквивалента «музыкальная драма» [2, с. 3].

Цель статьи – проанализировать раннюю историю зарождения и становления китайского театра синой и обозначить предпосылки, обусловившие появление и развитие в дальнейшем множества его местных видов. Изучение истории китайского театра важно не только для понимания развития одной из форм мирового театрального искусства, но и для правильного и более полного представления о специфических особенностях истории, идеологии и психологии народа, создавшего

это искусство. Таким образом, данный жанр имеет многовековую историю, вызывающую интерес исследователей.

Среди многочисленной литературы о китайской опере назовём касающиеся региональных особенностей развития жанра труды русскоязычных и китайских авторов: И.В. Гайды, В.С. Виноградова, В.В. Малявина, С.А. Серовой, Линь Сао, Сюй Чэи-бэй, Юй Дун, Чжун Фан, Линь Сяолин.

Существует две версии происхождения китайского театрального искусства. Первая – мнение о его дворцовом происхождении, разделявшееся значительным числом исследователей. В Китае к этой версии склонялся первый историк театра синой Ван Го-вэй, на Западе – Л. Арлингтон, А. Цукер, А. Скотт. Ряд исследователей, в том числе И. Гайда, основываясь на изучении источников по ранней истории китайского театра, придерживается другой версии. Согласно ей, «при несомненном взаимовлиянии искусства народного и дворцового почвой, на которой родился театр в Китае, было искусство пародное. Оно же являлось и той питательной средой, из которой театр в дальнейшем черпал живительные соки» [2, с. 7].

По мнению авторов, театр в Китае «как одна из форм народного искусства ... в котором художественное отражение жизни осуществляется путём драматического действия актёров, сложился довольно поздно, в Ханьский период (в начале II в.)» [3, с. 105]. В отличие от театра Древней Греции или Индии, он не мог унаследовать традиции эпоса, так как его не было в Китае, а черпал материал из разрозненных элементов древних культов и празднеств, народного сказа и народных танцев, пения и ярморочных представлений [4, с. 501]. Позднее, в Танскую и Сунскую эпохи, постепенно начинает формироваться синкретическое театральное искусство, соединяющее диалог, песни, танцы и музыку. Сами же составные элементы традиционного театра возникли в Китае в глубокой древности.

Жанры традиционной китайской музыкальной драмы – это большое разнообразие форм и видов театрального искусства, многие из которых имеют истоки в народных обрядах и ритуальных действиях. Первые упоминания о музыке и музыкальных драмах встречаются уже в «Книге песен» (II в. до н.э.).

Начиная с эпохи «Весен и осеней» до периода правления династии Хань (VIII в. до н.э. – II в. н.э.), из ритуальных песен и танцев в честь духов постепенно развились песни и танцы для развлечения, поэтому роль драмы как средства развития народной мирской развлекательной культуры очевидна, иными словами, традиционная драма изначально принадлежала к категории культуры простого народа.

Формы народных песенных жанров отличались большим разнообразием: каждая местность в Китае имела свой репертуар и стиль песенного фольклора, отсюда и разнообразие форм и тем в традиционной музыкальной драме. Сюжеты для песен в большинстве случаев брались из повседневной жизни или воспроизводили популярные легенды и сказания, все они переходили из одной пьесы в другую, изменяясь в зависимости от стиля автора и специфики местности. Такой способ написания театральных пьес, сопровождаемых песнями и танцами, сохранился неизменным до сегодняшнего дня [4, с. 426].

Этапы развития китайской музыкальной драмы синой принято называть в соответствии с правящими династиями, например, театр периода Сун, или сунский театр, театр периода Юань, или юаньский театр и т.д. Для каждого из этих театров характерна своя форма драматургии и приёмы сценической выразительности.

Истоки традиционной китайской оперы, как уже отмечалось, уходят во времена династии Хань (202 г. до н.э. – 220 г. н.э.). В период эпох Тан и Сун (VII – XIII вв.) происходил активный процесс развития светского театра в крупных городах Китая, где можно было увидеть выступления народных певцов, танцоров, мастеров цирка, искусство которых было привлекательным и для императорского двора. В это время возникает новый жанр *цзацзюй* – импровизированные комбинированные представления, включающие песни, танцы и драматическую игру актёров, которые вели между собой сатирические диалоги. В этих представлениях отчётливо прослеживаются основные сюжетные линии китайского театра: бытовые, военные и т.д. В сводах названий пьес *цзацзюй*, сохранившихся до наших дней, упоминаются 280 пьес *гуаньбэнь цзацзюй*, вошедших в книгу Чжоу Ми «Рассказы о жизни старого Ханьчжоу» [5] и 690 пьес *юаньбэнь цзацзюй*, упоминавшихся в книге «В перерывах между пахотой» Тао Цзун-и (XIV в.). По мнению китайских и японских исследователей, эти названия по существу одно и то же, только юаньбэнь *цзацзюй* были распространены на севере, в государстве Цзинь, а гуаньбэнь *цзацзюй* – на юге страны. В этих пьесах наблюдается значительное расширение тематики: появляются исторические, любовные, народно-бытовые, фантастические сюжеты, которые вряд ли можно назвать драмами, скорее комедией. Именно эти ранние представления, являющиеся прототипами традиционной китайской музыкальной драмы, учёные нередко сравнивают с одной из форм европейских театральных представлений XV – XVI вв. Таким образом, танский период – это время рождения театра в Китае, в том числе и художественного жанра *снчюй*. В этот период определились его основные черты: построение спектакля на сочетании нескольких видов искусства, введение стабильных амплуа.

Принято считать, что в XII – XIII вв. появляются многоактные представления *наньси* (южная драма) и *цзацзюй* (северная драма), символизирующие зрелый период развития китайской драмы. *Наньси* и *цзацзюй* являются двумя «краеугольными камнями» огромного количества южных и северных местных музыкальных драм, которые подразделяются на множество подвидов. Так, возникновение *наньси* в значительной степени обязано деревенским напевам района Вэньчжоу, и потому южная драма обладает заметным местным колоритом. Известно, что *вэньчжоуские* представления имели уже законченное либретто, сохранялся обширный репертуар, который мог ставиться на сцене самостоятельно, а также закрепились места для представлений – балаганы. Что касается структуры формы драм *наньси*, в этот период уже сформировалось четырёхактное строение, представление которого могло длиться несколько дней. Музыка южных драм вобрала в себя множество популярных народных напевов, арий с танцевальным сопровождением эпох Тан и Сун.

В X – XIII вв. в Китае появляется много новых художественных форм, сочетающих элементы танца, пантомимы (*лашюй*), рассказа с пением под аккомпанемент (*дзугундяо*), прозаического повествования со стихотворными вставками, исполняемыми на определенные мелодии (*шочан*). В Китае того времени существовали огромные своды официально зафиксированных и обработанных Музыкальной палатой мелодий, которые подразделялись по ладо-тональностям. В *дзугундяо*, например, сложилась традиция сочетания официальных мелодий с народными и утвердились два мелодических направления – *бэйчжюй* (северные мелодии) и *наньчжюй* (южные мелодии). Это деление проходит через все последующие

века и сохраняется до наших дней как яркий для китайца критерий характеристики музыкальной основы того или иного спектакля. Различие в их звучании связано с особенностями в тоническом строе речи множества северных и южных местных диалектов. Так, для северных диалектов характерно резкое, твердое звучание, для южных – мягкое, плавное. Соответственно и мелодический строй северных песен, основанный на семиступенном звукоряде, имеет суровый, лаконичный рисунок с резкими скачками из регистра в регистр. Южные напевы, построенные на пентатонике, отличаются мягкими, плавными лирическими интонациями [2, с. 89].

Юаньская эпоха (1280 – 1367) вошла в историю литературы и театра как «золотой век драмы» [2, с. 80]. Юаньская драма считается первой законченной формой литературных произведений, предназначенных для театра. Впитав в себя опыт и достижения предшествующих эпох, она утвердилась и надолго сохранилась в последующие века в качестве одной из классических форм китайской драматургии. Выделяются следующие черты, характеризующие национальный китайский театр сишуй и пришедшие в него непосредственно из юаньской драмы и её разновидностей. Во-первых, это сюжеты, заимствованные из исторической прозы, народных преданий и сказов. Существовал постоянный круг сюжетов, которые в зависимости от художественной манеры и идейных устремлений авторов приобретали свои оттенки в различных трактовках одних и тех же тем. Всё это привело к существованию региональных вариантов одинаковых пьес. Во-вторых, отличительной чертой китайского жанра сишуй являются композиционные особенности китайской драмы: стабильные амплуа, типичная четырёхчастная композиция, отсутствие ограничений места и времени сценического действия, приём саморекомендации, синтетический характер актёрского искусства, построение спектакля на заранее готовых, переходящих из пьесы в пьесу традиционных мелодиях [2, с. 93].

Во времена династии Мин (1368 – 1644) сформировался новый жанр музыкальной драмы – опера *куньцзюй*. С конца XVI в. она постепенно начинала играть ведущую роль на китайской сцене и в течение двух последующих столетий служила основной формой музыкально-драматического искусства. В этой опере использовались народные мелодии, распространённые на юге, поэтому она получила название Южной оперы. Данный жанр, включающий многочисленные элементы народного искусства, не был связан каноническими предписаниями и правилами, поэтому представления отличались живостью и свободой, богатством импровизаций.

Южная опера получила повсеместное распространение и под воздействием местных диалектов и мелодий развилась во множество региональных разновидностей. В результате смешения Южной оперы с музыкой района Куньшань и местным диалектом в провинции Цзянсу возникла местная опера *куньшаньцзюй*.

В последние годы правления императора династии Цин Цяньлуна когда-то ранее очень популярный жанр куньцзюй из-за излишней утончённости и изысканности начинает становиться всё более оторванным от народных масс. Однако упадок жанра куньцзюй не привёл к закату музыкальной драмы, а создал условия для зарождения таких региональных жанров, как *цинцзюй* (цинские арии), *хунцзюй* (хубэйские пьесы), *чунцзюй* (сычуаньская опера), *юцзюй* (хэнаньская опера) и многих других. Пройдя определённый период «соперничества» между «пёстрой» и «вязишной» драматургией, так называемые «пёстрые» драмы, то есть региональные пьесы, одержали победу, китайская традиционная музыкальная драма вновь обрела энергию

и жизненные силы, и это привело к третьему пику развития китайской драмы, который продлился, начиная с правления императора династии Цин Цяньлуна до последних лет правления императора Даогуана (1775 – 1850). Заметной особенностью этого периода является расцвет различных по мелодике региональных пьес.

Очевидно, что в то время региональная театральная музыкальная драма уже активизировалась в стране. С XVIII в. на основе синтеза нескольких локальных театральных традиций сложилась Пекинская опера – наиболее совершенный продукт почти тысячелетней эволюции китайской музыкальной драмы [4, с. 505]. Сегодня в Китае насчитывается свыше 360 местных видов оперы, имеющих разную степень популярности и профессионального мастерства. Некоторые из них получили широкое распространение далеко за пределами местности своего происхождения и достигли в Китае поистине общенационального значения и высочайшего профессионального уровня (пекинская опера, новая опера куышюй, хэнаньская опера и некоторые другие). Другие же являются плодами творчества множества полупрофессиональных самодеятельных трупп, которые и в настоящее время по-прежнему выступают в китайских деревнях, участвуя в народных торжествах и весельях.

Подводя итоги сказанному, следует выделить три основные предпосылки формирования множества региональных видов китайской оперы:

1. Исторические условия позанного становления южных и северных видов, начиная с народных представлений эпохи Тан, когда впервые происходит разделение на северные и южные пьесы, так называемые *гуаньбэнь цзацзюй* и *юаньбэнь цзацзюй*. В Юаньскую эпоху они развились в северную (*цзацзюй*) и южную (*наньси*) музыкальные драмы и окончательно оформились к XVIII в. на основе оперы *куышюй*.

2. Влияние драматургических, сюжетных, композиционных особенностей классической юаньской драмы и её разновидностей.

3. Воздействие местных диалектов и фольклорных особенностей пения, хореографии различных регионов Китая на протяжении всего многовекового пути развития оперы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Серова, С.А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.) / С.А. Серова. – М.: Наука. Главная ред. восточной литературы, 1990. – 278 с.
2. Гайда, И.В. Китайский традиционный театр сицуй / И.В. Гайда. – М.: Наука, 1971. – 126 с.
3. Гайда, И. О народных истоках китайского театра / И. Гайда // Проблемы востоковедения / редкол.: М. Брагинский (гл. ред.) [и др.]. – М., 1959. – Вып. I. – С. 105 – 112.
4. Малявин, В.В. Китайская цивилизация / В.В. Малявин. – М.: Астрель, 2000. – 631 с.
5. Воспоминания о Восточной столице и четыре других сочинения: сб. ст. – Шанхай, 1956.

## РЕЗЮМЕ

В статье анализируется история зарождения китайского театра сицуй, рассматриваются основные исторические этапы его становления, начиная с древности, династии Хань (II в. н.э.), и вплоть до династии Цин (XVII в.), характеризуются основные жанры театра, появившиеся на каждом историческом этапе. Выделяются основные предпосылки появления и развития различных региональных видов китайской оперы, среди которых географический и языковой факторы, а также влияние классических форм китайского национального театра.

## SUMMARY

In the article analyses the history of origin of Chinese theater Xiqu, describes the main historical stages of its formation, starting with ancient times, the Han Dynasty and up to the Qing Dynasty, characterizes the main genres of theater in every period of history. The basic backgrounds of origin and development of various regional types of Chinese drama are described, including the geographic and linguistic factors, as well as the influence of classical forms of Chinese national theater.

*Володин М.Е.*

### **ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОВОЙ ДРАМАТУРГИИ В КИНОЭПОСЕ (НА МАТЕРИАЛЕ КИНОДИЛОГИИ «ЛЮДИ НА БОЛОТЕ» В. ТУРОВА)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 12.03.2012)*

В основе современного кино как аудиовизуального искусства лежит сложный комплекс выразительных средств, относящихся как к изобразительной, так и к звуковой области. Баланс этих средств может быть разным. Встречаются случаи, когда значительная часть драматургии фильма развивается в изобразительном ряду, в других случаях важна роль звуковой драматургии, однако целостность визуальной и аудальной ткани фильма является одним из условий значительного художественного воздействия на аудиторию. Особую роль звуковой компонент приобретает в эпических кинопроизведениях, где возрастают и количественные, и качественные характеристики звука в отражении масштабных исторических событий.

Для Национальной киностудии «Беларусьфильм» 1980-е годы стали периодом зрелости, поскольку в это время были сняты многие киноработы, в том числе в эпическом жанре, получившие статус классических. Это обусловлено преимущественно наличием в фильмах тщательно выстроенной образной системы, которая, в свою очередь, зависит от целостности и гармоничного сочетания звуковых и изобразительных элементов. Одним из примеров такой звукозрительной органики в построении драматургии может служить эпическая кинодиалогия «Люди на болоте» Виктора Турова по одноименному роману Ивана Мележа.

В отечественной кинокритике неоднократно обсуждалась целостность образного пространства фильма, включающего многие компоненты, в том числе жанровые особенности, сюжетосложение, конфликт и другие. Этим вопросам посвящены статьи Е. Бондаревой, Н. Фрольцовой, Л. Зайцевой, Т. Тюриной, Л. Исаковой, Г. Ратникова, А. Красинского, О. Нечай, опубликованные в сборниках, журналах и коллективных монографиях. Авторами публикаций неоднократно рассматривались и такие вопросы, как драматургия и изобразительное решение фильмов В. Турова, однако звуковая сторона его кинолента, тем более в жанровом аспекте, не становилась предметом специального исследования. Наиболее полно интерпрью с режиссёром, его творческий метод и подход к экранизации романа представлены в монографии «От исповеди к эпосу: судьба и фильмы Виктора Турова» Л. Павлючика (М., 1985). В связи с этим представляется важным рассмотреть особенности звуковой драматургии киноэпоса именно на примере кинодиалогии «Люди на болоте» В. Турова, которая признана классической экранизацией литературного эпоса в белорусском искусстве.

Роман И. Мележа «Люди на болоте» был экранизирован в 1981 году. В это время мастерство белорусской режиссуры в отношении образной интерпретации