

взаимодействие национальных и европейских традиций, творческое преобразование инациональных компонентов в национальные в рамках оперных форм европейского типа. Этому способствует также использование традиционных китайских народных инструментов в классическом составе оперно-симфонического оркестра, применение традиционной национальной символики и системы оперных лейтмотивов с целью характеристики действующих лиц, органичное включение традиционного игрового элемента, а также декламации в музыкально-сценический контекст новой китайской оперы.

Пение становится важнейшим средством художественной выразительности, вместо традиционных типовых «мотивов-моделей» в рамках амплуа-«маски» используются развернутые вокальные партии, которые различаются по тембру голоса. Применяются приемы западной музыкальной стилистики, европейской композиторской техники в тесном взаимодействии с китайскими народно-песенными традициями. Широко используются сольные арии и дуэты, многоголосные ансамбли и хоры, усложняется декорационно-сценографическое оформление спектаклей. Игра актеров становится более естественной и реалистичной, расширяются образно-выразительные функции оперно-симфонического оркестра. Таковы характерные черты национальных опер «Лэй Юй» Мо Фаня, «Марко Поло» Ван Шигуана и «Марко Поло» Тань Дуна, «Сунь У» Цуй Синя, «Сыма Цань» Чжон Юйлуна и др.

---

1. Сунь, Цзюань. Китайский музыкальный театр новой эпохи : основные тенденции развития современной оперы во 2-ой половине XX ст. / Цзюань Сунь // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2010. – № 1. – С. 62-67.

2. Чжан, Бинь. Пути развития китайской современной оперы в XX веке : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / Бинь Чжан. – Минск, 2012. – 250 с.

3. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г.М. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1952. – 221 с.

## ОСОБЕННОСТИ ЭКРАННОЙ АДАПТАЦИИ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ

**Чжао Дундун**

*соискатель кафедры белорусской и мировой художественной культуры  
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Опыт посещения оперного театра никогда не сравнится с показом в кинотеатре или же дома при просмотре, записанного на пленку выступления. С другой стороны, живая опера может оказаться мучительной испытанием из-за чрезмерной продолжительности, неудобств места и условности языка музыкальной образности.

Киноопера представляет собой гибрид двух разнородных художественных форм. По меткому замечанию О.Ф. Нечай, она «<...> дает возможность оперным певцам проявить на крупных планах свое драматическое дарование, неизмеримо расширить аудиторию любителей оперы» [1, с.206]. В

процессе художественного совмещения оперной условности и фотографической природы экранной образности режиссеры кино пришли к созданию собственных оригинальных произведений – киноопер, учитывающих специфику киноискусства и предполагающих кинематографическое прочтение музыкальных образов.

Киноопера – экранная адаптация китайской оперы прошла несколько фаз развития в китайском кино. Первый фильм местного производства был снят в 1908 г. и представлял собой адаптацию батальных сцен из китайской оперы «Гора Динцзюнь» (автор – фотограф Жэнь Инфен.) В Гонконге, в 1940-е гг. развитие диалектного кино (на кантонском диалекте) было связано с кинооперами. Во времена Культурной революции, фильмы, снятые на основе двенадцати «образцовых опер» – соединивших элементы пекинской оперы с советским балетом и социалистическим героическим повествованием – были среди одобренных [2, с.11].

Золотая эра кинооперы приходится на 1950-е гг. Она была связана с адаптацией Хуанмэйской оперы для экрана. Хуанмэйская опера – одна из пяти основных жанров оперы – имеет фольклорные истоки. Своим возникновением она обязана песенной традиции сборщиков чая. Примерно в последней четверти XVIII в. эти песни превратились в народную оперу с определенными сюжетами [3]. Яркий местный колорит, незамысловатые, взятые из жизни простых людей сюжеты, благозвучное на слух аньцинское наречие быстро сделали Хуанмэйскую оперу популярной и любимой у народа. По сравнению с другими местными операми Китая, Хуанмэйская опера отличалась легкостью, небольшой декоративностью, что приближало ее к действительности.

В середине 1950-х гг. шанхайская киностудия пригласила к сотрудничеству аньхойскую Хуанмэйскую оперную труппу для создания фильма «Небесный матч» (1955 г.). Шумный успех кинокартины убедил студию продолжить киноадаптацию опер до конца 1960-х гг.

Фильмы гонконгской кинокомпании «Shaw Brothers» в отличие от Хуанмэйских оперных фильмов, сделанных в Китае, были более безупречными. Они были сняты в павильонах студии, оформленных в традиции китайской архитектуры с учетом специфики естественных пейзажей. Достаточно быстро выработался шаблон съемки. Так, переходы между сценами снимались на общих и дальних планах, обеспечивая таким образом литературную экспозицию. Средние планы чаще всего использовались для показа танцевальных движений рук, ног и лиц, типичных для Китайской оперы [4, с.191]. Выраженная театральная эстетика Хуанмэйских оперных фильмов преодолелась за счет кружащейся вокруг исполнителей камеры.

Самым известным Хуанмэйским оперным фильмом братьев Шао стала кинокартина «Вечная любовь» (1963 г.) режиссера Ли Ханьсяна, снятая за предельно короткие сроки – 186 дней. В основу сюжета фильма легла история любви Лян Шаньбо и Чжу Интай, основанная на мифологической басне с конфуцианской верностью и гармонией.

«Вечная любовь» била рекорды на Тайване и в Гонконге в течение двух лет. Феноменальный успех Хуанмэйского оперного фильм объяснялся

ностальгическим напоминанием о доме многочисленным членам китайских общин, живших в Тайване, Гонконге и других странах юго-восточной Азии.

Многие современные режиссеры (например, Анг Ли) считают, что Хуанмэйская опера оказала сильное влияние на их собственные работы. В частности, «Вечная любовь» и другие фильмы производства «Shaw Brothers» повлияли на стиль Джеки Чана. Дебютные картины классиков кун-фу фильмов Кинг Ху и Джан Че содержали черты Хуанмэйских оперных фильмов, такие как статичные позы, оживленные акробатические пассажи, сопровождаемые ритмической перкуссией.

Когда в конце 1960-х гг. популярность Хуанмэйских оперных фильмов начала спадать, кинокомпания «Shaw Brothers» начала вводить в них новые элементы, включая короткие эпизоды наготы; усиливать сверхъестественные эпизоды фольклорных историй об оборотнях и призраках («Леди нефритовый кулон» (1967 г.) Чун Йена, «История китайского призрака» (1987 г.) Чин Сьютуна). Эти нововведения дали новую жизнь китайскому кино.

В то время, как Хуанмэйские оперные фильмы были на пике популярности у китайской диаспоры, материковый Китай повысил внешнюю изоляцию под коммунистическим лидерством Мао Цзэдуна. Он считал, что искусство должно служить пролетарской идеологии, поэтому увеселительный характер произведений не приветствовался, а традиционная опера была запрещена [5, с.215]. Взамен была предложена революционная опера, основанная на технике Пекинской оперы. Министр культуры Цзян Цин определила «восемь образцовых пьес» – опер и балетов с коммунистическими темами, которые потом были адаптированы на экране и стали классикой. «Легенда о Красном фонаре» (1970 г., Чен Ин) и «Взятие хитростью горы Вэйхушань» (1970 г., Се Тиели) – сказки, которые показывали триумф и мужественность, представляются мало оцененными. Совсем недавно китайские киноведы признали ценность революционных оперных фильмов как оригинального жанра, который сочетает социалистический реализм с романтизмом [5, с.216].

Производство экранных адаптаций Китайской оперы было возобновлено с 1980-х гг. («Пионовая беседка» (2001 г.) режиссер Юньфан). Одновременно с этим, Китайская опера продолжает оказывать эстетическое и тематическое воздействие на современный кинематограф. Ее элементы (символизм, театральная условность) обеспечивают кинематографистов структурой для решения современных тем, подсказывают способ показа исторических событий. Так, режиссер Чен Кайгэ использовал фон Пекинской оперы как трагедии, для того чтобы показать современный политический переворот и его влияния на жизнь двух актеров в фильме «Прощай, моя наложница» (1993 г.).

Китайская опера подсказала режиссеру Тин Мин Ву решение фабулы в фильме «Король масок» (1996 г.), где рассказывается история девочки, ждущей усыновления. Чтобы ускорить этот процесс девочка переодевается в мальчика. Стареющий мастер искусства изменения лиц Сычуанской оперной традиции, в которой слои шелковых масок снимаются в быстрой последовательности, чтобы выявить заново нарисованные лица, берет сироту. Он хочет передать

секреты своего театрального ремесла. Узнав правду, мастер отказывается от девочки, но позже возвращает ее и продолжает обучение. Идея со сменой масок как средства быстрого изменения цвета и выражения лица была использована режиссером Тин Мин Ву, для того чтобы напомнить зрителю о развитии отношений к полу и классу в современном Китае.

Тем не менее, история кинооперы в китайском кино была мимолетной. В 1920-е гг. представления пекинской оперы были потеснены социальными реалистическими драмами и комедиями затрещин шанхайских студий. Кинооперы фактически исчезли в тайваньском и гонконгском кино в 1970-е гг. Хотя популярные жанры, идущие от оперной традиции, такие как вусяпянь (фильмы о восточных единоборствах), процветали. В КНР стиль и идеология образцовых киноопер были сразу же забыты после смерти Мао Цзэдуна в 1976 г.

Китайская опера считается национальным достоянием материкового Китая и процветает как живое представление в Тайване и в Гонконге. Ее глубокие традиции оказали большое влияние на китайское кино, повлияли на драматургию и эстетику фильмов, стали источником вдохновения и питательной основой для работ многих кинематографистов.

---

1. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства / О. Ф. Нечай, науч. ред. И. В. Вайсфельд. – М. : Просвещение, 1989. – 288 с.

2. Хуанмейская опера / Международное радио Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://russian.cri.cn/941/2010/03/12/1s329186.htm>. – Дата доступа: 06.06.2015.

3. Hayes, M. C. Chinese opera and cinema / V. C. Hayes // China // edit. by G. Bettinson. – 2012. – P. 11–16. – (Directory of World Cinema).

4. Silvio, T. Chinese Opera, Global Cinema, and the Ontology of the Person / T. Silvio // Between opera and cinema / ed. by J. Jeongwon, T. Rose. – Routledge, 2002. – P. 177–198. – (Critical and cultural musicology).

5. Stephen, T. The opera film in Chinese cinema cultural nationalism and cinematic form / T. Stephen // The Oxford handbook of Chinese Cinemas / ed. by C. Rojas, E. Chow. – Oxford University Press, 2013. – P. 209–224.

## **СВОЕОБРАЗИЕ ТРАУРНЫХ ТАНЦЕВ НАЦИОНАЛЬНЫХ МЕНЬШИНСТВ ЮЖНОГО КИТАЯ**

**Чжу Гэлимэн**

*аспирантка кафедры белорусской и мировой художественной культуры  
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Похоронные обряды являются важной составляющей частью национальных традиций. В основном они создают серьезную, торжественную и печальную атмосферу. Однако в траурных церемониях многих народностей существует такая особенность, как «справляться с горем при помощи радости». Эта особенность проявлялась в траурных танцах национальных меньшинств Южного Китая. Например, в траурном танце народности туцзя «саэрхэ», в